



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Iconografía del Rey David

Tesis doctoral

Programa de doctorado

3130 Historia del Arte

Presentada por

Leonardo Donet Donet

Dirigida por el

Dr. Rafael García Mahiques

València, diciembre de 2018

A la memoria de Leonardo Donet Mabiques

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Estado de la cuestión y objetivos	2
Metodología y estructura de la tesis	4
Agradecimientos	7
TIPOS CONCEPTUALES DE DAVID	9
Tipo conceptual de David músico	9
Tipo conceptual de David Profeta-Rey	20
DIOS ESCOGE A DAVID COMO REY	31
Yahvé habla a Samuel	31
Los ancianos de Belén al encuentro con Samuel	33
Jesé presenta a sus hijos, que son descartados	34
Samuel unge a David en presencia de Jesé y sus hermanos	36
David como pastor	49
DAVID EN LA CORTE DE SAÚL	53
Saúl atormentado por un espíritu maligno	53
Saúl envía mensajeros a Jesé	55
David llega a la corte de Saúl con dones	56
David toca la cítara para Saúl	58
DAVID Y GOLIAT	65
Los ejércitos israelita y filisteo en el valle del terebinto	66
David lleva provisiones a sus hermanos en el ejército	67
David conducido ante Saúl	69

David habla con Goliat	74
David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat	77
David decapita a Goliat	90
David con la cabeza de Goliat	102
David agradece a Yahvé su victoria	114
David con la cabeza de Goliat ante Saúl	116
SAÚL CELOSO DE DAVID	121
Amistad entre David y Jonatán	121
Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel	126
David esquivo la lanza de Saúl	141
David jefe de mil hombres de Saúl	148
Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Merab	150
Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Mikal	151
David porta doscientos prepucios filisteos como dote	153
Matrimonio de David con Mikal	155
HUIDA DE DAVID (1 S 19)	163
Saúl ordena la muerte de David	163
Jonatán advierte a David del odio de Saúl	166
Jonatán reconcilia David y Saúl	167
David esquivo la lanza de Saúl por segunda vez	168
Mikal ayuda a David a huir	169
Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho	179
Saúl entrega a Mikal como mujer a Palti (1 S 25,44)	182
David en Ramá donde Samuel	184
Los mensajeros de Saúl en Ramá ante Samuel	184

Saúl ante Samuel en Ramá	186
ÚLTIMOS AÑOS Y MUERTE DE SAMUEL (1 S 25,1)	189
Muerte de Samuel	189
DAVID Y JONATÁN (1 S, 20)	193
David consulta a Jonatán y éste promete su lealtad	193
La fiesta de la Luna Nueva; ausencia de David	196
Encuentro entre David y Jonatán en el campo	199
DAVID EN NOB	205
Encuentro de David con el sacerdote Ajimélek	205
David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat	208
Saúl viene a saber de David y Ajimélek (1 S 22, 6 y ss)	217
COMIENZO DE LA VIDA ERANTE: DE GAT AL DESIERTO DE MAÓN	221
David finge la locura	222
David en la caverna de Adul·lam con sus hermanos y otros hombres	226
David lleva a sus padres al rey de Moab	232
David y el profeta Gad	233
David en el bosque de Jéret	233
David en Queilá; huída de Saúl	235
David en el desierto de Zif, visita de Jonatán	236
David cercado por Saúl en el desierto de Maón	237
DAVID EN ENGADÍ	243
Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí	243

David corta la punta del manto de Saúl	247
Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto	252
David promete guardar la familia de Saúl	258
DAVID Y ABIGAÍL	261
David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquiteo	261
David contrariado por la respuesta de Nabal	265
Abigaíl va al encuentro con David	266
El banquete en casa de Nabal	278
David propone matrimonio a Abigaíl, viuda	279
DAVID EN JAKILÁ (1 S, 26)	281
Saúl persigue a David en Jakilá; los espías de David descubren el	
Campamento	281
David y Abisay entran de noche en el campamento de Saúl	282
De la cima del monte David Grita a Abner y a Saúl	288
DAVID EN SIQUELAG	291
David con seiscientos hombres va ante Akís, rey de Gat	291
David recibe Siquelag para establecerse	292
David despedido por los jefes de los filisteos	293
Campaña contra los amalecitas	295
SAÚL Y LA MAGA DE ENDOR (1 S 28)	301
Saúl, disfrazado de soldado visita a la maga de Endor	301
La maga ve el espectro de Samuel	302

BATALLA CONTRA LOS FILISTEOS Y MUERTE DE SAÚL	311
El ejército de Saúl es derrotado por los filisteos	311
Muerte de Saúl (primera variante) (1 S 31)	312
Muerte de Saúl (segunda variante) (2 S 1)	317
La armadura de Saúl en el templo de Astarté	320
Los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura.	323
DAVID REY Y OPOSICIÓN DE LOS DESCENDIENTES DE SAÚL	325
David proclamado rey en Hebrón	325
Isbaal, hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner	328
Batalla entre los ejércitos de Abner y David	329
Abner, en fuga, es perseguido por Azahel, hermano de Joab	331
Joab en persecución de Abner	333
Abner negocia con David; banquete en honor de Abner	334
Asesinato de Abner	337
Asesinato de Isbaal	341
Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón	344
CONSOLIDACIÓN DE LA MONARQUÍA DE DAVID	349
Conquista de Jerusalén (también en 1 Cr 11)	349
EL CENSO DE DAVID (1 CR 21)	353
David ordena a Joab el censo	353
Intervención del profeta Gad	356
Yahvé castiga a Israel con tres días de peste	358

David y Ornán; erección de un altar.	362
ACTOS RELIGIOSOS DE DAVID	365
David en plegaria comunica con Dios (en general)	365
David ofrece sacrificios	372
Traslado del arca de la alianza a Jerusalén (2 S 6)	374
David baila delante del arca	380
David despreciado por Mikal	382
DAVID Y BETSABÉ	387
David ve a Betsabé en el baño	387
David y Betsabé como amantes	394
David y Urías	396
Muerte de Urías	399
Bodas de David y Betsabé	401
Betsabé da un hijo a David	403
David reprendido por Natán	403
Arrepentimiento de David y muerte del niño	409
TAMAR Y AMNÓN (2 S 13)	413
Amnón ultraja a su hermana Tamar	413
Amnón es asesinado por Absalón	416
David saber por Yonadab de la muerte de Amnón	419
ABSALÓN RETORNA A JERUSALÉN (2 S 14)	423
David y la mujer de Técoa	423
Reconciliación de David y Absalón	426

ENFRENTAMIENTO ENTRE DAVID Y ABSALÓN	431
Absalón habla a la gente a la puerta de la ciudad	431
Absalón ungido rey de las tribus de Israel	432
David informado de la rebelión de Absalón	432
Subida de David al Monte de los Olivos llorando	434
David es informado de la deserción de Ajiotófel	436
Jusai con la túnica desgarrada y llena de polvo ofrece su servicio a David	437
David se encuentra con Sibá, criado de Meribaal, con asnos cargados de víveres	438
Simeí maldice a David y le arroja piedras	439
Absalón y las concubinas de David	443
Batalla entre David y Absalón	444
Muerte de Absalón en fuga	447
EL DOLOR DE DAVID (2 S 18-19)	451
Mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón	451
David llora la muerte de Absalón	453
David habla a su gente a la puerta de la ciudad	454
RETORNO DE DAVID A JERUSALÉN (2 S 19)	457
Simeí suplica el perdón	457
La gente de Judá ayuda a David a pasar el Jordán	459
LA REBELIÓN DE SEBA	461
David ordena a Abisay y Joab la persecución de Seba	461
Asesinato de Amasá	462

Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba	464
PRETENSIONES DE ADONÍAS AL TRONO (1 R, 1)	469
Adonías pretende la sucesión de David	469
Natán y Betsabé intervienen ante David	471
Salomón, designado por Davis, es ungido rey	475
Adonías es informado por Jonatán, hijo de Abiatar, del ascenso al trono de Salomón	478
Salomón es informado del miedo de Adonías	479
Adonías se arrodilla ante Salomón	480
ÚLTIMOS DÍAS DE DAVID	483
Abisag toma cuidado de David	483
ÚLTIMAS INSTRUCCIONES DE DAVID A SALOMÓN	489
Últimas instrucciones de David a Salomón (en general)	489
David requiere a Salomón castigar a Joab y a Simeí	492
David da instrucciones sobre la construcción del templo	495
MUERTE Y SEPULTURA DE DAVID	497
CONCLUSIONES	499
ABREVIATURAS	517
BIBLIOGRAFÍA	519
Fuentes literarias	519
Bibliografía crítica	520

INTRODUCCIÓN

La gran importancia de la figura de David en la tradición y el arte cristiano es incuestionable. Muchas serán las imágenes que aparecerán a lo largo de la historia del cristianismo relacionadas con este personaje, concentradas en su mayor parte en la época medieval gracias a la gran proliferación de los libros religiosos miniados. De entre estos destacan los diferentes tipos de Biblias, Salterios y Libros de Horas que, en ocasiones, en sus suntuosas decoraciones incluirán una gran cantidad de tipos iconográficos relacionados con la historia de David. En menor medida esto pasará también a la edición de libros en imprenta, donde se incluirán también grabados ilustrando los pasajes. También se deben destacar la proliferación de imágenes de este rey en los siglos del Renacimiento y el Barroco, donde en lugares como Florencia alcanzará una gran proliferación de casos.

La presente tesis tiene como principal objetivo el estudio de los tipos iconográficos relacionados con la historia bíblica del rey David, segundo rey de Israel. En cada uno de los tipos iconográficos se aborda el estudio desde sus orígenes hasta prácticamente nuestros días, tratando la continuidad y variantes que aparecerán en la tradición cristiana. El límite cronológico será establecido en cada uno de los tipos atendiendo a las variantes que presenten cada uno de ellos. Por lo general, las principales representaciones corresponden al gran arco temporal que abarca desde la Edad Media hasta el Barroco, aunque en algunos casos llegaremos también a la Modernidad en pleno siglo XIX, e incluso en algún caso puntual deberemos hacer alguna incursión en el siglo XX. Se trata de una investigación muy ambiciosa y extensa por la gran cantidad de tipos iconográficos que se contienen en cada uno de los temas.

Pese a la gran cantidad de imágenes, y la importancia que alcanza el personaje en algunas etapas en el cristianismo, no existen prácticamente estudios en los que se trate el tema en su totalidad. Mucho menos son las investigaciones que lo abordan desde una óptica iconográfica. Las investigaciones existentes no recogen por completo los tipos iconográficos de David, mas pese a este hecho, encontramos algunas pesquisas que tratan el tema parcialmente, generalmente atendiendo a los tipos relacionados con los pasajes más conocidos. Los pasajes que podríamos clasificar como menos populares, se recogerán en su mayoría en las miniaturas medievales, fuente de imágenes importante a la que debemos atender de manera especial en esta tesis.

Por la importancia que adquiere el rey David en la tradición cristiana y la poca vigencia de estudios que se centren en la iconografía de este personaje bíblico, se puede considerar más que justificado la elección del tema. Nuestra investigación abre una nueva aproximación desde la disciplina de la Historia del arte a la figura del rey David como historia de los tipos iconográficos y con ello una nueva manera de entender al personaje y su importancia en la tradición cristiana. Por estos motivos, el presente estudio debe convertirse en la base para futuras investigaciones relacionadas con la visualidad del rey David, arrojando luz sobre algunos aspectos aún no tratados en las investigaciones existentes y esclareciendo algunos aspectos como la génesis, la continuidad y variaciones de cada uno de los tipos iconográficos, siempre que esto sea posible. Para ello, atenderemos a la iconografía como método científico que permitirá realizar una historia de los tipos cercana a lo que entendía Panofsky por ello.

Estado de la cuestión y objetivos

Como acaba de advertirse, encontrarnos con estudios que traten sobre la iconografía del rey David en su totalidad es una tarea casi imposible. Existen algunas investigaciones en las que se estudia algún tema en concreto, o se aborda de manera más general la iconografía davídica. Entre ellas, prevalecen las publicaciones que son una especie de catálogo o listado de obras sobre David. Lo que es obvio es que ninguna de estas publicaciones se centra en la historia de los tipos iconográficos del rey David. Pese a estos hechos, debemos tener en cuenta una serie de investigaciones que deben ser conocidas y consultadas para realizar un correcto estudio. Todas ellas deben ser consideradas, al menos para la elaboración del estado de la cuestión.

Una de las primeras publicaciones que tratará la iconografía de David de una manera más extensa, es la que realiza Louis Réau, bajo el título *Iconografía del arte cristiano* (1955). En su primer volumen dedicado al Antiguo Testamento¹, el autor expone una serie de puntos referentes a la vida de David. La clasificación que realiza podría considerarse por temas en lugar de tipos iconográficos. En cada uno de ellos, el autor acomete una pequeña introducción en la que se exponen unos pocos datos, haciendo mención al significado y usos de las imágenes. En el trabajo se referencian obras desde época medieval hasta el siglo XVIII. Pese a esto, puede considerarse como un estudio poco profundo, centrado en compilar un limitado listado de obras sobre algunos temas. A pesar de la poca profundidad del estudio, este continúa siendo de suma importancia para los estudios de iconografía cristiana por incluir información más allá de un listado de obras.

Otro de los trabajos con cierta importancia en el tema será el de Hugo Steger *David, Rex et Propheta* (1961). Escrito en alemán, el trabajo está dedicado a la iconografía de David de época medieval y en su mayoría de procedencia germánica. En él se atiende a todos los detalles, e incluso, el autor realiza una serie de capítulos en los que se estudian exclusivamente los atributos aparecidos en las representaciones del rey David. Por esta razón, es una de las investigaciones más completas de las que existen, aunque prácticamente solo se aborda el estudio de los tipos conceptuales de David.

Uno de los primeros repertorios de imágenes que encontraremos será el de Pigler *Barockthemen* (1974).² El autor, basándose en los diferentes pasajes o versículos bíblicos, despliega un listado de imágenes relacionados con este. El listado señala los diferentes lugares de procedencia de cada una de las obras, creando así también una división por el origen. Hay que destacar que no trata de un tratado exclusivamente sobre David, sino que se recogen los diferentes tipos iconográficos de los personajes del Antiguo Testamento. A pesar de la gran aportación de Pigler para localizar obras de los diferentes tipos iconográficos, se debe mencionar que únicamente aparecen las creadas en los siglos XVII y XVIII.

Aunque no se trate de un estudio sobre iconografía, también se debe destacar el trabajo de Edward Gosselin, *King's David Progress to Jerusalem* (1976).³ Esta publicación está dedicada a examinar varias interpretaciones sobre David en los comentaristas de los salmos de mano de los padres de la Iglesia y la posterior visión por parte de las diferentes Iglesias reformistas surgidas en la Edad Moderna. Por tanto, se trata de un estudio que debe ser

¹ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento (tomo 1, vol.1)*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007.

² Pigler, A., *Barockthemen 1*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1974.

³ Gosselin, E. A., *The King's Progress to Jerusalem: Some Interpretations of David during the Reformation Period and Their Patristic and Medieval Background*, Undena Publications, Malibu 1976.

considerado en nuestro trabajo para la ayuda de una óptima aproximación a la interpretación de las imágenes.

Interesante será también el estudio realizado por Santiago Sebastián, *Iconografía medieval* (1988)⁴, en el cual, se incluirá algunas páginas dedicadas al estudio de la iconografía davídica. No se aborda el estudio completo de los tipos iconográficos, en estas líneas, el autor nos da información sobre algunos de ellos, incluyendo la lectura prefigurativa de cada uno durante el periodo medieval, casos que se observarán generalmente en los ejemplares de *Biblia moralizada* o en los *Speculum humanae salvationis*.

En la línea de la publicación de Louis Réau, aparecerá una publicación de Louis Goosen donde se abordarán algunos aspectos sobre los personajes bíblicos del Antiguo Testamento. Se trata de su libro *De Abdías a Zacarías* (1990)⁵, donde el autor expone la historia de cada uno de estos personajes del Antiguo Testamento, seguido de un recorrido histórico sobre las diferentes obras relacionadas con cada uno de ellos. El interés de este estudio reside en la información que nos transmite sobre David no solo en las artes visuales, sino también en la música y la literatura.

Uno de los trabajos más importantes para conocer las obras de época medieval es *King David in the Index of Christian Art* (2002), editado por Colum Hurihane. Si bien no aporta mayor información que un listado de miniaturas e imágenes en diversos soportes, este volumen es una herramienta fundamental para localizar una gran cantidad de obras. Todas ellas se organizan por pasajes bíblicos que coinciden en su gran mayoría con la organización que se hace en el *Iconclass*. Una de las carencias de este catálogo es, por un lado, la ausencia de imágenes de los relatos en los que no aparece David, aunque se trate de un pasaje de la historia bíblica relacionado con él, y por otro, que se incluyen únicamente obras de origen medieval.

Por otra parte, también debemos mencionar que existen algunos estudios dedicados exclusivamente a un tipo iconográfico en concreto, o más bien, lo que podríamos definir como tema. A estos estudios se unen otros en los que se centran únicamente en una obra o conjunto de estas, aunque son pocos los casos para la importancia que alcanzará el personaje en determinados periodos o épocas históricas. Solamente por la ausencia de investigaciones que traten esta temática siguiendo el método que pretendemos emprender, justifica la elección del tema. Como se podrá comprobar en el transcurso de nuestra investigación, la iconografía del rey David asumirá una gran importancia en la tradición cristiana, destacando en los siglos medievales con multitud de tipos iconográficos.

Todas estas investigaciones y publicaciones han sido tenidas en cuenta para marcarnos una serie de objetivos. El principal de ellos es el estudio de los diferentes tipos iconográficos surgidos alrededor de la figura bíblica del rey David. Con cada uno de ellos se pretende aproximarnos a su origen. A partir de esto, deberemos estudiar su continuidad y sus variantes, centrándonos únicamente en el arte cristiano. No se pretende crear otro catálogo de imágenes, sino crear una historia de los tipos iconográficos, emprendiendo el estudio de las obras que suponen una variación. Todo ello nos lleva a otro de los objetivos que nos marcamos, estudiar todo tipo de obras visuales, sin importar el formato o la disciplina artística a la que pertenezcan. Todo es producto y reflejo de una época o cultura, por lo que no podemos discriminarlas por el simple hecho de ser un objeto de pequeñas dimensiones o lo que tradicionalmente se ha considerado como artes menores o aplicadas, término que afortunadamente está más que desfasado, aunque se continúa empleando aún hoy en día por determinados investigadores y académicos.

⁴ Sebastián López, S., *Iconografía medieval*, Etor, Donostia 1988.

⁵ Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid 2006.

Por otra parte, nos proponemos el objetivo de realizar una aproximación a la interpretación de lo que supone para cada etapa histórica los diferentes tipos iconográficos observando todo tipo de manifestación cultural. Insistimos en que no se trata de realizar una simple recopilación de obras de forma enciclopédica, sino de conseguir cometer un estudio de cada uno de los tipos iconográficos de forma diacrónica, tanto por lo que se refiere al orden de los relatos de la Biblia como por la aparición cronológica de las obras en cada uno de ellos, aunque sin llegar a elaborar un tratado muy profundo o puramente iconológico. Dada la gran cantidad de tipos iconográficos existentes y el tiempo del que se dispone para la realización de la Tesis Doctoral con los nuevos planes, este objetivo sería prácticamente inalcanzable.

Metodología y estructura de la tesis

Una parte muy importante de nuestra tesis es la metodología. La utilizada en nuestra investigación, es la del análisis iconográfico-iconológico adaptada a los criterios del proyecto de investigación I+D *Los tipos iconográficos: Antiguo Testamento*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia⁶, en el que actualmente están trabajando el equipo de investigadores que conforman el Grupo APES dirigido por el Dr. Rafael García Mahiques, catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y director de esta tesis, la cual se inscribe dentro del mencionado Proyecto. En este proyecto se pretende analizar los tipos iconográficos aparecidos en la tradición cristiana universal, atendiendo también a los desarrollados en el ámbito hispánico. Tratar de hacer una historia universal de las imágenes cristianas es una de las razones que dan sentido al proyecto, y por consecuencia a nuestra tesis. Este importante objetivo mencionado anteriormente, se concreta metodológicamente como una historia de los tipos iconográficos. Como podemos observar en la introducción de Rafael García Mahiques realizada para el primer volumen de *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*,⁷ emprender un estudio de los tipos iconográficos desplegados por la visualidad artística a lo largo de los siglos, obedece a dos razones fundamentales: en primer lugar, facilitar una perspectiva diferente para la solución de los problemas tradicionales que tiene el historiador del arte ocupado en la comprensión del fenómeno artístico dentro de su contexto histórico; en segundo lugar, tratar de allanar el camino hacia un sustancial cambio metodológico en la orientación de la disciplina.

Se ha de tener presente que esta tesis es de carácter iconográfico, descriptivo y clasificador. Por este motivo, no se pretende profundizar en aspectos interpretativos propios de la iconología. En realidad, no resulta fácil disponer la línea divisoria entre iconografía e iconología. Si se toma la iconografía en su sentido conceptual más puro, se trata de una disciplina más teórica que práctica, como se desprende en una matización de Panofsky que encontramos en el capítulo primero de su conocida obra *El significado de las artes visuales*:

«Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios *tipos*: la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos o tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados, la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía solo

⁶ La referencia de financiación del proyecto es HAR2008-04437.

⁷ García Mahiques, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La Visualidad del Logos*, Encuentro, Madrid 2015, pp. 8-9.

toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable»⁸.

Siguiendo esta explicación de Panofsky sobre el sentido teórico, podría afirmarse que la metodología que seguimos en nuestra tesis no sería rigurosamente iconográfica, podría encajar dentro de una iconología. El planteamiento diacrónico con el que abordamos la continuidad y la variación de los tipos iconográficos, incide en aspectos como la creación de los tipos iconográficos, hecho que también implica la interacción entre varios tipos, las ideas teológicas, filosóficas o políticas entre otras, que según la matización de Panofsky no serían propias de la iconografía. Todas estas son imprescindibles para que nuestro estudio no resulte puramente descriptivo. A pesar de esto, consideramos nuestra investigación como iconográfica, ya que pretendemos realizar un estudio descriptivo y explicativo de los tipos iconográficos, aproximándonos a la *historia de los tipos* a la que se refirió Panofsky.

Debe ser tenida en cuenta la distinción entre los conceptos tema y tipo iconográfico. Para ello nos basamos en las definiciones que realiza Rafael García Mahiques en dos tratados diferentes. Entendemos por tema algo conceptual y abstracto, algo extra-artístico, perteneciente al ámbito ideal de la conciencia o del conocimiento. Por otra parte, el tipo iconográfico pertenece al plano sensible y concreto de la imagen que cumple una función comunicativa, al tiempo que evocadora, sentimental y poética. El mencionado plano sensible corresponde a como está establecido el contenido, ya que un mismo tipo iconográfico puede presentar modalidades en esquemas compositivos muy diferentes, algo que no es sustancial en el análisis iconográfico⁹.

También se debe aclarar que los tipos iconográficos pueden ser conceptuales y narrativos, en función de cómo se establezcan las coordenadas espacio-temporales en su representación. Por tipo conceptual debemos entender, en su origen, toda aquella representación que se expresa mediante una iconicidad los conceptos mentales, mientras que el tipo narrativo es el propio de la revolución griega que se traduce en una narración visual entendida como una ficción consciente. Los tipos, cambian a lo largo del tiempo, debido a las necesidades culturales que van conociendo un número de variantes que llegan a instituirse a su vez como otros tantos tipos iconográficos de igual interés cultural, conformando así un esquema arbóreo de creciente complejidad que bien puede observarse en el *Iconclass*.

Aclarados varios conceptos fundamentales y explicado el proyecto en el que se inserta nuestra tesis, debemos centrarnos en las fuentes utilizadas en nuestra investigación. Estas son de varias características. En primer lugar, los casos gráficos, los que conforman un mismo tipo iconográfico y sus diferentes variantes. Para la recolección de las imágenes se ha recorrido a las principales bases de datos digitales que actualmente pueden ser consultadas *online*, como son la colección fotográfica del *Warburg Institute* de Londres, *Arkyve*, perteneciente a *Brill Publishers*, además de las principales bibliotecas europeas, como es el caso de la Biblioteca Apostólica Vaticana, la Biblioteca Nacional de Francia y la de la *Koninklijke Bibliotheek* entre otras. Para la búsqueda de imágenes, ha sido de gran ayuda el libro de Colum Hurihane *David in the Index of Christian Art* para la localización de obras medievales. Con estas bases de datos se ha conseguido localizar y reunir un gran número de imágenes de cada uno de los tipos iconográficos. Existen algunas excepciones en las que los tipos iconográficos presentarán menor número de casos o que directamente han tenido

⁸ Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid 1980, pp. 50-51.

⁹ García Mahiques, R., *Iconografía e iconología*, vol. 2, Editorial Encuentro, Madrid, 2009, pp. 38-40. García Mahiques, R. (dir.), op. cit., 2015, pp. 22-26.

de ser suprimidos por no encontrarse ningún caso de ellos. Debemos advertir que la mayor parte de imágenes provienen de finales de la Edad Media, sobre todo y como ya habíamos advertido, por la gran proliferación de libros iluminados que se convertirán en piezas lujosas adquiridas por la nobleza y los burgueses —generalmente por encargo— con gran cantidad de miniaturas de los pasajes que en ellos se contienen.

Una vez se ha recopilado las imágenes de los diferentes tipos iconográficos que encontramos en *Iconclass*, se han puesto en relación con la fuente literaria en la que se basan, la Biblia en sus diferentes versiones que aparecen a lo largo de la historia. Dentro de la Biblia, atendemos a los textos del primer libro de Samuel, el segundo libro de Samuel, primero de los Reyes y el primero de Crónicas como fuente literaria principal de los diferentes tipos iconográficos. Junto a estos textos, debemos de considerar también en ocasiones los Salmos y las interpretaciones de las Sagradas Escrituras que encontramos en la Patrología Griega y en la Latina, además de textos que se refieren o interpretan determinados pasajes de la historia del rey David. Las versiones de la Biblia empleadas para nuestra investigación son varias, recurriendo a ellas con el propósito de realizar una correcta interpretación de algunos detalles cuando es necesario. En primer lugar, se ha utilizado la *Septuaginta* o versión de los setenta, para las imágenes provenientes de territorios orientales, donde la principal fuente fue esta versión. La segunda es la *Vulgata Latina*, para las imágenes de origen occidental, recurriendo a la *Vulgata Sixto-clementina* a partir del Concilio de Trento. En tercer lugar, se ha utilizado también la versión de la *Biblia de Jerusalén* para los textos en castellano. La interpretación que realizan los Padres de la Iglesia y exegetas, en ocasiones pueden servirnos también como una herramienta para esclarecer la presencia de algunos elementos en las imágenes.

En cuanto a la estructura de la tesis, esta se organiza en 31 capítulos que corresponden a los diferentes temas de la historia bíblica de David. En cada uno de ellos se recoge una serie de tipos iconográficos, los cuales pueden ser conceptuales o narrativos. Esta estructura viene dada por los versículos bíblicos y los diversos temas y tipos iconográficos que se recogen en el *Iconclass*. Será en el primero de los capítulos donde se recoge los tipos conceptuales de David. El resto de los capítulos son, en su inmensa mayoría, tipos narrativos basados en los libros bíblicos anteriormente mencionados. Pese a esto, observaremos como algunos de los ellos llegan a convertirse casi en conceptuales durante determinados periodos históricos. Tras una breve introducción en cada uno de los temas, se emprende el estudio de cada uno de los tipos iconográficos. En ambos tipos de imágenes —conceptuales y narrativas— el estudio se aborda de la misma manera. En cada uno de ellos se busca las representaciones más antiguas, para luego, tratar diacrónicamente las diferentes variantes que van surgiendo a lo largo de las épocas. No se trata de realizar una colección de imágenes de cada tipo iconográfico, si no de recoger las principales variantes a través de obras significativas que sirvan como un claro ejemplo de cada una de estas.

Agradecimientos

Deseo dedicar unas líneas para agradecer a una serie de personas, que en estos últimos años han sido fundamentales en mi vida. Sin ellas posiblemente esta tesis no hubiese llegado a su final. En primer lugar, debo agradecer a cada uno de los miembros y colaboradores del grupo de investigación APES, por las experiencias vividas en los congresos y simposios de estos años, los cuales han servido para comprender mejor esta manera de trabajar, además de haber pasado buenos ratos con ellos.

Por otra parte, agradezco a mis compañeros del equipo de gobierno del ayuntamiento de Barx por haber entendido mis ausencias durante determinados momentos para poder asistir a congresos, simposios, las actividades del doctorado u ocuparme de esta tesis.

Debo mencionar en estas líneas también a mi familia, mi madre Trinidad, mis suegros Juan y Adela, y especialmente a mi mujer, compañera y amiga Ade por haberme aguantado durante estos años en los que hemos tenido que sacrificar muchos ratos libres para que pudiera dedicarlos a la investigación.

Como no, debo agradecer a mi director de tesis, el Dr. D. Rafael García Mahiques, el cual ha confiado en mí desde el día que le propuse realizar el trabajo final de máster bajo su tutela y luego me propuso continuar con los estudios de doctorado. Sus palabras de ánimo e instrucciones para llevar a cabo esta ambiciosa investigación, han sido fundamentales para llegar a este punto en mi vida académica. Gracias por hacerme creer que podía llegar a conseguirlo.

TIPOS CONCEPTUALES DE DAVID

La imagen conceptual de David la debemos entender como toda aquella representación del personaje apartada de los relatos bíblicos, es decir, que no esté dentro de un episodio narrativo concreto. Así, encontraremos varias maneras de representar a David de manera conceptual. Debemos realizar una pequeña introducción para entender con más claridad el término imagen conceptual, ya que en los planes de estudio de nuestro país aún hoy en día continúa predominando una corriente en la que el valor artístico se define por las figuras y contornos, sin entrar en los conceptos de la imagen¹. Tenemos algunos ejemplos de David músico, David rey o profeta, o la combinación de los dos, un David rey tocando un instrumento musical que varía según representación. En estas representaciones se intenta resumir la imagen de David con una serie de atributos que hacen identificar de manera muy clara este personaje bíblico.

No se puede dudar de la importancia que tiene David para el cristianismo, puesto que es un ancestro del linaje de Jesucristo como podemos observar en el Evangelio de Mateo (Mt 1,1-17) y además es considerado como una prefiguración del mismo². De este modo se equiparán varios episodios de la vida de David con la de Cristo como observaremos más adelante en nuestro estudio. Dejando aparte los episodios narrativos de la vida de David, nos centramos en los testimonios de las artes visuales para estudiar la figura de este personaje bíblico fuera de toda narración bíblica. Para ello estableceremos un orden diacrónico y por los diversos tipos conceptuales creados a lo largo de los siglos.

Algunos ejemplos se pueden clasificar de manera muy clara, pero existen otros que son más ambiguos. Para estos casos, se tendrá en cuenta para esto la acción o no que esté realizando. Para clasificar una de estas imágenes dentro del tipo conceptual de David músico se tiene en cuenta que el personaje esté tocando el instrumento, mientras que, para considerarlo rey o profeta, se tendrá en cuenta toda imagen que aparece sin realizar esta acción, aunque esté representado un instrumento musical en la misma como atributo.

Tipo conceptual de David Músico

El origen del tipo conceptual de David Músico se encuentra principalmente en diversos relatos bíblicos en los que se describe a David como intérprete musical que de manera casi mágica es capaz de calmar los malos espíritus por su gran talento interpretativo: «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» (1S 16,23)³. Es considerado como una especie de Orfeo, el cual calma las fieras con su música como se percibe en el anterior pasaje.

Es fácil asociar por tanto a David con la figura de un músico para distinguirlo de otros personajes bíblicos si tenemos en cuenta la gran cantidad de pasajes en los que se cita a este rey como intérprete, no siempre con el mismo instrumento. No solo tenemos la información que nos proporciona la Biblia. San Agustín en *De Civitate Dei* también habla de

¹ García Mahiques, R., «Imagen conceptual e imagen narrativa», en *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del texto. Anejos de Imago*, 1. Sociedad Española de Emblemática – Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, p. 65.

² Moráis Morán, J. A., «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 Fernández González, E (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.

³ «Igitur, quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, David tollebat citharam et percutiebat manu sua; et refocillabatur Saul et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus» (1S 16, 23).

David y su relación con la música, coincidiendo con las sagradas escrituras en su alto virtuosismo y dominio mágico:

«David era un hombre versado en la música, y amaba la armonía no con placer vulgar, sino con intención elevada. Con ella servía a su Dios, que es el Dios verdadero, en figuración mística de una realidad grande. El concierto acorde y acompasado de diversos sonidos insinúa con concorde variedad la unidad compacta de una ciudad bien ordenada» (AVG. civ. 17,14; PL XLI, 517) ⁴.

Como se puede observar, la relación de David con la música es muy importante para su identificación iconográfica, pero ¿en que se basaron las primeras representaciones de este tipo conceptual? Las imágenes de Orfeo tocando servirán indudablemente para la creación de esta tipología, aprovechando las similitudes de significado entre ambos personajes. Ocurre exactamente lo mismo que con el binomio Orfeo-Cristo, de donde saldrá el tipo iconográfico del Buen Pastor⁵. De manera clara se observará la translación del modelo de Orfeo a David en las primeras representaciones de este como músico. En algunas incluso se podrá dudar a primera vista si se trata de uno u otro.

Algunos estudiosos sitúan el origen de esta asociación en un documento literario de Qumrán de aproximadamente los siglos III al I a. de C.⁶. Se trata de un pequeño Salmo apócrifo, escrito en primera persona y basado en los capítulos 16 y 17 del primer libro de Samuel, exceptuando una frase: «Los árboles han amado mis palabras y el rebaño mis obras» (Salmo 151 de 11QPsa)⁷. Lo cierto es que la traducción del texto no es fácil, existen varias versiones, casi tantas como transcritores de la misma, por lo que parece poco probable esta tesis. A pesar de esto esta teoría debe ser mencionada como posible origen de la asociación entre David y Orfeo.

Este tipo iconográfico posiblemente sea el que mayor cantidad de casos posea. Los primeros ejemplos que conservamos los localizamos en el área de Gaza, donde en una antigua sinagoga, apareció un mosaico en el que se representa un hombre tocando el arpa (508, Jerusalén, IM) [fig. 1]. Aunque podría tratarse de Orfeo, por su enclave también podríamos interpretar que se trata de David. En este mosaico se sitúa sentado, tocando un instrumento de cuerda, el cual podemos identificar como una lira. El personaje lleva una corona y un nimbo sobre la cabeza. A su alrededor aparecen animales, como una serpiente y un león escuchando su música.

Se trata de una representación judía, pero claramente bebe de la más pura tradición órfica. La adaptación del esquema compositivo del tipo iconográfico de Orfeo tocando para amansar las fieras no es muy extraño, puesto que David podría considerarse como una figura equivalente en los contextos judío y cristiano si comparamos la historia de ambos. El autor del mosaico de la sinagoga de Gaza, posiblemente consciente del equívoco que pudiera provocar identificar esta imagen, escribe el nombre de David con caracteres hebreos. Orfeo y David eran considerados como portadores de un mensaje de paz, al igual

⁴ «Procurrente igitur per tempora ciuitate Dei, primo in umbra futuri, in terrena scilicet Hierusalem, regnauit David. Erat autem David uir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non uulgari uoluptate, sed fideli uoluntate dilexerit eaque Deo suo, qui uerus est Deus, mystica rei magnae figuracione seruierit. Diuersorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordia uarietate compactam bene ordinatae ciuitatis insinuat unitatem (...)» San Agustín, *Ciuitate Dei*, ed. española de J. Morán, 1965.

⁵ González Delgado, R., «Autores griegos cristianos y anábasis órfica», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 52-53, p.205.

⁶ Roessli, J. M., «¿Orfeo y orfismo en Qumrán?», en Bernabé, A. y Casadesús, F. (Coord.), *Orfeo y la tradición órfica*, Akal, Madrid 2008, p.1015.

⁷ Roessli, J. M. op. cit., 2008, pp. 1017-1018.

que pasará con Jesucristo, de aquí otra interpretación del origen de la asociación David - Orfeo⁸.

En el entorno cristiano también encontraremos imágenes con características casi similares en las que observamos un esquema compositivo muy semejante al del caso anterior. Uno de los primeros ejemplos conservados lo encontramos dos siglos más tarde en el *Salterio de Vespasiano* (ca. 750, Londres, BL, Cotton MS Vespasian AI, fol. 30v) [fig. 2]. Nos encontramos en un ambiente distinto y una técnica diferente, pero no podemos dudar de la influencia que tuvieron la tipología David-Orfeo adoptada a través del judaísmo.



Fig. 1. David músico. Mosaico de la antigua sinagoga de Gaza, 508, Jerusalén, IM.



Fig. 2. David músico. *Salterio de Vespasiano*, ca. 750, Cotton MS Vespasian AI, Londres, BL, fol. 30v.

En este caso, la figura de David se representa tocando una lira y sentado en un trono. David no aparece coronado, solo tiene en la cabeza un nimbo. A su alrededor observamos diferentes figuras representando a cuatro músicos sonando cuernos además de otros personajes realizando diversas actividades. Toda la escena está rodeada por un arco de medio punto ornamentado con motivos vegetales de fuerte carácter geométrico y animales fantásticos. En este caso ya no podemos dudar de que se trata de una representación de David músico. Esta tipología se repetirá a lo largo de los siglos con pequeñas variaciones como observaremos más adelante, pero se fija que el principal atributo para la identificación de David sea la lira o un instrumento generalmente de cuerda de similares características, basándose en las fuentes bíblicas y patrísticas.

Justo un siglo después volvemos a encontrarnos con una composición de características casi similares en cuanto su composición. Se trata de la *Biblia de Vivien* o *Primera Biblia de Carlos el Calvo* (ca. 846, París, BNF, Valenciennes-BM-ms. 0006. fol. 215v) [fig. 3]. En la parte central encontramos de nuevo a David tañendo un instrumento de cuerda, el cual podemos identificar como una cítara. Aparece vestido a la manera romana, coronado y con barba. Hasta el momento se había observado que se representaba a David como una persona joven imberbe, tal como se describe en el primer libro de Samuel (1S 16,12), pero ahora se opta por una representación de una persona más madura. Todas las figuras representadas a su alrededor están identificadas con una inscripción sobre ellas. David es presentado como músico, pero también como rey y profeta, según reza el texto que aparece sobre el personaje. A cada lado de David encontramos un personaje vestido de

⁸ Figueras, P., «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)», en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie II, Hª Antigua, t. 15, 2004. p. 49.

soldado romano con una lanza. Sobre él y por debajo aparecen cuatro músicos, identificados como Asaf, Hemán, Jedutún y Ethan. Estos nombres corresponden a cuatro personajes bíblicos relacionados con David, los cuales aparecen en el segundo libro de las Crónicas como músicos (2Cro 5,12). Además, también son considerados autores de algunos Salmos según la tradición. En esta época David y sus músicos se consideran los sabedores de la doctrina musical que entiende racionalmente el funcionamiento celestial, la música formaba parte del canon estético de la filosofía como defienden personajes como Isidoro de Sevilla (ISID. orig. 3,17, 1.)⁹.



Fig.3. David músico. *Biblia de Carlos el Calvo*, ca. 846, Valenciennes-BM-ms. 0006. París, BNF, fol. 215v.



Fig. 4. David músico. *Salterio de Egberto*, ca. 980, ms. CXXXVI, Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, fol. 20v.

En las cuatro esquinas encontramos la personificación de las cuatro virtudes cardinales: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. Las dos primeras aparecen como mujeres con una palma, mientras que las otras dos se han representado como figuras masculinas. Las cuatro virtudes cardinales elevan el alma sensible a las cosas espirituales, de acuerdo con la doctrina agustiniana. Su presencia en la imagen refleja el camino de la sabiduría cristiana a la luz gracias a las artes liberales, y en particular, la música¹⁰. Siguiendo una tradición proveniente de san Gregorio, santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologiae*, afirma que «*in quatuor virtutibus tota boni operis structura consurgit*» [Toda la estructura del bien obrar se levanta sobre cuatro virtudes] (S.Th. [36069] I^a-IIae q. 61 a. 2 s. c.).

Toda la composición, de bastante complejidad, sigue un propósito claro: la exaltación de la figura y del reinado de David. La figura del rey músico dentro de una mandorla nos recuerda al *Pantocrator* rodeado por los cuatro evangelistas. Debemos recordar que David se considera como una prefiguración del mismo Cristo en el Antiguo Testamento. Por otra parte, la exaltación de David es una exaltación de la figura del propio rey carolingio, ya que, en esta época, David se convierte en el tipo de buen príncipe cristiano, papel que desempeñará hasta la época moderna¹¹.

⁹ Vicens Vidal, F., *Diabolus in musica*, L'Hiperbòlic Edicions, Palma 2008, p. 32.

¹⁰ <http://expositions.bnf.fr/livres/vivien/grands/lat_1_215v.htm> (1-4- 2014).

¹¹ Millet, O. y Robert, P., *Cultura bíblica*, Editorial Complutense, Madrid 2003, p. 530.

En el *Salterio de Egberto*, proveniente de Reichneau, Alemania, nos encontramos con otra miniatura del Rey David Músico (ca. 980, Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, ms. CXXXVI, fol. 20v) [fig. 4]. En este caso vemos representado a un David Músico más próximo al de los inicios del tipo iconográfico, aunque con barba. El personaje aparece solitario sentado en un trono y tocando una lira. Sobre su cabeza lleva una corona dorada, tonalidad que se repite en el instrumento y en los contornos geométricos. Se observan algunos detalles en la imagen de algunos animales y ornamentos representados en dorado sobre un fondo rojo. Estas características son síntoma del aumento del gusto por la opulencia en la decoración de los libros propio de esta época¹². No existe ninguna duda de que se continúa exaltando al rey David convirtiéndose en el ejemplo de rey a imitar por los gobernantes de esta época y posteriores.



Fig. 5. Rey David músico. *Portada de las Platerías*, catedral de Santiago de Compostela, ca. 1101-1111.



Fig. 6. Rey David músico. *Salterio con glosas de Anselmo de Loan*, ca. 1175, ms. 76 E 11, La Haya, KB, fol. 2r.

A partir del nuevo milenio, la figura de David músico se siguió representando muchas veces siguiendo las mismas características, pero en otros casos se optó por la variación en algunos elementos. Este es el caso del *Rey David músico* que encontramos en la puerta de la *Portada de las platerías* en la catedral de Santiago de Compostela (ca. 1101-1111, Santiago de Compostela, puerta meridional) [fig. 5]. Posiblemente este relieve se situaría en otra fachada hoy desaparecida, la *Francigena*, en el brazo norte de la Catedral¹³. David es representado sentado en el trono con las piernas cruzadas que descansan sobre lo que parece ser un personaje que algunos identifican como el demonio¹⁴. Aparece coronado y tocando un instrumento que hasta el momento no había sido representado en ningún caso anterior. Se trata de un rabel, instrumento medieval de cuerda frotada, es decir de una familia diferente a las liras o arpas, que son de cuerda pulsada. Este instrumento es utilizado en época medieval y de procedencia árabe, del cual podemos encontrar ejemplos en las *Cantigas de Alfonso X*. Aunque este sea un ejemplo posterior, nos sirve de referencia un códice que se conserva en el Escorial (ca. 1280-83, Ms. B I 2). En la iluminación que

¹² Mancho, C., «La alta Edad Media (750-1000)», en García Marsilla, J. V. (dir.) *Historia del Arte Medieval*, Publicacions Universitat de València, Valencia 2012, p. 107.

¹³ Moráis Morán, J. A., op. cit., 2011, p.361.

¹⁴ Vicens Vidal, F., op. cit., 2008, p. 32.

acompaña a la Cantiga 110, encontramos a dos intérpretes con este instrumento. Con la venida de los musulmanes a la Península, llegará este instrumento que se establecerá en algunas zonas concretas¹⁵. Se trata por tanto de una variación fruto del ambiente cultural de la época, que difícilmente pudo producirse en otros lugares de Europa donde no hubo tanta presencia musulmana.

Fechado en unos años después y en un enclave diferente, encontraremos otra representación del rey David dentro de un salterio. Concretamente se trata del *Salterio con glosas de Anselmo de Loan* (ca. 1175, La Haya, KB, ms. 76 E 11, fol. 2r.) [fig. 6]. La ilustración se sitúa dentro de la inicial B del Salmo 1, representando a David como rey y músico, acompañado por otra serie de personajes que son identificados por unas filacterias con sus correspondientes nombres: Asaf, Hemán, Jedutún y Ethan. Estos son habituales en las representaciones de David como músico como ya habíamos observado en la *Biblia de Vivien*.

En esta miniatura podemos interpretar que los cuatro músicos son representados como juglares que acompañan al rey David, el cual sería como una especie de trovador. No es difícil realizar este símil, ya que en esta época estaba en auge el mundo trovadoresco. Al igual que los trovadores, David compuso también cantos, los Salmos. Tan solo debemos sustituir a la amada a las que cantan los primeros por Dios. Este ejemplo viene a mostrarnos la estrecha línea que existía entre lo sacro y lo profano en la cultura medieval, tal y como podemos observar más detalladamente en algunos estudios sobre el tema¹⁶.

Otra de las novedades importantes que encontramos en esta miniatura es el instrumento que está tañendo David. Se trata de un arpa, instrumento de características muy parecidas a la lira, aunque de diferente apariencia. El arpa aparece citada en algunas traducciones de la Biblia como uno de los instrumentos que David tocaba. Es uno de las primeras muestras de David tocando este instrumento. Aunque en la Vulgata se menciona la palabra *citharam*, la introducción del arpa en la tipología se consolidará rápidamente. No es de extrañar por tanto que se convierta en uno de los atributos más conocidos de David. En este caso aparece de un tamaño bastante pequeño, como eran las medievales, apoyada en su regazo. La aparición de este instrumento en la miniatura puede responder a la hegemonía que alcanzó este instrumento sobre la lira y la cítara en Europa en la época del románico¹⁷.

Si buscamos una lectura simbólica del instrumento, podemos ver que algunos autores relacionan el arpa como símbolo de la Santísima Trinidad por su apariencia formal triangular, al igual que en algunas ocasiones se hace con el salterio¹⁸. El resto de instrumentos que tocan los demás personajes son utilizados en época medieval. Aparece un carillón, una viola de brazo, un rabel, como el del David de Santiago de Compostela, y otro instrumento más difícil de identificar, del cual está claro que se era utilizado por los trovadores¹⁹.

En la misma línea del ejemplo anterior encontramos un David músico representado en la inicial B del Salmo 1. Se trata de un Salterio conservado en La Haya, elaborado unos años después, pero con unas características parecidas al previo caso (ca.1180, La Haya, KB, 76 F 13, fol. 29r) [fig. 7]. En esta capital se representan dos escenas diferentes y muy conocidas de la historia de David. En la parte superior encontramos a David músico, mientras que en la inferior vemos a David luchando contra Goliat. Nos centramos en la superior, en la que aparece David tocando el arpa con una postura similar a la del *Salterio*

¹⁵ González Casarrubios, C., «El Rabel», en *Narría: Estudios de artes y costumbres populares*, n°9, 1978, p. 22.

¹⁶ García García, F. de A., «David músico», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n°8, 2012, p. 12.

¹⁷ Remnant, M., *Historia de los instrumentos musicales*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2002, p.19.

¹⁸ Doménech García, S., «Iconografía musical. David, el rey músico», en *Sequentia, Revista Digital*, n°3, 2005. Accesible a través de <http://www.coralsanjuanededios.es/sequentia/art_david.htm> 10-4- 2014.

¹⁹ Sadie, S., *Guía Akal de la música*, Akal música, Madrid 2009, p.91.

con glosas de Anselmo de Loan. El rey sigue siendo una persona de mediana edad con barba, sentado en su trono y tocando un arpa con siete cuerdas. En la parte inferior es un joven ya que sigue lo escrito en el relato de la lucha contra Goliat.

En esta ocasión lo vemos en solitario, pero el autor tiene la intención de presentarnos un David como músico y compositor de salmos. En principio no encontramos una relación directa de la imagen con el Salmo 1, pero podemos interpretar que se trata de presentar al autor de los mismos, representando dos de sus facetas más conocidas, como músico y como el que derrota al gigante Goliat.

Existen representaciones del rey David músico con alguna variación interesante en cuanto al tipo de instrumento, como es el caso del *Salterio de Ingeborg* (ca. 1205, Los Ángeles, PGM, fol. 105v) [fig. 8]. Dentro de la inicial C del Salmo 97, «*Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit*» [Cantad al Señor un cántico nuevo, porque hizo maravillas] (Sal 97,1), encontramos un rey David músico tañendo el carillón, instrumento formado por diferentes campanas que son golpeadas por mazas. Junto con David tenemos a dos músicos con dos instrumentos diferentes: un cuerno y una viola de brazo.



Fig. 7. David músico. *Salterio*, KB, 76 F 13. ca.1180, La Haya, fol. 29r.



Fig. 8. Rey David músico, *Salterio de Ingeborg*, ca. 1205, PGM, Los Ángeles, fol. 105v.

Ninguno de los instrumentos que aparecen son mencionados en el salmo, por lo que debemos pensar que el artífice de las miniaturas se basaría en instrumentos acostumbrados (Sal 97,5-6). Los instrumentos citados son la cítara, la trompeta de metal y la corneta, por lo que vemos que no se trata de una ilustración al pie de la letra sobre este Salmo. Todos miran hacia el cielo, señal inequívoca de que la interpretación la dirigen hacia Dios. Se puede deducir que se sigue representado a un David trovador acompañado de otros músicos, de los cuales no se nos da la identidad, pero que pueden ser simplemente juglares, y no personajes bíblicos como se había visto hasta ahora.

David como tañedor de arpa aparecerá en multitud de iluminaciones durante estos siglos. El arpa se convirtiéndose casi exclusivamente en el instrumento identificador de este rey músico y de su tipo conceptual. Si normalmente el rey aparece sentado en su trono tocando, también tenemos ejemplos de David tocando en posiciones diferentes como por

ejemplo estando de pie, como se aprecia en el *Salterio del Marqués de Bute* (1270-80, Los Ángeles, PGM, MS 46, fol. 116v) [fig. 9]. En la inicial E del Salmo 80, se puede observar un David de aspecto longevo por su largo cabello y barba canosa. También aparece coronado, como de costumbre y en este caso lo vemos tañendo un arpa de unas dimensiones considerables.

En un principio no podemos ver una relación entre la imagen y el texto. Aunque este Salmo nombre algunos instrumentos musicales no hace referencia en ningún momento al arpa, aunque si a algunos instrumentos de cuerda como el salterio o la cítara. Podemos interpretar que en esta época ya está muy consolidado el atributo del arpa en las representaciones del tipo conceptual de David músico y simplemente se limitan a ilustrar algunos Salmos con la imagen de éste.

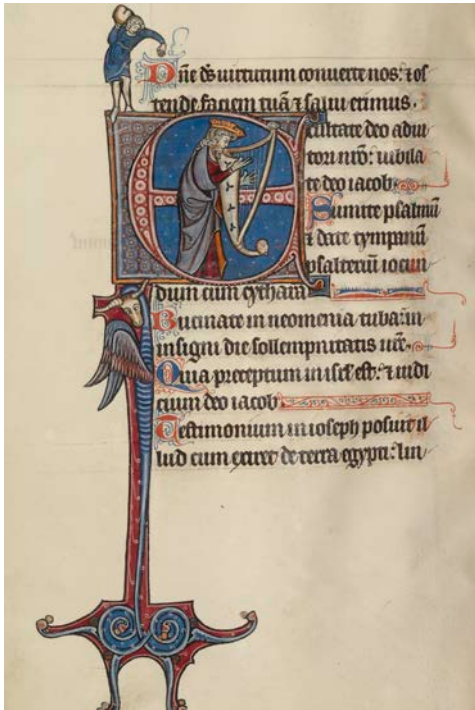


Fig. 9. Rey David músico. *Salterio del marqués de Bute*, ca. 1270-80, MS 46, Los Ángeles, PGM fol. 116v.



Fig. 10. Lorenzo Mónaco. *David músico. Tablas de los Patriarcas*, ca. 1408-10, Nueva York, MMA.

Pese a la gran aceptación de la representación de David tañendo el arpa, aún podemos encontrar en esta época muchas ilustraciones siguiendo las tipologías anteriores, es decir tañendo instrumentos como la lira, el salterio o incluso el carillón. Aunque predominen las imágenes de David como persona ya mayor, también tenemos algunos casos en los que seguirá apareciendo como el joven músico que toca para calmar los malos espíritus que poseen a Saúl. Estas imágenes se irán repitiendo en los diferentes salterios siempre apareciendo como ilustración en los mismos salmos²⁰.

Las ilustraciones del tipo conceptual de David músico serán muy numerosas a lo largo de la baja Edad Media, sobre todo en iluminaciones de Salterios, el libro más popular, leído y comentado en esta época sobre el Antiguo Testamento²¹. Ya a principios del siglo XV comenzamos a encontrarlos en mayor número en tablas. Es el caso del *David músico* de Lorenzo Mónaco, tabla que forma parte de un conjunto dedicado a los Patriarcas (1408-10,

²⁰ Los modelos seguidos en la mayoría de los salterios son los siguientes: *Salmo 1*, David tocando un cordófono, ya sea arpa, salterio, cítara o lira. *Salmo 80*, David tocando las campanillas o carillón.

²¹ Doménech García, S., op. cit., 2005.

Nueva York, MMA) [fig. 10]. El hecho de que forme parte de un conjunto dedicado a los Patriarcas, ya nos hace notar de que se trata de una concepción diferente de David. No estamos hablando ya del personaje salmista o músico, sino que incorporamos el concepto de patriarca del pueblo judío, aunque con los atributos del David músico²².

En la tabla vemos a David sentado de frente en una especie de banco. El fondo es dorado, típico de lo que llamamos Gótico internacional y con características florentinas. El personaje luce unas vestiduras muy ricas con decoración de bordados dorados, además aparece coronado y con una aureola. Su aspecto es de un hombre mayor, probablemente debido a la intención de representarlo como un Patriarca. El instrumento que está tocando es un salterio, instrumento que lo identifica como compositor de Salmos, ya que, en latín, al igual que en castellano, se emplea la misma palabra —*psalterium*— para denominar al instrumento y al conjunto de estos textos.

En el Antiguo Testamento no se nombra nunca a David como Patriarca de Israel, ya que este título se reserva a los padres de las doce tribus de Israel o a los tres principales progenitores: Abraham, Isaac y Jacob. En el Nuevo Testamento, por otra parte, sí que menciona a David como Patriarca: «*Viri fratres, liceat audenter dicere ad vos de patriarca David, quoniam et defunctus est et sepultus est, et sepulcrum eius est apud nos usque in hodiernum diem*» (Varones hermanos, séame lícito deciros con libertad del Patriarca David, que murió y fue enterrado: su sepulcro está entre nosotros hasta el día de hoy) (Hch 2,29). Sabido esto, si volvemos al instrumento representado en la imagen podríamos hablar que en él se encuentra representados los doce hijos de Jacob, es decir los padres de las tribus de Israel de manera simbólica por medio de las doce cuerdas dobles del salterio. Buscar este simbolismo posiblemente resulte un poco forzado para la opinión del lector, pero en este sentido se han realizado interpretaciones sobre algunos instrumentos de diez cuerdas tañidos por David, los cuales supuestamente representan los Diez Mandamientos²³. Esta interpretación arrancará de los escritos de san Agustín, concretamente en sus *Sermones* (AVG. Sermon. 32, 8,8. PL XXXVIII, 199).

Sobre una centuria después, en tierras hispánicas, nos encontramos con una representación de David músico interesante. Se trata de un retrato de David tocando el arpa realizado por el Maestro de Becerril (ca. 1525, Madrid, MP) [fig. 11]. En este caso aparece David junto a otros personajes diferentes. La tabla forma parte de un conjunto en el cual aparecen representados tres personajes más, Salomón, Isaías y Ezequiel. Estas representaciones estaban situadas en el banco del retablo y concretamente el de David, ocupaba el extremo derecho²⁴. David se sitúa sentado casi de perfil en un trono muy elaborado y adornado con relieves que en los cuales predominan los motivos vegetales. También aparece un paisaje de fondo en el cual hay representadas ruinas, vegetación y aves. Prestando atención a la figura del rey músico nos encontramos con novedades en la manera de representarlo. Por primera vez vemos un David de aspecto longevo, pero sin barba. A esto hemos de sumar sus ricas vestimentas con fuerte carácter oriental y de gran riqueza. En esta ocasión, el Maestro de Becerril representa un arpa como instrumento de David. Las características de esta nos recuerdan a las arpas medievales que se han observado en varias iluminaciones con su pequeño tamaño y forma.

Lo más importante de esta tabla es sin duda la intención de representar a David como profeta, recurriendo para este fin al tipo de David músico. Esto nos hace pensar que la imagen de David músico era muy popular en la época y se acude muy a menudo a esta composición para representar su tipo conceptual. Pero, ¿de donde procede la idea de

²² Noé, Abraham y Moisés son las otras pinturas que forman parte de este conjunto.

²³ Doménech García, S., op. cit., 2005.

²⁴ Silva, P., «Cuatro tablas con Salomón, Isaías, Ezequiel y David, de Maestro de Becerril», en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/nuevas-adquisiciones/2009/cuatro-tablas-banco-con-salomon-isaias-ezequiel-y-david-hacia-1525-de-maestro-de-becerril/>> 23-4-2014.

representar a David como profeta? Encontramos muchos profetas en el Antiguo Testamento. Estos se han agrupado en profetas mayores y menores, agrupados de esta manera por la extensión de sus escritos, no por su importancia²⁵.

Para encontrar una referencia que se refiera a David como profeta en la Biblia, debemos acudir al Nuevo Testamento, concretamente a los Hechos de los Apóstoles. Se observa en el lugar anteriormente citado por referirnos a David como Patriarca:

«Varones hermanos, séame lícito deciros con libertad del Patriarca David, que murió y fue enterrado; su sepulcro está entre nosotros hasta el día de hoy: siendo pues Profeta, y sabiendo que con juramento le había Dios jurado, que el fruto de sus lomos se sentaría sobre su trono» (Hch 2,29-30)²⁶.

Esta es una cita en la cual David aparece mencionado como profeta y de la cual se podría haber basado el autor de la idea de esta representación, sea idea del comitente o el propio pintor. Cabe la posibilidad de una influencia musulmana también en la obra. Si observamos las vestiduras nos recuerdan a ropajes orientales, sobre todo por el tocado que lleva en la cabeza que recuerda a un turbante. En todo caso estamos ante una tabla en la que se representa a David como profeta recurriendo al tipo iconográfico de David músico. Sin tener en cuenta las otras tablas, esta pintura no se podría interpretar correctamente, puesto que se leería como un simple David músico.



Fig. 11. Maestro de Becerril. *David músico*. Tabla de predela, ca. 1525, Madrid, MP.



Fig. 12. C. Boccaccino. *Isaías y David*. Puertas del órgano, Santa María di Campagna, Piacenza, 1530.

Manteniendo el carácter oriental, al parecer bastante recurrente en la época, encontramos más casos del tipo conceptual de David músico, como es el ejemplo del *Isaías y David* de Camillo Boccaccino (1530, Piacenza, Palazzo Farnese) [fig. 12]. Se trata de las puertas de un órgano proveniente del santuario de Santa María di Campagna en Piacenza, en las que aparecen estos dos personajes bíblicos, uno en cada puerta del instrumento, aunque formando una única escena. De fondo aparece una arquitectura interior de un

²⁵ Unger, M. F., *Manual Bíblico de Unger*, Editorial Portavoz, Michigan 1985, p.404.

²⁶ «*Viri fratres, liceat audenter dicere ad vos de patriarcha David, quoniam et defunctus est et sepultus est, et sepulcrum eius est apud nos usque in hodiernum diem; propheta igitur cum esset et sciret quia iure iurando iurasset illi Deus de fructu lumbi eius sedere super sedem eius*» (Hch 2,29-30).

templo de características clásicas, y cada uno de los dos personajes aparecen situados al lado de unas columnas sobre pedestales de orden jónico.

El profeta Isaías aparece con un pergamino a la izquierda del espectador y David en el otro extremo con una serie de atributos interesantes. El rey músico es representado con unas ricas vestiduras como de costumbre, pero llevando consigo una viola de gamba y con su pie derecho pisando una cabeza de grandes dimensiones que la identificamos como la de Goliat. Delante de la viola aparece un pergamino también, en el cual aparece notación musical. La cabeza del gigante bíblico es la primera vez que la encontramos como atributo de este tipo iconográfico, posiblemente justificada por el instrumento que acompaña a David, la viola de gamba, que por primera vez acompaña al rey en una representación. Al ser un instrumento no nombrado en la Biblia, ya que su origen era más o menos contemporáneo a Camillo Boccaccione, se debe echar mano de un atributo iconográfico más fácilmente reconocible o asociable al personaje²⁷.

Los epígrafes que aparecen aluden a la venida de Jesucristo, en la parte de Isaías tenemos: ECCE VIRGO CONCEPIET ET PARIET FILIVM ET VOCAVITVR NOMEN EIVS [He aquí que una Virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrá el nombre de Emmanuel] (Is 7,14), mientras que en la parte de David encontramos el texto: VIDERUNT OMNES TERMINI TERRAE SALVTARE DEI NOSTRI. PSALLITE, PSALLITE IN CYTHARA ET ORANO [Los confines de la Tierra han visto la salvación de nuestras alabanzas. Cantad, cantad con el arpa y el órgano] (Sal 98,4-5). En realidad, se habría de cambiar *organo* por *voce psalmi* que aparece en la Vulgata, pero esta licencia que se toma el autor, se adecua mucho más al contexto de la obra. No existe duda alguna por tanto de que se trata de una imagen del tipo conceptual de David músico, el cual aparece como una especie de patrón de la música, situado en la puerta del órgano. De hecho, en la Edad Media será considerado ya patrón de los músicos y cantores. Tendremos ejemplos de este tipo conceptual en los postigos y paneles de muchos órganos²⁸.

De esta misma época tenemos otros casos interesantes de David músico. En uno de los frescos de la *Logia de David del Palacio del Té* de Mantua, situado en un luneto, encontramos uno interesante, pintado por Giulio Romano y su taller (1531-34, Mantua, Palazzo Te) [fig. 13]. Es una imagen diferente en muchos aspectos. En primer lugar, tenemos la figura de un joven David tocando un arpa, sentado en el suelo y apoyado en sobre un árbol. Además, tenemos dos elementos, la cabeza de Goliat sobre sus pies y la espada apoyada sobre el árbol. La incorporación de estos elementos debe ser entendida en el conjunto de las escenas, todas ellas de carácter narrativo sobre los principales acontecimientos de su historia. Es por ello que tenemos diferentes elementos que conforman los atributos en esta imagen. Cabe destacar que hallamos muchos componentes extraídos del pasaje bíblico de la victoria de David frente a Goliat, como la espada del propio Goliat, con la cual le corta la cabeza y la propia cabeza del gigante (1S 17,50-51). Este tipo de representación, según defienden algunos investigadores, es el propio del Renacimiento, en el que predomina la figura de David como joven pastor imberbe que vence a Goliat, prefiguración de la victoria de Cristo contra Satán²⁹.

Muy diferente al ejemplo anterior tenemos un dibujo de Francisco Pacheco en el cual se representa al rey David músico (1603, Nueva York, HSA) [fig. 14]. En esta ocasión nos encontramos con un David de mediana edad, con barba y pelo largo, de pie tocando una pequeña arpa. Este dibujo incluye además de la corona de rey un nimbo. El arpa tiene una gran semejanza con la inicial de su nombre, por lo que se puede llegar a pensar que la

²⁷ La viola de gamba o viola de pierna, tiene su origen en el siglo XV, alcanzando su forma definitiva un siglo después. Jaramillo Restrepo, G. E., *Introducción a la Historia de la Música*, Universidad de Caldas, Manizales 2009, p.22.

²⁸ Doménech García, S., op. cit., 2005.

²⁹ Sobre esto podemos encontrar información en el artículo de Doménech García, S., op. cit., 2005.

forma de esta no es gratuita, sino que el autor ha optado por esta premeditadamente. El instrumento vemos como ya se ha convertido en el más representado para el tipo conceptual de David músico. Advertimos también la presencia de una filacteria, en la que aparece una inscripción la cual no podemos apreciar claramente.



Fig. 13. Giulio Romano. *David músico*. Frescos de la Loggia de David del Palacio del Té de Mantua, 1530.



Fig. 14. Francisco Pacheco. *David músico*. Dibujo, 1603, Nueva York, HSA.

Las imágenes del tipo conceptual de David músico empiezan a ser menos numerosas en esta época, aumentando las de David Rey o Profeta. Podemos relacionar éste hecho a que en esta cronología empieza a ganar popularidad santa Cecilia, convirtiéndose en patrona de los músicos, sustituyendo poco a poco a David en esta faceta. El órgano en esta santa se generaliza como su principal atributo desde el siglo XVI, derivando a veces en otros instrumentos como el arpa u otros. Una mala traducción de su *Passio* hizo pensar que ella misma tocaba el órgano, por lo que se extendió este error y se convirtió en patrona de la música³⁰.

Pese a esto aún encontramos algunos ejemplos de David músico que deben ser mencionados, como es el caso del *David* de Gerard van Honthorst (1622, Utrecht, Centraal Museum) [fig. 15]. Vemos una figura representada de medio cuerpo mirando hacia el cielo y con un gesto en su rostro como de oración. Al mismo tiempo vemos que se encuentra tañendo un arpa de un tamaño mediano. Aparece coronado y con unas vestiduras muy ricas, en las que vemos incrustadas piedras preciosas. Lo que representa el pintor en esta obra es un David músico en la variante de salmista, el cual se encuentra recitando un salmo hacia Dios. Pese a que está realizando una acción, podemos interpretar que se trata de una imagen conceptual y no una narrativa, ya que no la encajamos en un lugar del espacio o tiempo determinado.

Tipo conceptual de David Profeta-Rey

Aunque poseemos mayor número de representaciones de David músico salmista, también se ha optado por representarlo simplemente como rey o profeta. Para esta gran variante del tipo conceptual, nos basamos en todas aquellas representaciones que nos

³⁰ Carmona Muela, J., *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid 2003, pp. 81-83.

muestran a este personaje como rey, independientemente de que en estas aparezca algún atributo que lo relacione con su faceta musical. Este tipo de imágenes se basan en interpretaciones del personaje a partir de los textos bíblicos, y como es lógico irán variando a lo largo de la historia.



Fig. 15. Gerard van Honthorst, *David*, 1622, Utrecht, Centraal Museum.



Fig. 16. Rey David. Sinagoga de Dura-Europos, 244-245, Damasco, MND.

La primera referencia que encontramos en la Biblia de David como rey aparece en el segundo libro de Samuel (2S 2,4), donde es ungido como rey de Judá, y posteriormente, elegido como Rey de Israel (2S 5,3). En esta línea encontraremos de manera temprana ejemplos del tipo conceptual, como es el caso del *Rey David* del muro oeste de la sinagoga de Dura-Europos (244-245, Damasco, MND) [fig. 16]. Es una imagen de tradición judía que nos adelanta cómo se representará en el cristianismo la misma tipología. En la escena vemos un personaje sentado en una especie de trono y a su alrededor doce personajes más. Aunque la pintura mural se encuentra en malas condiciones, podemos distinguir una serie de características que nos permiten interpretar la escena como la representación del rey David. Vemos que esta figura central está coronada como rey, lo que podríamos pensar en otro personaje, pero por el contexto debemos concluir que se trata de David. Los otros doce personajes son un símbolo claro de las doce tribus de Israel, significado interpretado anteriormente por otros estudiosos del tema³¹.

Existe también otra tendencia en cuanto a la identificación de estos personajes que acompañan al rey David. Esta señala que estos doce serían gente de su corte, es decir acólitos y dignatarios³². Por el número exacto de doce vemos más probable la primera interpretación, puesto que de esta manera se refuerza la figura de David como rey de las doce tribus de Israel, o lo que es lo mismo, de todo Israel.

Para encontrarnos con una representación de David rey o profeta en el cristianismo deberemos esperar unos cuantos siglos, posiblemente debido a la popularidad que alcanzó su representación como rey músico. Uno de los primeros casos conservados lo encontramos en el tercer cuarto del siglo X. Nos referimos a la ilustración que encontramos en el *Salterio de París*, en la que aparece el rey David junto a las personificaciones de la Sabiduría y la Profecía (ca 960, París, BNF, MS Grec 139, fol. 7v) [fig. 17]. Esta iluminación pasaría perfectamente como la representación de un rey de la época, pero los personajes llevan una inscripción con caracteres griegos encima de la

³¹ Hachlili, R., *Ancient jewish art and archaeology in the diaspora*, Brill Academic Pub, Leiden 1998, p. 109.

³² Grabar, A. *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid 1994, p. 84.

cabeza que identifican a cada uno. La figura que simboliza la Sabiduría lleva sobre un brazo un libro y aparece con aureola. Al otro extremo tenemos a la Profecía, la cual sostiene un rollo en su mano izquierda, y con la derecha señala un libro abierto que sujeta David. También esta aparece con un nimbo. Al centro de la escena, y un poco más baja, se encuentra situado el rey David, con un libro en una mano y con la otra haciendo un gesto de bendición. Sobre su cabeza vemos que aparece una paloma y el nimbo. La paloma es un símbolo que además de representar el Espíritu Santo, también se utiliza como figuración del alma del justo³³. En el Salmo 55 aparece «*Et dixi: 'Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?'*» (Y dije: «¿Quién me dará alas como de paloma, y volaré y descansaré?») (Sal 55,7). En este pasaje encontramos una relación con la paloma, pero nos debemos decantar más por la lectura del símbolo del Espíritu Santo o el alma justa de David.



Fig. 17. El rey David entre la Sabiduría y la Profecía. *Salterio de París*, ca 960, MS Grec 139, París, BNF, fol. 7v.



Fig. 18. *Rey David*. Vidrieras de los profetas, Catedral de Augsburgo, ca. 1132.

Es una representación de gran riqueza por los vestidos que llevan, además de estar realizado el fondo de dorado, como corresponde a estos libros de lujo. La imagen tiene una clara connotación exaltadora de la figura del rey David. Por un lado, se nos está indicando que se trata de una persona sabia y por otro que lo acompaña la profecía, refiriéndose a que un día nacería un niño de su linaje que sería el ungido, como bien se cita en las profecías de Isaías: «Y saldrá una rama de la raíz de Jesé, y de su raíz subirá una flor. Y reposará sobre él el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad» (Is 11, 1-2)³⁴. Incluso en esta representación encontramos una paloma encima de David que sería el Espíritu Santo al cual se refiere el texto, aunque teniendo presente que simboliza también el alma justa de David, como anteriormente se ha comentado. Por lo tanto, sería la imagen del rey ideal al que deberían imitar los gobernantes de la época.

No encontraremos gran número de obras del tipo conceptual de David como rey o profeta hasta mucho tiempo después. Habremos de esperar dos siglos para encontramos con otra imagen, esta vez en una vidriera de la Catedral de Augsburgo (ca. 1132,

³³ Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herdes, Barcelona 1986, p. 797.

³⁴ «*Et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet; et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et timoris Domini*» (Is 11, 1-2).

Augsburgo, Catedral de Augsburgo) [fig. 18]. Es una obra de gran importancia porque se han conservado todas las vidrieras que conforman el programa iconográfico³⁵. Estas están dedicadas a cinco profetas, pero destacamos la de David ya que es el tema que nos ocupa.

El rey David se ha representado como una figura de un rey, de pie y vestido con unos ropajes lujosos llenos de pedrería en sus bordes. Como monarca aparece coronado con una rica corona. Alrededor de su cabeza aparece la inscripción DAVID REX, precisa en esta imagen para no confundirla con la de otro rey veterotestamentario. En una de sus manos sostiene un cetro, el cual en la punta tiene una forma lobulada semejante a una flor de tres hojas. El cetro en la tradición occidental no es más que el modelo reducido de la columna del mundo, que en otras civilizaciones asimilan explícitamente en la persona del rey o de un sacerdote³⁶. Sobre la otra mano sostiene una filacteria en la que se puede leer: BEATI QUI HABITANT IN DOMO TVA, DOMINE [Bienaventurados los que moran en tu casa, Señor] (Sal 83,5). La intención del creador del programa iconográfico es considerar a David como Rey y Profeta, ya que todos los personajes que lo acompañan son profetas aceptados por el judaísmo y el cristianismo. Los profetas que aparecen en las otras vidrieras son Moisés, Daniel, Oseas y Jonás.

Con unas características bastante similares en un principio, nos encontramos con una escultura situada en la portada principal de la Catedral de Fidenza, atribuida a Benedetto Antelami, la cual nos muestra a David como rey, junto a otra escultura situada al otro lado de Ezequiel (ca. 1200, Fidenza, Catedral de Fidenza) [fig. 19]. Se trata de una figura de larga barba y coronada que mira hacia un lado. En sus manos sostiene un gran rollo con una inscripción. En la primera parte de esta identifica al personaje: DAVID PROPHETA. Como se observa, en esta imagen el rey David recibe el tratamiento de rey y profeta, el cual tiene su origen en textos bíblicos como se ha observado anteriormente en textos como el libro de los Hechos de los Apóstoles³⁷.



Fig. 19. Benedetto Antelami (atr.), *Rey David*. Portada de la catedral de Fidenza, ca. 1200.



Fig. 20. Ugolino de Nerio. *Profeta David*. Retablo de la Santa Croce, ca. 1325-28, Londres, NG.

³⁵ Chilvers, I., *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 599.

³⁶ Chevalier, J., op. cit., 1986, p. 278.

³⁷ Una referencia clara y ya nombrada es Hch 2, 29-30.

Por otra parte, la segunda parte del texto, la situada en la mitad inferior, está relacionada con los Salmos. En la inscripción vemos un fragmento que dice: HAEC PORTA DOMINI JUSTI INTRAVNT IN EAM [Esta es la puerta del Señor, los justos entrarán por ella] (Sal 117, 20). Como se observa en la inscripción, David está indicándonos que es la entrada a un lugar donde se encuentra Dios, y solo los justos pueden acceder por ser un lugar sagrado. La inscripción en esta estatua es fundamental para la identificación del personaje representado, ya que el escultor no ha echado mano de un atributo iconográfico exclusivo de David. La ausencia de estas grafías podría confundir al observador de la obra a la hora de identificar a David. Por esta razón, vemos que en las representaciones en las que encontramos a David como profeta o rey, pese a que la mayoría de gente en esta época fuera analfabeta, se opta por la inserción de su nombre.

En esta línea encontramos casos también en retablos. Una muestra es el *Profeta David* del retablo de *La Santa Croce*, del pintor Ugolino di Nerio (1325-28, Londres, NG) [fig. 20]. Se representa una figura de un poco más de medio cuerpo de una edad bastante avanzada, con barba y pelo blanco. En su cabeza lleva una corona que nos indica que se trata de un rey. Con su mano derecha hace un gesto de bendición, mientras que con la otra sujeta un rollo en la que se observa una inscripción, actualmente medio borrada, pero posiblemente relacionada con los salmos, como hemos observado generalmente hasta el momento en anteriores muestras del tipo. En el caso de la tabla de Isaías la inscripción corresponde a una de sus profecías, según aparece en la ficha del catálogo del museo³⁸. Por el contexto profético, debemos entender la imagen de David dentro del tipo conceptual de rey profeta.

Se observa como poco a poco la figura de David como profeta se va extendiendo por todo el mundo, aunque con menos fuerza que el tipo conceptual de David músico. En el entorno de los reinos de la Península Ibérica, encontramos también ejemplos interesantes, como es el caso de *El profeta David* de Pedro Berruguete (ca. 1485, Becerril de Campos, Museo de Santa María) [fig. 21]. Esta tabla, junto a la del rey Salomón fueron pintadas para un retablo dedicado a la Virgen. David es representado como un personaje de mediana edad con pelo y barba larga. Aparece sentado en un lujoso trono de madera con motivos clásicos. Su ropaje también demuestra una posición social elevada. Sobre su cabeza lleva una corona con características orientalizantes, concretamente con forma de turbante. En su mano derecha sostiene un cetro, en el cual la parte superior tiene representada una especie de arquitectura gótica. Sobre su regazo y sosteniéndolo sobre la mano izquierda tiene un libro abierto, en el que es muy probable que aparezca uno de los Salmos atribuidos al rey David.



Fig. 21. P. Berruguete. *Profeta David*. Retablo de la Virgen, ca. 1485, Becerril de Campos, M. de Santa María.

³⁸ Consultado a través de <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ugolino-di-nerio-isaiah>> 11-5- 2014.

Observando la tabla del rey Salomón, nos damos cuenta de la importancia que tienen los atributos para distinguir a personajes que nos pueden llevar a la confusión, como es el caso de estos dos. Por esta razón, en esta ocasión se recurrió a la escritura de los nombres de cada uno, aunque hay que recordar que en esta época las inscripciones en las pinturas era algo muy común. Berruguete en estas tablas identifica a los personajes colocando una inscripción debajo de cada uno de ellos. También advertimos la presencia de una filacteria en ambas imágenes. En el caso de David se sitúa en la parte superior del trono. En ella notamos un detalle poco habitual, el texto no corresponde a un Salmo como podríamos esperar, sino que se trata de un texto probablemente inspirado en un fragmento del Cantar de los Cantares. El texto dice exactamente: «*Veny electa mea et ponam in te thronus meus*» [Ven elegida mía y pondré en ti mi trono]. Observando el fragmento encontramos similitud en el texto del Cantar de los Cantares: «*Veni de Líbano, sponsa, veni de Líbano, coronaveris; respice de capite Amaná, de vertice Sanir et Hermon, de cubilebus leonum, de montibus pardorum*» [Ven del Líbano, esposa, ven del Líbano: serás coronada de la cima de Amaná, de la cumbre de Sanir y de Hermón, de las cuevas de los leones, de los montes de los leopardos] (Ct 4,8).

Aunque se trate de textos diferentes, no cabe duda que está inspirado uno en el otro. Los dos aluden de manera clara a una mujer elegida, interpretada por el cristianismo como la Virgen María, y a la cual se dedica el retablo. Por otra parte, también es un poco desconcertante el hecho de encontrar este texto acompañando a la imagen de David, puesto que, si el texto está basado en el Cantar de los Cantares, sería más lógico que estuviera junto a Salomón, personaje al cual se le atribuyen estos textos³⁹.

Pedro Berruguete no solo realizó esta representación del rey David. Sobre la misma época realizó otro retablo en el que aparece David con unas variantes interesantes en su iconografía. Nos referimos al *Rey David* que realizó para el retablo mayor de la iglesia de su pueblo natal (ca. 1485, Paredes de Navas, iglesia de Santa Eulalia) [fig. 22]. Se trata de una tabla situada en la predela. El retablo en su centro tiene la imagen de santa Eulalia, mientras que en el resto aparecen escenas de la vida de la Virgen, realizadas en pintura y escultura. A estas imágenes se ha de añadir las de la predela, en la que aparecen Esdras y Ozías, Josías y Ezequías a su lado y en el centro David y Salomón. Esta disposición se piensa que es la original, según los estudios realizados para una restauración que devolvió al estado original los fondos de estas pinturas⁴⁰.

La pintura muestra a un rey David vestido con unos ropajes muy ricos. Lleva los cabellos y la barba largo, y su corona es como un turbante. Volvemos a ver la influencia oriental a la hora de representar a David como en la anterior obra del mismo pintor. En su mano lleva un cetro, indicativo de que se trata de un rey, y como novedad vemos una flauta situada de manera que crea una sensación de profundidad, pese a la peculiaridad arcaizante del fondo dorado.

Dejando de lado las características formales de la flauta, debemos de señalar que esta relaciona al personaje con la música. Hasta el momento en el tipo conceptual de David Rey o Profeta no habíamos observado ningún instrumento como atributo. Es más, es un poco extraño encontrar a David junto a un instrumento de viento, pero, de todas formas, este sirve de ayuda para poder identificar al personaje. Representar a David como músico era muy habitual en la época de la Edad Media y en el Renacimiento, por lo que la gente al observar esta tabla identificaría sin problemas a David, el rey músico por excelencia. También en esta tabla encontramos un texto situado en la parte inferior de la imagen, en la que podemos leer «*Rei Davids*». Como en la anterior obra de Berruguete, esta obra tiene un sentido relacionado con la Virgen, puesto que el rey David es un antepasado de esta.

³⁹ Dockery, D., *Comentario bíblico conciso*, Broadman & Hodman, Nashville 2005, p. 252.

⁴⁰ Rodríguez, M. A., «El retablo mayor de la iglesia de santa Eulalia en Paredes de Navas» en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, 1988, p. 373.

No solo en Castilla encontramos la representación del tipo conceptual de David profeta-rey, también existen ejemplos en Cataluña, como es el caso del *Rey David* del *retablo de san Esteban* de Granollers (1500-1529, Barcelona, MNAC) [fig. 23]. Aunque el retablo cuenta con muchos autores, sabemos que las tablas de los profetas fueron realizadas por Juan Gascó⁴¹ Esta pintura representa a David bajo una apariencia más cercana a la de un sumo sacerdote que la de un rey. Es representado con unos ropajes muy ricos con gran cantidad de oro y plata. Luce una gran barba y pelo blanco, rasgos que le dan una imagen de persona mayor y sabia. Sobre su cabeza encontramos una especie de corona un tanto particular que parece un sombrero. Detrás de la cabeza se le coloca un nimbo de forma estrellada y de color dorado, muy utilizada para los personajes del antiguo testamento. El fondo de la representación también es dorado pese a la época en que nos encontramos.



Fig. 22. P. Berruguete. *Rey David. Retablo de la Virgen*, ca. 1485, iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava.



Fig. 23. Juan Gascó. *Rey David. Retablo de san Esteban*, Granollers, ca. 1500-1529, Barcelona, MNAC.

Lo que nos ayuda en este caso a identificar al personaje es la filacteria que aparece, que como hemos observado en otras representaciones, suelen incluir textos relacionados con David, que generalmente son Salmos. En este caso tenemos primero la inscripción DAVIT PROPHEA, lo que nos da la información que el pintor traza a David bajo el tipo conceptual de profeta. De esta manera se explica mejor el porqué de recurrir a unas vestiduras más propias de los sumos sacerdotes que de los reyes. El texto continúa de la siguiente manera: «*De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*» [Del fruto de tu vientre pondré sobre tu trono] (Sal 131,11). Como se observa, la inscripción tiene una clara alusión profética, la cual se interpreta por el cristianismo como una alusión a la Virgen y a Cristo, es decir, del fruto de su vientre nacerá el elegido.

Cuando se representa a David como profeta-rey no solo se recurre a los atributos, en algunas ocasiones encontramos préstamos del tipo iconográfico de David músico, como en el anterior caso. Esta característica se repite en otras obras como el *Profeta David* de Juan Correa de Vivar, para el *Retablo del Nacimiento* (ca. 1535, Toledo, Museo de Santa Cruz, obra

⁴¹ Garriga, J., «L'antic retaule major de sant Esteve de Granollers, dels Vergós» en *Lauro: revista del Museu de Granollers*, n° 15, p. 26.

del MP) [fig. 24]. En esta aparecen junto a él, en tablas separadas, los profetas Isaías, Jeremías y Habacuc. Todos ellos se encuentran dentro de un marco arquitectónico pintado que representa una hornacina con una venera en la cúpula. Según algunos estudios las tablas habrían sufrido mutilaciones en los remates vegetales y zoomórficos cuando fueron dispersadas del retablo⁴².

Centrándonos en la figura de David, se observa un personaje de avanzada edad, como viene siendo habitual, con pelo largo y barba blanca. En sus vestiduras predomina el negro y el rojo. La corona también es un poco especial, ya que recuerda una especie de gorro frigio. Además de este atributo real, también lleva en su mano izquierda un cetro, rematado en forma de granada. La novedad importante que encontramos en esta muestra del tipo conceptual, es la aparición de un arpa a su lado derecho, posiblemente el atributo más conocido de David. El instrumento permite identificar al personaje sin necesidad de leer el texto de la filacteria que se despliega desde su mano derecha, y pasa por encima de su cabeza. El texto reproduce el Salmo 97, como se indica en la propia representación: «*Notum fecit Dominus salutare suum*» (El Señor ha hecho notoria su salvación) (Sal 97,2). También nos permite observar que David en este caso es tratado como profeta que predice el nacimiento de Cristo, tema al cual está dedicado el retablo.

Aunque vemos que predomina el carácter profético del personaje en las obras, también encontramos variantes del tipo conceptual de David rey bastante diferentes. Un caso claro es la escultura que representa a David realizada por Nicolás Cordier (ca.1590, Roma, Capilla Borghese, Santa María la Mayor) [fig. 25]. Este escultor realizó varias restauraciones de esculturas de la antigüedad, de las cuales recibe una influencia indudable en su obra⁴³.



Fig. 24. J. Correa de Vivar. *Profeta David. Retablo del Nacimiento*, ca. 1535, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Fig. 25. Nicolás Cordier. *Rey David*. Roma, Santa Mª Maggiore, Capilla Borghese, ca.1590,

⁴² Ruiz Gómez, L., «El Retablo de la Anunciación de Juan Correa de Vivar» en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXII, nº 40, 2004, p. 11.

⁴³ Bald Romano, I., *Classical Sculpture: Catalogue of the Cypriot, Greek and Roman Stone Sculpture*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2011, p.245.

En este caso en concreto nos encontramos con una escultura realizada siguiendo modelos de la antigüedad clásica, con un notable trabajo de la anatomía humana. Sus vestiduras también nos hacen recordar la figura de un emperador romano. En este caso también encontramos un cabello y barba bastante largo, y en su cabeza una corona puntiaguda que lo identifica como rey junto con el cetro que lleva en su mano derecha. A los atributos propios de rey han de sumarse unos elementos propios de otros tipos iconográficos, como el arpa que se encuentra bajo su mano derecha y la cabeza de Goliat detrás de sus pies. La cabeza de este gigante bíblico y el instrumento musical nos llevan a identificar la imagen como la del Rey David. Además, es una exaltación de David como la figura de un gran rey guerrero victorioso, teniendo en cuenta también las vestiduras propias de general romano. Junto a David encontramos también una figura de un *putto*, el cual está sosteniendo una filacteria con una breve inscripción. Este personaje en principio no tiene nada que ver con David y podríamos interpretarlo como una licencia que se tomó el escultor inspirándose en las estatuas romanas, como en la escultura del *Augusto de Prima Porta*.

Con una actitud parecida en el gusto por lo romano, aunque con menos rigor arqueológico, encontramos otra representación de David en las puertas de un tríptico pintado por Cristóbal Llorens *el viejo* (1580-1617, Siero, Fundación María Cristina Masaveu Peterson) [fig. 26]. Aunque no corresponde con la tipología de David más cercana a la del rey guerrero, sí que vemos una influencia en las vestiduras del gusto por lo romano. Junto a David aparecen tres personajes más, todos ellos profetas. Estos son Ezequiel, Isaías y Jeremías como se puede observar en las inscripciones que aparecen en las respectivas imágenes.



Fig. 26. Cristóbal Llorens. *El rey David*. Puertas del tríptico de la Pasión, 1580-1617. Fundación Masaveu.



Fig. 27. Ignacio de Ries. *Rey David*. Óleo sobre lienzo, ca. 1650, Madrid, MP.

David en esta ocasión aparece sentado en un espacio al aire libre. Lleva sobre su cabeza una corona muy puntiaguda sobre una especie de sombrero. Su brazo izquierdo reposa sobre un arpa, y con la misma mano sostiene una filacteria. En esta podemos encontrar una inscripción del salmo 21: «*Foderunt manus meas et pede meos, et dinumeravi omnia ossa mea*» [Horadaron mis manos y mis pies, y contaron todos mis huesos] (Sal 21, 17-18). Como se observa el salmo a, ojos de un cristiano, no cabe duda de que hace alusión a Cristo en el momento de la crucifixión, por este motivo se elige, ya que el tríptico en su interior alberga escenas de la pasión de Cristo. Por tanto, estamos se trata de una representación de David como profeta, el cual predice el destino que le espera al enviado de Dios.

A partir de esta época el uso de las filacterias es menos frecuente, aunque no por ello se dejan de introducir caracteres con el nombre del personaje. El *Rey David* de Ignacio de Ríes es una muestra de este cambio (ca. 1650, Madrid, MP) [fig. 27]. David aparece como un hombre de mediana edad con barba y vestido con unos ropajes lujosos a los que se añaden una cadena de oro con piedras y un colgante. Se resalta el origen oriental del rey a través de las características formales de la corona, la cual está insertada en un turbante. Está situado en un entorno indeterminado con un fondo oscuro, propio de la pintura de la época. Junto a la corona, también podemos observar uno de los atributos propios de los reyes, el cetro. En su cintura asoma el mango de una espada con una forma zoomórfica. El único elemento que nos hace identificar al personaje sin ninguna duda es la inscripción que aparece en la parte superior, a la derecha del personaje, en la que podemos leer DABIT. Destaca en esta imagen la actitud de arrepentimiento o humildad mostrada por el rey que contrasta de claramente con sus ricas vestiduras.



Fig. 28. Guercino. *Rey David*, 1651, Colección particular.



Fig. 29. Agustín de Perea. *Rey David*. Sillería del coro de la catedral de Cádiz, ca. 1697-1701.

Siguiendo unas características parecidas encontramos otros casos del tipo conceptual de David como rey-profeta como el *Rey David* de Guercino (1651, Cp) [fig. 28]. El aspecto de David es casi idéntico al del caso anterior, el de un hombre de mediana edad,

con pelo y barba larga. La corona la lleva sobre una especie de turbante y en su mano derecha vemos como sujeta un cetro. El tratamiento del fondo es una de las diferencias más importantes. Esta vez, el rey aparece en una estancia de características clásicas, mientras que en el anterior era prácticamente neutro.

David se encuentra sentado y mirando hacia una losa en la que hay grabado un texto. La inscripción que aparece en la tabla está sacada del libro de los Salmos: «*Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei*» [Cosas gloriosas se han dicho de ti, ciudad de Dios] (Sal 87, 3). Este es un Salmo que trata sobre la ciudad de Dios, tema muy tratado por los Padres de la Iglesia, pero que no habíamos observado aún en compañía de una representación de David. Esto complica la interpretación de la obra. Aunque se hace una alabanza de Jerusalén en el Salmo, se ha interpretado por el cristianismo como enaltecimiento de la Iglesia. Además, el Salmo 87 ha sido interpretado con una perspectiva mesiánica a partir de pasajes de los libros de Isaías (Is 2,2-4) y de Zacarías (Zac 8, 20-23)⁴⁴.

Uno de los últimos casos que podemos encontrar del tipo conceptual del rey David lo vemos en la sillería del coro de la catedral de Cádiz, escultura en madera realizada por Agustín de Perea (1697-1701, Cádiz, Catedral de Cádiz) [fig. 29]. En la sillería aparecen otras de santos, en un principio no relacionadas con David. El artífice talla una escultura en la que se ve al rey David con un traje que recuerda al de los generales romanos, como ya se había observado con la escultura de Nicolás Cordier comentada anteriormente. Se representa joven, con el pelo largo y sin barba, y su anatomía está perfectamente marcada por detrás de los ropajes.

En esta ocasión solo encontramos uno de los atributos que normalmente lo acompañan, la corona, con lo que podría llevar a confusión para su buena identificación, aunque es probable que perdiera algunos elementos si observamos con detenimiento la posición de las manos. En la mano izquierda se observa que está en una posición como si estuviera sosteniendo alguna cosa, probablemente un arpa o un instrumento musical de características parecidas, dado el contexto en el que se encuentra. En la otra mano, la derecha, posiblemente llevaría una espada o un cetro si seguimos los criterios anteriores. Puede considerarse como la unión de las dos variantes del tipo conceptual, puesto que se unen varias características iconográficas de ambos. Por un lado, la vestimenta de general romano y la posible espada. A esto sumamos los atributos de rey, como la corona o el cetro en lugar de la espada y el arpa que sostendría en la otra mano. Por todos estos elementos podemos pensar que se trata de la simbiosis que resumiría la imagen conceptual de David, que a partir de este momento comienza a perder fuerza a favor de las imágenes narrativas.

⁴⁴ Consultado a través de <<http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=255>> (18-7-2014).

DIOS ESCOGE A DAVID COMO REY

La elección de David como rey por Dios es el primero de los relatos que nos narra la Biblia sobre el que será uno de los más importantes reyes de Israel. Esta narración se incluye en el primer libro de Samuel, concretamente en el capítulo 16. En ella Dios manda a Samuel a casa de Jesé de Belén, con un cuerno lleno de óleo para ungir a la persona elegida para ser el futuro rey. Samuel, temeroso de Saúl, le pregunta a Yahvé como hacerlo sin que este se entere, ya que podría ordenar que lo mataran, a lo que Yahvé les contesta que tomase un becerro e hiciera ver que el motivo de su visita era para realizar un sacrificio junto a Jesé. Una vez allí había de seguir las indicaciones de Dios para hallar a la persona elegida.

Cuando llegó Samuel a su destino siguió todas las instrucciones recibidas, convidando a participar en el sacrificio a Jesé junto a sus hijos. Los siete hijos presentes fueron pasando por delante de Samuel recibiendo la negativa de Yahvé para ser el escogido. Pregunto pues Samuel a Jesé si no tenía otro hijo, con lo que este le respondió que quedaba un hijo, el menor, el cual se encontraba apacentando las ovejas, este era David. Al saber esto, Samuel rogó que lo buscasen para llevarlo al lugar donde se encontraban. Cuando llegó, Dios informó a Samuel de que este era el elegido. Mandó pues que lo ungiera con el cuerno de aceite en medio de sus hermanos. Desde aquel día, el espíritu del Señor estuvo con David, retirándose de Saúl.

De este modo se narra dentro del primer libro de Samuel (1S 16) de qué manera escogió Dios a David. A partir de este relato se conformarán una serie de tipos iconográficos, de los cuales destacará el de Samuel ungiendo a David en presencia de sus hermanos, también conocido como la unción de David como podremos observar en diferentes representaciones en las artes visuales.

Este pasaje será comentado también en *Las antigüedades de los judíos* de Flavio Josefo y en algunos textos de la Patrología, como es el caso del *Allegorica Exspositio in Samuelem* de Beda el Venerable e Isidoro de Sevilla en su *Expositione sacramentorum seu questiones in Vetus Testamentum*, entre otros. Flavio Josefo en esta ocasión se limita a narrar su versión de los hechos cambiando algunos detalles de los versículos bíblicos, aunque poco afectan a la historia¹.

Yahvé habla a Samuel

El inicio del relato de la elección de David por parte de Yahvé arranca en este pasaje bíblico, narrado en el primer libro de Samuel. Ante el desánimo de Samuel frente al comportamiento de Saúl, Yahvé lo manda a Belén a buscar a su elegido entre los hijos de Jesé —también conocido como Isaí— con la finalidad de ungirlo. Ante el temor de Samuel a ser descubierto por Saúl, consulta con Yahvé como hacerlo para ocultárselo a éste, con lo que éste le contesta que llevaría consigo un becerro para sacrificio, haciendo creer que ha ido a realizar un sacrificio con Jesé en honor de Yahvé. Así se relata en las Escrituras:

«Dijo Yahvé a Samuel: ‘¿Hasta cuándo vas a estar llorando por Saúl, después que yo le he rechazado para que no reine sobre Israel? Llena tu cuerno de aceite y vete. Voy a enviarte a Jesé, de Belén, porque he visto entre sus hijos un rey para mí’. Samuel replicó: ‘¿Cómo voy a ir? Se enterará Saúl y me matará’. Respondió Yahvé: ‘Lleva contigo una

¹ Josefo, F., *Los veinte libros de Flavio Josefo de las antigüedades judías*, Imprenta de Martin Nucio, Madrid 1554, p. 99-101.

becerra y di: He venido a sacrificar a Yahvé. Invitarás a Jesé al sacrificio y yo te indicaré lo que tienes que hacer, y me ungirás a aquel que yo te diga» (1 S 16,1-3)².

En algunos textos patrísticos, este pasaje es interpretado como una prefiguración de la salvación de los hombres, con la venida de un nuevo rey que cumplirá la promesa de Yahvé. En un texto de Beda el Venerable, del siglo VIII, observamos esta idea. Comentando el inicio del capítulo del primer libro de Samuel, compara este pasaje con la venida de Cristo: «*Haec lectio significat Dominum Salvatorem ad regnandum in Ecclesia singulariter, oleo laetitiae perunctum, cuius imperio clarescente, remota legis umbra*» (*Allegorica Expositio in Samuelem* 3, 1; PL XCI, 603).

El tipo iconográfico surgido de estos versículos, presentará pocas manifestaciones en las artes visuales. Una de las primeras corresponde a una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 25v) [fig. 1]. Samuel aparece arrodillado, con las manos y la mirada dirigida hacia el cielo. La cabeza de Yahvé, con aspecto cristomorfo y con nimbo crucífero, sobresale en lo alto de una nube. Esta escena es contigua a la correspondiente al tipo de los ancianos de Belén al encuentro de Samuel, ambas separadas por un árbol.



Fig. 1. *Yahvé habla a Samuel*. ca.1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 25v.



Fig. 2. M. van Heemskerck. *Yahvé habla a Samuel*. ca. 1556, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art.

Para encontrar una variante del tipo, deberemos esperar varios siglos. Un caso interesante aparecerá concretamente en un grabado de Maerten van Heemskerck (ca. 1556, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art) [fig. 2]. La imagen no es más que un detalle de este grabado perteneciente a una serie publicada por Theodor Galle. El grabado en concreto está dedicado a la unción de David, pero en el fondo de la parte superior izquierda, se incluye el tipo iconográfico que nos ocupa. En este fragmento aparece el profeta arrodillado en una loma. Observamos en él una actitud de oración, dirigiendo su mirada al cielo. En este punto encontramos una nube y una cabeza con dos alas a su lado, elemento que recuerda vagamente al caso anterior.

En otras ocasiones, encontraremos también la representación de Yahvé como luz rodeado de pequeños ángeles, como observamos en un lienzo de Salomón de Bray de mediados del siglo XVI (ca. 1556, París, Adolphe Schlos Collection) [fig. 3]. En este

² «*Dixitque Dominus ad Samuelem: 'Usquequo tu luges Saul, cum ego proiecerim eum, ne regnet super Israel? Imple cornu tuum oleo et veni, ut mittam te ad Isai Bethlehemitem; providi enim in filiis eius mihi regem'. Et ait Samuel: 'Quomodo vadam? Audiet enim Saul et interficiet me'. Et ait Dominus: 'Vitulam de armento tolles in manu tua et dices: 'Ad immolandum Domino veni'. Et vocabis Isai ad victimam; et ego ostendam tibi quid facias, et unges quemcumque monstravero tibi.*»

observamos a Samuel arrodillado mirando hacia el cielo donde aparece un rompimiento de gloria, en el cual aparece una especie de luz y unos angelitos. El profeta lleva las vestiduras muy semejantes a las de un sacerdote católico, es decir con un alba, capa pluvial y una estola. Su cabeza aparece cubierta con un gorro que podemos identificar con el solideo litúrgico judío o *qipá*. Este elemento es uno de los atributos iconográficos por excelencia de Samuel, junto al cuerno de la unción también presente en el lienzo³. Samuel señala el cuerno que sostiene con su mano izquierda, elemento con el cual ungirá a David. En la pintura también podemos observar otros elementos como un jarrón, un plato y un libro abierto.



Fig. 3. Salomón de Bray. *Yahvé habla a Samuel*. ca. 1556, París, Adolphe Schlos Collection.

A juzgar por los pocos casos que se conservan, este tipo iconográfico no llegó a consolidarse en la tradición. Se optó por la representación de otros momentos dentro de la narración de la elección de David por Yahvé, tal y como se podrá observar en los siguientes tipos iconográficos.

Los ancianos de Belén al encuentro con Samuel

Este tipo iconográfico se basa en el pasaje del capítulo 16 del primer libro de Samuel (1 S 16,4-5). El relato bíblico narra que después de hablar con Yahvé, Samuel se fue a Belén para cumplir con la misión:

«Hizo Samuel lo que Yahvé le había ordenado y se fue a Belén. Salieron temblando a su encuentro los ancianos de la ciudad y le preguntaron: ‘¿Es de paz tu venida, vidente?’ Samuel respondió: ‘Sí; he venido a sacrificar a Yahvé. Purificaos y venid conmigo al sacrificio’. Purificó a Jesé y a sus hijos y les invitó al sacrificio» (1 S 16,4-5)⁴.

El recibimiento por parte de los ancianos tiene su explicación en las costumbres de la cultura judía. Para este pueblo, los ancianos representan la sabiduría. Estos formaban

³ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 295.

⁴ «Fecit ergo Samuel, sicut locutus est ei Dominus, venitque in Bethlehem. Et expaverunt seniores civitatis occurrentes ei dixeruntque: ‘Pacíficusne ingressus tuus?’. Et ait: ‘Pacíficus; ad immolandum Domino veni. Sanctificamini et venite mecum, ut immolem’. Sanctificavit ergo Isai et filios eius et vocavit eos ad sacrificium».

parte del grupo de personas que gobernaban el pueblo o la comunidad. Además, estos servían como jueces y representantes del pueblo, tradiciones que se mantuvieron hasta la época del Segundo Templo⁵. Por esta razón son estos los que reciben al profeta Samuel en su llegada a la ciudad de Belén.

Pocos son los casos que nos han llegado de este tipo iconográfico. Seguramente existieran más imágenes en la época medieval en las miniaturas de biblias, salterios y libros de horas entre otros. Actualmente conocemos casos como el de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 25v) [fig. 4].



Fig. 4. *Los ancianos de Belén al encuentro con Samuel*. ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 25v.

La escena se sitúa en la entrada de la ciudad de Belén. En ella aparecen seis personajes que representan a los ancianos de la ciudad de Belén. De frente a ellos encontramos a Samuel caminando en su dirección. El profeta aparece con la cabeza cubierta con su manto y en su regazo lleva un pequeño cabrito —aunque en la Biblia se menciona un becerro— para el sacrificio, tal y como le había indicado Yahvé. Uno de estos ancianos habla con Samuel preguntándole el motivo de su visita: «*Pacificusne ingressus tuus? Et ait: Pacificus; ad immolandum Domino veni. Sanctificamini et venite mecum, ut immolem*» [¿Es de paz tu venida? Y respondió: de paz es. He venido a sacrificar al Señor. Santificaos y venid conmigo para que ofrezca la víctima] (1 S 16,5). De este tipo iconográfico no conservamos más casos, posiblemente por la poca importancia que le otorgaron a este hecho para la narración general de este capítulo.

Jesé presenta sus hijos a Samuel

Cuando Samuel llega a su destino convoca a Jesé y a todos sus hijos como le había indicado Yahvé. Todos los hijos debían pasar por delante de Samuel para así poder identificar al elegido. En los versículos es narrado de la siguiente manera:

«Cuando ellos se presentaron vio a Eliab y se dijo: ‘Sin duda está ante Yahvé su ungido’. Pero Yahvé dijo a Samuel: ‘No mires su apariencia ni su gran estatura, pues yo le he descartado. La mirada de Dios no es como la mirada del hombre, pues el hombre mira las apariencias, pero Yahvé mira el corazón’. Llamó Jesé a Abinadab y le hizo pasar ante

⁵ Cohn-Sherbok, D., *Breve enciclopedia del judaísmo*, Istmo, Madrid 2003, p. 49.

Samuel, que dijo: ‘Tampoco a éste ha elegido Yahvé’. Jesé hizo pasar a Sammá, pero Samuel dijo: ‘Tampoco a éste ha elegido Yahvé’. Hizo pasar Jesé a sus siete hijos ante Samuel, pero Samuel dijo: ‘A ninguno de éstos ha elegido Yahvé’. Preguntó, pues, Samuel a Jesé: ‘¿No quedan ya más muchachos?’ El respondió: ‘Todavía falta el más pequeño, que está guardando el rebaño’. Dijo entonces Samuel a Jesé: ‘Manda que lo traigan, porque no comeremos hasta que haya venido’» (1 S 16, 6-11)⁶.

A partir de estos versículos se generará el tipo iconográfico de Jesé presenta sus hijos a Samuel. Algunos de los padres de la Iglesia comentarán este pasaje, destacando en su mayoría el hecho de que no se debe juzgar por las apariencias. San Jerónimo resalta la debilidad de la mente humana:

«Entra en Belén, y piensa que cada uno de los hijos de Jesé es el que busca el Señor. Al ver a Eliab, dijo: ‘Ya está ante el Señor su ungiendo’. Pero el Señor dijo a Samuel: ‘No te fijas en su apariencia, ni en su gran estatura, pues lo ha descartado. Es distinta la mirada del hombre. El hombre mira la apariencia, pero Dios mira el corazón’. De este modo se equivoca en cada uno, en cada uno tiene que rectificar, y aparece la debilidad de la mente humana» (HIER. Adv. Pelag. 1, 39; PL XXIII, 532)⁷.

Clemente de Alejandría comentará que, como toda falsedad, el embellecimiento artificial del cuerpo debe ser detestable para Dios, para el cual lo importante es la belleza del alma:

«Cuando el profeta Samuel fue llamado para ungir rey a uno de los hijos de Jesé, viendo al mayor de ellos, que era hermoso y de gran estatura, al disponerse Samuel a ungirle complacido, el Señor le dijo: ‘No te fijas en su aspecto, ni en lo elevado de su estatura, pues le he descartado; el hombre se fija en la apariencia externa, pero el Señor mira al corazón’, y no ungió al hermoso de cuerpo, sino al hermoso de alma. Si el Señor estima menos la belleza natural del cuerpo que la del alma ¿qué pensará de la falsa belleza el que rechaza absolutamente toda falsedad? ‘Pues caminamos en fe, no en visión’» (CLEM. AL. Paed. 3, 2; PG VIII, 572-573)⁸.

Este tipo iconográfico no será muy común encontrarlo. A pesar de este hecho, los que se conservan siguen unas características claramente narrativas, en la que se plasma en la imagen el momento en el que el profeta pregunta por la existencia de otro muchacho. Estas

⁶ «Cumque ingressi essent, vidit Eliab et ait: ‘Absque dubio coram Domino est christus eius!’ Et dixit Dominus ad Samuelem: ‘Ne respicias vultum eius neque altitudinem staturae eius, quoniam abieci eum; nec iuxta intuitum hominis iudico: homo enim videt ea, quae parent, Dominus autem intuetur cor’. Et vocavit Isai Abinadab et adduxit eum coram Samuele, qui dixit: ‘Nec hunc elegit Dominus’. Adduxit autem Isai Samma, de quo ait: ‘Etiam hunc non elegit Dominus’. Adduxit itaque Isai septem filios suos coram Samuele, et ait Samuel ad Isai: ‘Non elegit Dominus ex istis’. Dixitque Samuel ad Isai: ‘Numquid iam completi sunt filii?’ Qui respondit: ‘Adbuc reliquus est minimus et pascit oves’. Et ait Samuel ad Isai: ‘Mitte et adduc eum; nec enim discumbemus prius quam huc ille venerit’».

⁷ «Samuel irascitur Sauli, et non vult ire cum rege (I Reg. XVI, 6, 7): postea precibus vincitur, ut ostendat humani animi in diversum mutationem. Pergit Bethleem, singulos filiorum Jesse putat ipsos esse, quos Dominus requirebat. Cumque vidisset Eliab: ait: ‘Ecce in conspectu Domini Christus ejus. Et ait Dominus ad eum: Ne respicias ad vultum ejus, et ad staturam corporis illius, quoniam abieci eum. Aliter enim videt homo, aliter Deus. Homo enim videt in facie, Deus in corde’. Atque in hunc modum per omnes errat, per omnes corrigitur, ut pateat humanae mentis infirmitas». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 352.

⁸ «Caeterum prophetae quoque Samueli, cum mitteratur, ut ungeret in regem unum ex filiis Jesse, et vidisset ejus, et magnum, quando eo laetatus Samuel chrisma protulit, ‘dixit’ inquit, ‘ei Dominus: Ne respexeris ad aspectum ejus, et altitudinem magnitudinis ejus, quoniam repuli eum. Homo enim respiciet ad oculos, et Dominus ad cor’. Et non unxit eum, qui erat pulcher corpore, sed eum, qui pulcher erat animo. Si ergo naturalem corporis pulchritudinem minus quam pulchritudinem animae aestimat Dominus, quid sentit de adulterine, qui quidquid falsum est, omnino expulsi?» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 352. 57

características se siguen en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 25v) [fig. 5]. En el centro de la composición encontramos a Jesé, el cual coge de la mano a uno de sus seis hijos presentes, mientras habla con Samuel.



Fig. 5. *Jesé presenta a sus hijos a Samuel*. ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 25v.

Samuel unge a David en presencia de Jesé y sus hermanos

El tipo iconográfico de la unción de David⁹ será sin lugar a duda uno de los más representados en las artes visuales de los relacionados con los episodios de su juventud. Lo encontraremos a lo largo de los siglos, llegando a su máximo en la Baja Edad Media. En esta época circularán por todo el continente europeo imágenes del tipo a través de las miniaturas de diferentes libros como libros de horas, salterios y Biblias de diversas tipologías. El tipo, permanecerá en la tradición visual cristiana en otras épocas, adaptándose a diversos soportes y variando en algunas ocasiones su esquema compositivo. En otros casos se enriquecerá con elementos confiriéndole un carácter más simbólico o conceptual, a pesar de tratarse de una imagen puramente narrativa.

La principal fuente literaria para el tipo se encuentra en el versículo 13 del capítulo 16 del primer libro de Samuel. En el texto observamos cómo el profeta Samuel encuentra al elegido por Yahvé, procediendo a su unción, tal y como se le había ordenado: «*Tulit igitur Samuel cornu olei et unxit eum in medio fratrum eius; et directus est spiritus Domini in David a die illa et in reliquum. Surgensque Samuel abiit in Ramá*» [Tomó Samuel el cuerno de aceite y le ungió en medio de sus hermanos. Y a partir de entonces, vino sobre David el espíritu de Yahvé. Samuel se levantó y se fue a Ramá] (1S 16,13).

Para entender la importancia que alcanzó el tipo iconográfico se debe recurrir a las Sagradas Escrituras y a los textos de los Padres de la Iglesia. La unción adquiere una gran carga simbólica en el judaísmo y posteriormente en el cristianismo. El origen del rito lo encontramos en el libro del Éxodo, «*et oleum unctionis fundes super caput eius; atque hoc ritu*

⁹ El estudio de este tipo iconográfico fue presentado en el X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Palma de Mallorca durante los días 17, 18 y 19 de diciembre de 2015. La comunicación se puede consultar en las actas de dicho congreso: Donet, L., «El tipo iconográfico de la unción de David en la tradición cristiana», en Blanca Ballester Morell, B., Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (ed), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática, Anejos de Imago 5*, Col. «Medio Maravedí» 19, Palma de Mallorca 2017, pp. 295-310.

consecrabitur» [Y derramarás sobre su cabeza el óleo de la unción: y con esta ceremonia será consagrado] (Ex 29,7). Este rito ya en el siglo I d. de C. pertenecía a la memoria cultural de Israel y formaba parte de su patrimonio simbólico¹⁰ Con este gesto se señalaba a la persona elegida por Dios. Los primeros testimonios del ritual de la unción en el mundo cristiano aparecen ya en el siglo III, con una clara vinculación con las que se realizaban sobre los sacerdotes y reyes del Antiguo Testamento¹¹.

En los escritos de Isidoro de Sevilla se menciona el significado que adquiriría para el cristianismo primitivo. Según sus comentarios, este gesto confiere nombre y potestad al rey, del mismo modo que lo hacían los judíos con las personas llamadas al sacerdocio o a asumir el poder real:

«Derivado de ‘crisma’, se le da el nombre de *Cristo*, es decir ‘el ungido’. Era perceptivo para los judíos el disponer de sagrado unguento para poder ungir a los que estaban llamados al sacerdocio o a asumir el poder real; y del mismo modo que hoy día los reyes ostentan la insigne vestidura púrpura como símbolo de la dignidad regia, así entre ellos la unción con el sagrado crisma confería el nombre y la potestad de rey. Y de ahí la denominación de Cristo, derivado de ‘crisma’, es decir, de ‘unción’, ya que ‘crisma’ es como se dice en griego, y ‘unción’ en latín, y que en su sentido espiritual fue el nombre que se aplicó al Señor, porque fue ungido en el Espíritu por Dios Padre, según está escrito en los *Hechos de los Apóstoles* (4,27): ‘En esta ciudad se concentraron todos contra tu santo Hijo, a quien habías ungido’. Y no simplemente con el óleo material, sino con el don de la gracia, que es lo que se quiere poner de relieve con el visible crisma» (Isid. orig. 7, 2, 2-3; PL LXXXII, 264).¹²

Las unciones del Antiguo Testamento suelen tener un carácter de consagración sobre objetos de culto y generalmente sobre personas como es el caso de reyes, sacerdotes, y en ocasiones profetas. La más repetida es la unción regia, la cual solo puede ser llevada a cabo por un profeta o un sacerdote¹³. La de David ha de considerarse como regia puesto que, con este hecho, Yahvé señala a su nuevo rey destinado a gobernar sobre todo el pueblo de Israel.

Las unciones reales no son exclusivas del pueblo israelita, más bien son propias de las culturas antiguas del Próximo Oriente. Un caso ilustrativo es un bajo relieve que encontramos en el templo de Karnak (2200 y 360 a. de C. Templo de Karnak.). El faraón se sitúa en el centro de la composición, mientras los dioses Horus y Toth derraman con una especie de vasijas el óleo sobre su cabeza. Este no es solo un testimonio de la existencia de un rito de unción en el antiguo Egipto, también se trata de un posible origen del esquema compositivo, que posteriormente será adaptado por los artífices judíos.

Una de las primeras representaciones que encontramos sobre la unción de David la hallamos en la sinagoga de Dura Europos (ca. 244-45) [fig. 6]. Aunque se trate de una imagen en un entorno judío, puede considerarse como el nacimiento del tipo iconográfico. En esta pintura mural, observamos a una serie de personajes colocados a modo de friso, todos en posición frontal. De entre ellos destaca uno por su altura, el cual podemos identificarlo como el profeta Samuel. El profeta unge a otro de los personajes que se adelanta sobre el grupo. Este es David tal y como se indica en los versículos del primer libro de Samuel: «*Tulit igitur Samuel cornu olei et unxit eum in medio fratrum eius; et directus est*

¹⁰ Guijarro Oporto, S. y Rodríguez Láiz, A., «La unción “mesiánica” de Jesús (Mc 14, 3-9)», *Salmanticensis*, 60, 2013, p. 57.

¹¹ Gallart Pineda, P. «El bautismo según el *Pontifical de la curia romana* y su representación icónica», *Anejos de Imago*, 3, 2015, p. 221.

¹² Traducción extraída de Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por Jesús Oroz Reta, BAC, Madrid 1993, p. 623.

¹³ Rico Pavés, J. *Los Sacramentos de la iniciación cristiana*, Instituto Teológico San Idelfonso, Toledo, 2006, p. 42.

spiritus Domini in David a die illa et in reliquum» [Tomó pues Samuel el cuerno del aceite, y lo ungió en medio de sus hermanos: y desde aquel día en adelante el Espíritu del Señor se enderezó a David] (1 S 16,13). Las vestiduras de los personajes son las típicas romanas, destacando la de David, al cual se le añade un manto púrpura, símbolo con el que se destaca la gran importancia del personaje. El número de hermanos de David corresponde al mencionado en el primer libro de Crónicas donde se nombra a los hijos de Jesé en el número de seis: «Isaí (Jesé) engendró a Eliab, el primogénito, el segundo Abinadab, el tercero Simá, el cuarto Natanel, el quinto Radday, el sexto Osem, el séptimo David» (1Cro 2,13-15).¹⁴ En el primer libro de Samuel se cita siete más David.

Se debe entender esta escena como la elección por Yahvé de su elegido, o lo que es lo mismo, una prefiguración del Mesías al que aún esperan los judíos. Se trata pues de una imagen puramente mesiánica. Si se compara el fresco y el relato bíblico, se observa un respeto bastante estricto de los versículos del pasaje del capítulo 16 del primer libro de Samuel. David se encuentra junto a sus hermanos, aunque con la excepción de la ausencia de Jesé. El carácter narrativo de este fresco se repite en el resto de las imágenes que encontramos en esta sinagoga. Todos ellos son grandes cuadros enmarcados que describen de manera detallada cada una de las escenas representadas¹⁵.



Fig. 6. *Unción de David*. ca. 244-45, Sinagoga de Dura Europos.



Fig. 7. *Unción de David*. 630, Tesoro de Chipre, Nueva York, MMA.

Para poder encontrarnos con un caso del tipo iconográfico puramente cristiano deberemos esperar varios siglos. El origen se encuentra en el Imperio romano de Oriente. Una de las imágenes más antiguas es la que aparece en uno de los platos de plata del conocido como *Tesoro de Chipre* (630, Nueva York, MMA) [fig. 7]. Realizado en Constantinopla sobre el 630, conmemora la victoria del emperador Heraclio (610-641) sobre los persas¹⁶. En el repujado de este plato aparecen cinco personajes situados de perfil en la parte central y en el fondo unos elementos arquitectónicos romanos. También, en la parte inferior, se muestran diferentes objetos que hacen referencia al supuesto sacrificio que debía realizar Samuel en la ciudad de Belén, con el propósito de que Saúl no se enterara

¹⁴ «Isaï autem genuit primogenitum Eliab, secundum Abinadab, tertium Samma, quartum Nathanael, quintum Raddai, sextum Asom, septimum David»

¹⁵ Grabar, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1994, p. 33.

¹⁶ Alexander, S. S., «Heraclius, Byzantine Imperial Ideology, and the David Plates», *Speculum*, Vol. 52, N° 2, p. 218.

del verdadero propósito del viaje: «Samuel replicó: ‘¿Cómo voy a ir? Se enterará Saúl y me matará’. Respondió Yahvé: ‘Lleva contigo una becerra y di: He venido a sacrificar a Yahvé’» (1 S 16, 2)¹⁷.

A diferencia de la *Unción de David* de Dura Europos, aparece un número más reducido de personajes. En el centro de la composición se sitúa el joven David. Inclina ligeramente su cabeza delante del profeta Samuel mientras derrama el óleo sagrado. Jesé, presente por primera vez en el tipo iconográfico, levanta la mano realizando un gesto de bendición. La imagen se completa con dos personajes más que representan a dos de los hermanos de David. Resulta interesante la inclusión en la composición de los objetos en la parte inferior. En el centro un altar de sacrificios con el fuego encendido. Al lado izquierdo un toro junto a una especie de espada y en el lado opuesto un cordero con un cayado. Estos dos grupos de elementos hacen referencia a dos fragmentos de este capítulo. Por una parte, el supuesto sacrificio que debía realizarse como excusa de la visita de Samuel a Belén y por otra, el cayado y el cordero, una mención a la labor de David como pastor.

Como se contempla en este caso, una relación directa con la monarquía ya desde los inicios de su representación en el mundo cristiano. El emperador Heraclio se identifica con el personaje de David. El poder que le confiere Yahvé mediante su unción le permitirá su futura victoria ante el gigante Goliat. Del mismo modo, el emperador Heraclio, con la ayuda de Dios consigue vencer a los persas. Es muy probable que para la elaboración de los tipos iconográficos de estos platos los artífices se basaran en modelos de manuscritos importantes de la época. Lamentablemente no conservamos ninguno que pueda corroborar esta hipótesis¹⁸.

Han llegado pocos casos del tipo iconográfico de los siglos altomedievales. A pesar de esto, se conservan algunas imágenes que merecen ser destacadas. Entre estas se halla un caso de mediados del siglo X. Se trata de una miniatura del conocido como *Salterio Griego de París* (ca. 950, París, BNF, gr. 139, fol. 3v) [fig. 8], manuscrito de gran lujo creado en el taller imperial de Constantinopla. De nuevo, estamos ante una imagen proveniente de Oriente. El esquema compositivo recuerda al visto en el caso anterior, aunque con un mayor número de personajes. Continúa mostrando una clara influencia del mundo clásico romano, aún presente en estos momentos en el Imperio Bizantino. Estas influencias vienen marcadas por los elementos arquitectónicos del fondo y las vestiduras de los personajes. El joven David inclina su cabeza aguardando la unción por parte de Samuel con una actitud humilde. Entre los dos se encuentra un recipiente en el cual se guarda el óleo para la unción. En la miniatura también está presente Jesé, situado detrás de David. Formalmente existe una gran similitud con el plato del *Tesoro de Chipre*. Jesé dirige su mirada hacia el lugar donde se produce la unción y con su mano realiza un gesto de bendición. Detrás de Jesé aparecen los hermanos de David según el número dado en el primer libro de Crónicas (1Cro 2,13-15). Todos los personajes que encontramos en esta imagen aparecen identificados con su nombre con caracteres griegos.

En la miniatura se introducen varios elementos que dotan de carácter simbólico al tipo iconográfico. Por un lado, se incluye por primera vez un nimbo en dos personajes, el profeta Samuel y una figura femenina de carácter simbólico. El nimbo de Samuel es una referencia del carácter sagrado del personaje. Por otra parte, para entender al personaje femenino, debemos fijarnos en la inscripción que encontramos sobre su cabeza. En este caso aparece escrito *πρᾶότης* [humildad]. El texto indica que se trata de la personificación de la Humildad, representada como una mujer joven nimbada que señala a David. La presencia del personaje tiene el propósito de señalar la humildad como una de las

¹⁷ «Et ait Samuel: 'Quomodo vadam? Audiet enim Saul et interficiet me'. Et ait Dominus: 'Vitulam de armento tolles in manu tua et dices: "Ad immolandum Domino veni"»

¹⁸ Leader, R. E. «The David Plates revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium», *The Art Bulletin*, 82, 3, 2000, p. 418.

principales virtudes del joven David. En la Biblia encontramos multitud de referencias a la humildad, siempre destacando la importancia que adquiere ante Dios: «Yahvé sostiene a los humildes, abate por tierra a los impíos» (Sal 147, 6).¹⁹ También en la Patrología Griega encontramos referencias a la humildad, elevándola al grado de virtud en algunos textos, como los de san Basilio Magno. Dicho autor dedica por completo uno de sus sermones a la Humildad.²⁰

La importancia de la humildad observada en la patrística y las sagradas escrituras, continuará a lo largo de los siglos. En la *Suma Teológica* de santo Tomás, se señala como una importante virtud: «*Humilitas autem, secundum quod est specialis virtus, praecipue respicit subiectionem hominis ad Deum, propter quem etiam aliis humiliando se subiicit*» [Pero la humildad, como virtud específica, considera preferentemente la sujeción del hombre a Dios, en cuyo honor también se humilla sometiéndose a otros] (S.Th. [45465] II^a-IIae, q. 161 a. 1 ad 5).

Atendiendo a todo este recorrido, se debe destacar que el creador de la miniatura, incluye la personificación de la humildad para subrayar una de las principales virtudes de David. Esta la conserva a pesar de ser elegido por Yahvé para ser el futuro rey del pueblo de Israel. Todas estas consideraciones chocan con el gran lujo de los detalles que completan la imagen.



Fig. 8. *Unción de David*. ca. 950, París, BNF, gr. 139, fol. 3v.



Fig. 9. *Unción de David*. 1150, Londres, BL, Cotton MS Nero C IV, fol. 7r.

En el mundo cristiano occidental, las imágenes del tipo iconográfico comenzarán a surgir en plena Edad Media. El contexto cultural difiere del oriental en varios aspectos, tanto en los ritos religiosos como en los actos civiles. Es en este contexto cuando comienza a establecerse un ritual religioso relacionado con las coronaciones reales, donde se incluye la ceremonia de la unción, acto que comenzará a implantarse a partir del siglo VII²¹. Con la unción, que se llevaba a cabo en la mayoría de casos antes de la coronación, el monarca adquiriría una doble personalidad, una humana y otra sagrada. A esta conclusión llegó Kantorowicz después del estudio del tratado *De Consecratione pontificum et regum*, obra anónima del siglo XI²². No es de extrañar que el rito de la unción de los reyes estuviera presente en los artífices de estos siglos a la hora de representar el tipo iconográfico de la unción de David.

¹⁹ «*Sustentat mansuetos Dominus, humilians autem peccatores usque ad terram*».

²⁰ Basil., Hom. 20; PG XXXI, 526-540.

²¹ Olié Palá, A., «La monarquía mediada», en *Revista de estudios políticos*, n.º 112, p.137

²² Kantorowicz, E. H., *Los dos cuerpos del rey*, Alianza, Madrid 1985, p. 32.

Uno de las imágenes más antiguas en el mundo occidental aparece en el *Salterio de Winchester* (1150, Londres, BL, Cotton MS Nero C IV, fol. 7r) [fig. 9]. En esta imagen se observa una clara influencia de la variante oriental en el esquema compositivo. Todos los personajes ocupan idéntico lugar que en el anterior caso. Nos encontramos delante de una miniatura con una técnica mucho más ruda, donde el mimetismo a la realidad pierde fuerza a favor de una representación más expresiva. El iluminador ha representado a los seis hermanos como aparece en el primer libro de Crónicas, característica común con las imágenes orientales. Delante de ellos se sitúa el padre de David. A David se le añade un nuevo atributo entre sus manos, el bastón o cayado, elemento con el que se remite a su labor como pastor. No es la primera vez que este atributo aparece dentro del tipo iconográfico, aunque sí es novedad que David lo sostenga en su mano. La humildad que se mostraba en David en el *Salterio griego de París* en este caso ha desaparecido. David ya no inclina su cabeza al recibir la unción.

La influencia bizantina en el tipo iconográfico se diluye conforme avanza el siglo XII. Es en esta época cuando aparecerán un mayor número de casos en libros de horas, salterios y biblias, la mayor parte de estas en letras iluminadas. Este es el caso de la imagen que encontramos en el *Salterio Fécamp* (ca. 1180, La Haya, KB, 76 F 13, fol. 49v) [fig. 10]. Vemos en este caso la miniatura sobre la primera letra del Salmo 26: «El Señor es mi iluminación y mi salud, ¿a quién temeré? El Señor es protector de mi vida: ¿de quién temblaré?» (Sal 26,1).²³ En este pequeño espacio, el iluminador recurre a la representación de los principales personajes, David y Samuel, uno en frente del otro. Las variaciones en el tipo iconográfico son mínimas. David inclina levemente su cabeza mientras Samuel lo unge con un cuerno. Las vestimentas de ambos personajes muestran un gran lujo, influencia heredada del arte bizantino. David lleva una túnica corta sobre la cual se coloca un manto sustentado con una fíbula. Samuel en este caso se atavía con una túnica larga con un manto y en su cintura luce un cinturón dorado adornado con piedras preciosas. Sobre su cabeza vuelve a incorporarse un nimbo para resaltar la sacralidad del personaje.



Fig. 10. *Unción de David*. ca. 1180, La Haya, KB, 76 F 13, fol. 49v.



Fig. 11. *Unción de David*. ca. 1196. Quinto arco de la sala capitular de Sixena, Barcelona, MNAC.

La asociación del tipo iconográfico de la unción de David con el Salmo 26 tiene su origen en los textos patrísticos. Estos, relacionan de manera directa las palabras del capítulo 16 del primer libro de Samuel con el texto de este salmo. Claro ejemplo son las palabras del *Commentarium in Psalmos* de Pedro Lombardo:

²³ «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo?*»

«Este título está tomado del libro de los Reyes, donde está escrito que David fue ungido tres veces. En primer lugar, en la casa de su padre, Jesé de Belén, no en contra del rey, sino como un signo del futuro del reino» (Petrus Lombardus, *Comentarium in Psalmus*, 53, 26; PL CXCI, 265).²⁴

La relación entre el Salmo 26 y el pasaje del capítulo 16 del primer libro de Samuel se encuentra en gran multitud de manuscritos de esta cronología, así como en posteriores. Ilustrativo es un códice de origen francés, conocido como *Salterio del Maestro de Ingeborg* (ca. 1205, Los Ángeles, PGM, MS 66. fol. 27r) creado para la reina Ingeborg de Francia.²⁵ En este caso, el tipo iconográfico también se enmarca en el interior de la letra D. El destino del códice tiene su reflejo en la rica factura de todos los elementos representados y el fondo dorado de la miniatura. Los principales cambios de la imagen vienen a través de los atributos. El cuerno de la unción se substituye por una especie de vasija, recipiente que desde la Antigüedad se utilizaba —entre otras funciones— para guardar el aceite. Sobre la cabeza de Samuel aparece de nuevo el nimbo. David viste con un atuendo mucho más humilde que en anteriores casos. Extiende su mano izquierda, mientras que con la derecha sujeta el bastón de pastor.

De esta cronología también nos han llegado testimonios en otros soportes como la pintura mural que encontramos en el quinto arco de la sala capitular de Sixena (ca. 1196-1208, Barcelona, MNAC) [fig. 11]. La influencia del mundo de la miniatura es clara. Se observa un esquema compositivo sin apenas variaciones. David lleva un cayado de pastor con las mismas formas que aparecen en los libros iluminados. A pesar de esto, existen también varios elementos novedosos. El primero de ellos es la forma con la que se realiza el rito de la unción. Se observa como Samuel coloca su dedo pulgar sobre la frente de David. Este gesto es lo que se denomina unción crismal. Esta fórmula de unción no es ni mucho menos novedosa dentro de la tradición ritual de la Iglesia. Encontramos algunas fuentes que hacen referencia a esta práctica ya desde el siglo V, como es el caso de una carta escrita por Inocencio I a Decencio:

«Porque a los presbíteros que bautizan, ora en ausencia, ora en presencia del obispo, les es lícito ungir a los bautizados con el crisma, pero sólo si éste ha sido consagrado por el obispo; sin embargo, no les es lícito signar la frente con el mismo óleo, lo cual corresponde exclusivamente a los obispos, cuando comunican el Espíritu Paráclito» (215 Dz 98).²⁶

El segundo elemento es la presencia de una mano que sale de una especie de orbe. Esta mano representa a Yahvé. Según Luis Réau, con la inclusión de la mano de Dios en el tipo iconográfico, se subraya que se trata del verdadero elegido y que es un acto que cuenta con su propia aprobación.²⁷

Este elemento tendrá una continuidad en diversos casos, como el que aparece en un ejemplar del *Comentario a los Salmos* de Pedro Lombardo conservado en París (ca. 1225-1250, París, BMaz, Ms 212, fol. 41v). En realidad, hay representados dos tipos iconográficos en el mismo espacio, el de Samuel hablando con Yahvé y el de la unción de

²⁴ «Titulus iste sumptus est de historia libri Regum, ubi legitur David ter fuisse in Bethlaem a Samuele in domo patris sui Esai, non utique in regem, sed in signum futuri regni. Et ab illa die directus est in eum spiritus Dominus»

²⁵ *Master of the Ingeborg Psalter* <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/11379/master-of-the-ingeborg-psalter-french-active-about-1195-about-1210/>> 26-11-15.

²⁶ «Nam presbyteris, sive extra episcopum, sive praesente episcopo cum baptizant, chrismate baptizatos ungere licet, sed quod ab episcopo fuerit consecratum; non tamen frontem ex eodem oleo signare, quod solis debetur episcopis, cum tradunt Spiritum Paraclitum».

²⁷ Réau, L., op. cit., p. 304.

David. Con estos dos tipos se resume el capítulo 16 del primer libro de Samuel. La mano de Dios está presente en esta imagen, aunque forme parte del tipo iconográfico de Samuel hablando con Yahvé. Como novedad observamos que en la otra mano Samuel sujeta un libro. Puede tratarse de una especie de libro ritual. En este caso, la unción tendría prácticamente una consideración de sacramento.

No es la primera vez que se observa la unción de David relacionada con el Salmo 26, aunque esta vez viene justificado por el contenido del comentario que realiza Pedro Lombardo en su *Commentarium in Psalmos*, título que reproduce este manuscrito. En la introducción que Pedro Lombardo realiza en el comentario del Salmo 26, vemos la relación del texto con la unción de David (Petrus Lombardus, *Comentarium in Psalmus*, 53, 26; PL CXCI, 265).

La influencia de Pedro Lombardo continuará latente en numerosos casos del tipo iconográfico. Los iluminadores bajomedievales seguirán relacionando el Salmo 26 con la unción de David, como se testimonia en varios ejemplares de salterios. Este es el caso del conocido como *Salterio del Marqués de Bute* (ca. 1275, Los Ángeles, PGM, MS 46. fol. 32v) [fig. 12]. La imagen presenta una insignificante novedad formal en el esquema compositivo, la posición que adopta David, arrodillado de espaldas a Samuel. Gira su cabeza hacia Samuel y pone sus manos juntas en señal de oración mientras recibe la unción. Sobre su cabeza lleva una corona dorada, atributo que se puede considerar anacrónico ya que no es en este pasaje cuando es coronado por los hombres, aunque podría considerarse como un elemento simbólico. Es en este relato cuando Yahvé escoge a David para ser el futuro rey. Desaparece el cayado de pastor, atributo presente en numerosas miniaturas. Con estas variantes se presenta una imagen más cercana a la de un noble que la de un pastor.

La representación de Samuel también presenta algunos cambios. Lleva sobre su cabeza un gorro muy semejante al frigio, atributo con el que en la Baja Edad Media suele utilizarse para la identificación de los judíos en las artes visuales²⁸. Por otra parte, para la unción de David, Samuel también emplea una especie de ánfora en lugar del cuerno. Debemos destacar el gesto que realiza con su mano derecha. Tiene tres de sus dedos extendidos. Este signo puede relacionarse de manera directa con el comentario del Salmo 26 que realiza Pedro Lombardo, donde se dice que David fue ungido por tres veces (Petrus Lombardus, *Comentarium in Psalmus*, 53, 26; PL CXCI, 265).



Fig. 12. *Unción de David*. ca. 1275, Los Ángeles, PGM, MS 46, fol. 32v.



Fig. 13. Maestro Honoré. *Unción de David*. ca. 1300, París, BNF, ms. lat. 1023, fol. 7v.

²⁸ Pese a esto, no podemos considerar que siempre que aparece un gorro frigio se trate de la representación de un personaje judío. Para ello debemos prestar atención al general de la imagen, ya que en numerosas ocasiones se coloca para señalar el carácter pagano del personaje Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona 2009, p. 110.

Esta variante del tipo iconográfico comenzará a abandonarse poco a poco en favor de otras más complejas en las que vuelve a aparecer un mayor número de personajes. Este es el caso del *Breviario de Felipe el Hermoso* de Francia, manuscrito fechado entre finales del siglo XIII y principios del XIV atribuido al Maestro Honoré (ca.1300, París, BNF, ms. lat. 1023, fol. 7v) [fig. 13]. Aparecen de nuevo todos los personajes, algunos de ellos identificados con su nombre. El profeta unge con una considerable cantidad de óleo a David el cual aparece arrodillado delante del profeta con las manos juntas. Se opta de nuevo por el cuerno para la unción. Sobre la cabeza de Samuel encontramos otra vez el gorro frigio. En el centro de la composición aparece Jesé con su cabeza cubierta con un manto. Detrás de él observamos a los seis hermanos de David, siguiendo el número del primer libro de Crónicas (1 Cro 2,13-15). En esta miniatura también se observan novedades reseñables. Por un lado, la representación de un ángel en el extremo izquierdo que surge de una nube y señala a David. Este personaje cumple la misma función en el significado que la propia mano de Dios. Por otra parte, en el otro extremo nos encontramos una edificación medieval muy esbelta que representa de forma idealizada la ciudad de Belén, inspirándose en las urbes europeas del momento.

Los casos de este tipo iconográfico no cesarán en las diferentes clases de libros que circulan a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. En el segundo cuarto del siglo XV, observamos más muestras. Un caso aparecerá dentro de una Biblia historiada (ca. 1430, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 167v) [fig. 14]. El esquema compositivo no se altera prácticamente, aunque se localiza en un lugar al aire libre. En este paraje encontramos a Samuel, situado en la parte izquierda de la imagen. Su gesto indica que ya ha realizado la unción. Una mano la sitúa sobre la cabeza de David, mientras que con la otra sujeta un cuerno. Por otra parte, David situado de pie delante de Samuel. Aparece en la imagen como un joven pelirrojo de pequeña estatura. Detrás de él encontramos a Jesé sujetando una corona en la mano y con la otra señalando a David. La corona en manos de Jesé junto a su gesto, se puede interpretar como símbolo del futuro reconocimiento de los israelitas para ocupar el trono.



Fig. 14. *Unción de David*. ca.1400, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 167v.

En la unción, Yahvé reconoce a David como su nuevo rey retirándose de Saúl por su desobediencia. Existe también la posibilidad que la miniatura se basara en el rito seguido en esta época ante la elección de un nuevo monarca. Esta ceremonia consistía en varias fases. Una de estas era la unción por parte de un obispo. Con este ritual se le concedía al

rey la gracia del Espíritu Santo²⁹. Después de este rito se procedía a la coronación del monarca. No cabe duda que podemos relacionar la miniatura con este rito, ya que todos los elementos están presentes en la imagen. La presencia del agua en esta imagen también parece ser importante. El líquido elemento aparece en dos lugares diferentes: en el río y en el pozo. En la Biblia estos enclaves suelen relacionarse con lugares de alegría. Cerca de estos sitios, se producen los encuentros esenciales ya que son considerados como lugares sagrados³⁰. El agua para el cristianismo también adquiere especial significado. A través del agua Juan el Bautista reconoce a Jesús como el Cristo, es decir, el ungido³¹. De esta manera la unción de David se convertiría en la prefiguración del bautismo de Jesús como sugieren algunos estudiosos de los textos bíblicos³².

A partir del siglo XVI emergen casos donde la composición es más compleja. Una muestra de esto son unos esbozos que se conservan para la confección de unos tapices sobre la *Historia de David*, realizados por de Pieter Coecke van Aelst. En uno de estos dibujos preparatorios encontramos la unción de David (ca.1517-50, Londres, British Museum) [fig. 15]. Como en el anterior caso, se sitúa en una estancia cerrada. Se observan ricos elementos arquitectónicos de características clásicas. En su interior, aparece una gran cantidad de gente, todos ellos vestidos a la moda del siglo XVI. Entre la gran multitud, y ocupando el centro exacto de la composición, se sitúan los dos personajes principales: David y Samuel. La identificación de los demás personajes es complicada debido al gran número. A los habituales en el tipo iconográfico se añaden otros. Llama la atención la presencia de mujeres, niños y hombres que recuerdan por sus vestimentas a personajes cortesanos del siglo XVI.



Fig. 15. Pieter Coecke van Aelst. *Unción de David*. ca.1517-50, Londres, BMu.



Fig. 16. M. van Heeskerck. *Unción de David*. ca. 1556, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art.

En este mismo siglo también existen variantes del tipo iconográfico mucho más simples, como es el caso de un grabado de Maerten van Heeskerck (ca. 1556, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art) [fig. 16]. Esta imagen forma parte de una serie de grabados dedicada a la historia de David publicados por Theodor Galle en territorio alemán. Samuel unge a David, el cual aparece arrodillado delante del profeta, aunque no de cara como ya aparecía en la miniatura del *Salterio del Marqués de Bute* (1270-80, Los Ángeles, PGM, MS 46. fol. 32v). Mediante el cuerno Samuel unge a David con una gran cantidad de óleo,

²⁹ Monteagudo Robledo, M. P., «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», en *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 15, 1995, p. 178.

³⁰ Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p. 54.

³¹ Este pasaje es mencionado en los cuatro evangelios reconocidos por la Iglesia (Mt 3,13-17; Mc 1,9-11; Lc 3,21-22; Jn 1,29-34).

³² Mateos, J. y Barreto, J., *El evangelio de Juan: análisis lingüístico y comentario exegético*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1992, p. 112.

característica que recuerda de nuevo un bautismo. A los pies de David aparecen dos de sus principales atributos: el arpa y el cayado de pastor. Rodeando a los dos principales personajes aparece Jesé y algunos de los hermanos de David. Junto a estos encontramos algunos personajes más complicados de identificar, como es el caso de la mujer que se sitúa detrás de Jesé. Se trata de una mujer madura que lleva unas lujosas vestiduras. Sobre su pecho coloca los dos brazos cruzados mientras mira hacia David. El grabado también incluye el sacrificio, en el que aparece el fuego encendido y sobre él una cabeza de Toro.



Fig. 17. Paolo Veronese. *Unción de David*. ca.1560, Viena, Dunsthistorisches Museum.

En ocasiones en el tipo iconográfico se combinarán elementos paganos con los bíblicos. En la segunda mitad del siglo XVI, se encuentra un claro ejemplo en un lienzo de Paolo Veronese (ca. 1560, Viena, Dunsthistorisches Museum) [fig. 17]. En la parte izquierda del fondo se han incluido unas ruinas, mientras que, en la parte opuesta, aparece una ciudad con unas edificaciones de características clásicas en las que se reproducen palacios de la época. Se trata de la ciudad de Verona, lugar donde el pintor ejecutó este lienzo y que en esta ocasión representa de forma idealizada de la ciudad de Belén. También en esta imagen aparece una cantidad importante de personajes del relato bíblico junto a otros no pertenecientes a éste. En el centro de la composición encontramos a David arrodillado y con el pecho descubierto. A su lado, Samuel prepara el cuerno para la unción delante de una especie de altar de sacrificios, en el cual se ha tallado una cabeza de macho cabrío, clara alusión a un altar de sacrificios judío. Este animal junto con el toro, es el símbolo del sacrificio mosaico,³³ el cual tiene una finalidad de expiar los pecados:

«Después inmolará el macho cabrío como sacrificio por el pecado del pueblo y llevará su sangre detrás del velo, haciendo con su sangre lo que hizo con la sangre del novillo: rociará el propiciatorio y su parte anterior. Así purificará el santuario de las impurezas de los israelitas y de sus rebeldías en todos sus pecados. Lo mismo hará con la Tienda del Encuentro que mora con ellos en medio de sus impurezas» (Lv 16, 15-16).³⁴

Los hermanos de David y Jesé, también están presentes en el lienzo, siguiendo la tradición del tipo iconográfico. A los típicos personajes tradicionales se suman otros de carácter profano. Entre Jesé y David se encuentra una joven mujer que dirige su mirada directamente al observador mientras señala a David. Con este gesto indica cual es el elegido

³³ En el cristianismo el macho cabrío adquiere una interpretación, la de la representación del maligno, aunque en el contexto de esta imagen parece completamente improbable. Chevalier, J., op. cit., 1986, p. 224.

³⁴ «Cumque mactaverit bircum pro peccato populi, inferet sanguinem eius intra velum, sicut praeceptum est de sanguine vituli, ut aspergat e regione propitiatorii et expiet sanctuarium ab immunditiis filiorum Israel et a praevaricationibus eorum cunctisque peccatis. Iuxta hunc ritum faciet tabernaculo conventus, quod fixum est inter eos in medio sordium habitationis eorum».

de Yahvé. También destacan dos mujeres y dos niños que claramente no tienen relación con el relato de la unción. Una de estas dos mujeres lleva consigo a los niños, uno en sus brazos y el otro bajo una tela roja que lleva enrollada. Sin duda, no son personajes bíblicos. Una posibilidad es identificarlos como Venus junto a Eros y Anteros, produciéndose así una mezcla de temas mitológicos y religiosos. El pintor parece jugar con la contraposición de elementos como son lo antiguo y lo moderno, y lo sagrado y lo profano.

Los casos complejos continuarán apareciendo durante la siguiente centuria. El lienzo de Mattia Preti (ca. 1650, Colección particular) [fig. 18] es un claro ejemplo. Un gran número de personajes se sitúan en la entrada de una casa. De nuevo el esquema compositivo recuerda al del bautismo de Jesús. La relación con Cristo va mucho más allá de la simple similitud visual. En el suelo aparece la honda con la que David vencerá al gigante Goliat. Este pasaje es considerado una prefiguración de la victoria de Cristo sobre el mal, conseguida mediante su sacrificio en la cruz. A este elemento se suma el cordero que se encuentra cerca de la honda, el cual puede interpretarse como un símbolo de Cristo. La presencia del cordero está también justificada por los versículos bíblicos del primer libro de Samuel. El resto de la composición sigue unas características muy parecidas a la del lienzo de Paolo Veronese, una gran cantidad de personajes, entre los cuales encontramos figuras masculinas y femeninas. De entre estas destaca una madre con su hijo situado en el extremo derecho.



Fig. 18. Mattia Preti. *Unción de David*. ca.1650, Cp.



Fig. 19. Franz Anton Maulbertsch. *Unción de David*. 1797, Núremberg, GNM.

No será hasta más de un siglo después cuando aparezca una nueva variante destacable del tipo iconográfico. Se trata de la *Unción de David* que pintó Franz Anton Maulbertsch (1797, Núremberg, GNM) [fig. 19]. Se observa una serie de elementos arquitectónicos que recuerdan la forma de una gran arpa, uno de los atributos por excelencia de David. El tipo de pincelada empleada confiere al lienzo una atmósfera vaporosa. Los personajes se reducen a tres: Samuel, David y un niño. En la parte central de la composición observamos a Samuel ungiendo a David. Un foco de luz lateral ilumina este lugar. El foco de luz podría interpretarse como la presencia de Dios en el acto, tal como aparece en el Salmo 27: «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo?*» (Sal 26,1).³⁵ La relación de la luz con Dios la encontramos en numerosos pasajes bíblicos, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo. En el segundo libro de Samuel hallamos un ejemplo: «*Quia tu lucerna mea, Domine, et Deus meus*

³⁵ «El Señor es mi iluminación y mi salud, ¿a quién temeré? El Señor es protector de mi vida: ¿de quién temblaré?»

illuminat tenebras meas» (2 S 22, 29)³⁶. Claro también es el pasaje de la primera epístola de san Juan:

«Y este es el mensaje que hemos oído de él y que os anunciamos: Dios es Luz, en él no hay tiniebla alguna. Si decimos que estamos en comunión con él, y caminamos en tinieblas, mentimos y no obramos la verdad. Pero si caminamos en la luz, como él mismo está en la luz, estamos en comunión unos con otros, y la sangre de su Hijo Jesús nos purifica de todo pecado» (1 Jn 1, 5-7).³⁷

Para la unción Samuel utiliza un recipiente cerámico que contiene el óleo sagrado. David inclinado y con una mano en su pecho, recibe la unción. Con este gesto se destaca la humildad del personaje. Cabe destacar también al niño que mira hacia el fondo. Su atuendo recuerda al de Samuel, por lo que podría tratarse de un ayudante del profeta.

Varias décadas después, observamos en diferentes casos que esta variante no será frecuente. Se recurrirá de nuevo a las imágenes en las que aparecen David y Samuel junto a Jesé y los hermanos. En el siglo XIX, la tendencia es la de recurrir a una imagen más cotidiana. El lienzo de François Leon de Benouville (1842, Columbus, Columbus Museum of Art) [fig. 20] es una clara muestra de ésta. Es una especie de combinación entre pintura de historia y la denominada pintura de género, muy presente en esta época en la que el conflicto Biblia y ciencia comienza a surgir en los foros culturales, sociales y políticos.³⁸



Fig. 20. François Leon de Benouville. *Unción de David*. 1842, Columbus, Columbus Museum of Art.

Esta variante del tipo iconográfico será la predominante en las representaciones de esta época, donde encontramos tan solo ligeras alteraciones en el esquema compositivo como se observa en el cuadro de François Victor Eloi Biennourry (1842, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). El cambio más destacable en este caso es la posición que adopta David. Si en el anterior caso se encontraba arrodillado, en esta imagen aparece de pie delante del profeta Samuel. El resto de personajes sigue una línea muy similar a la del lienzo de François Leon de Benouville, mostrando su disconformidad y envidia hacia su hermano elegido por Yahvé. Otro de los lienzos que sigue esta tendencia es el de Felix

³⁶ «Tú eres, Yahvé, mi lámpara, mi Dios que alumbra mis tinieblas».

³⁷ «*Et haec est annuntiatio, quam audivimus ab eo et annuntiamus vobis, quoniam Deus lux est, et tenebrae in eo non sunt ullae. Si dixerimus quoniam communionem habemus cum eo, et in tenebris ambulamus, mentimur et non facimus veritatem; si autem in luce ambulamus, sicut ipse est in luce, communionem habemus ad invicem, et sanguis Iesu Filii eius mundat nos ab omni peccato.*»

³⁸Sequeiros San Román, L., «Dioses, monos y humanos: la respuesta de la ciencia y de la Biblia a los orígenes de la humanidad», en *Cuadernos de Teología Deusto*, nº 3, p. 99.

Joseph Barrias (1842, París, Musée du Petit Palais). El principal cambio aparece en la localización, pasando de un interior a un exterior, además de incluir la figura de dos sirvientes.

Como se observa en este recorrido por las principales variantes del tipo iconográfico, este apenas sufrirá cambios en el esquema compositivo. La introducción o supresión de elementos, se deberá principalmente a motivos puramente de soporte y espacio, y no tanto a los de carácter iconológico. Como imagen narrativa que es, cumplirá con esta función, introduciendo elementos simbólicos en determinados momentos con el fin de destacar las buenas cualidades del personaje.

David como pastor

El tipo iconográfico de David como pastor tiene su base en el texto del capítulo 16 del primer libro de Samuel. Después de descartar a los hijos mayores de Jesé, el profeta le pregunta por la existencia de algún hijo más. Jesé le responde: «*Adbuc reliquus est minimus et pascit oves*» [Aún hay otro pequeño que está apacentando las ovejas] (1S 16, 11). Además de este versículo, también existe otro fragmento donde se nos informa de su faceta como pastor. Este se encuentra en un pasaje posterior dentro del mismo capítulo 16: «*Mitte ad me David filium tuum, qui est in pascuis*» [Envíame a tu hijo David, que está en los pastos] (1S 16, 19).

La faceta de David como pastor es una de las imágenes que más se asocian a la juventud de este personaje bíblico. En muchas ocasiones se puede confundir con el tipo conceptual de David músico, ya que ambos parten del mismo esquema compositivo basado en Orfeo tocando su lira. Pese a esto, existen pequeñas diferencias entre ambos. La más importante es que en el tipo iconográfico de David como pastor, aunque se represente tocando un instrumento, suele acompañarle un rebaño.

La representación de los gobernantes como pastores es una metáfora habitual en la cultura mediterránea. En la tradición hebrea, generalmente se emplea para representar la relación entre Dios y su pueblo, exceptuando el caso de David³⁹. En el cristianismo deberemos sumar la figura de Jesucristo, al que también lo encontramos representado como pastor. En el siglo XVIII, se suma la advocación de la Virgen María como Divina Pastora, inspiración del fraile capuchino fray Isidoro de Sevilla basándose en el Buen Pastor⁴⁰.

El cristianismo adoptará muy probablemente el tipo iconográfico de David como pastor a partir del arte judío, que a su vez se basan en las representaciones de Orfeo tocando la lira⁴¹. El caso más antiguo conservado lo encontramos en un fresco de la Sinagoga de Dura-Europos (ca. 244-245, Siria, Museo de Damasco) [fig. 21]. En este caso observamos un David sentado en una especie de montículo. En su cabeza lleva un gorro frigio y está tañendo un salterio. Como se observa, los atributos son los habituales en el tipo conceptual de David músico, pero en este caso la imagen tiene una intención narrativa y no conceptual. Todas las imágenes que encontramos tienen una intención claramente narrativa. La escena se enmarca en un lugar en plena naturaleza, en la que se aprecia vegetación y diversos animales como una oveja, aves y un león. Algunos investigadores asocian la presencia del león con el de Judá, basado en un versículo del Salmo 22: «*Salva me*

³⁹ Vázquez García, F., «Gobernante como buen pastor. Biopolítica en la cultura española del barroco a la ilustración», en *Tavira: revista de ciencias de la educación*, n° 22, 2006, p. 53.

⁴⁰ Donet, L., *Origen y difusión del tipo iconográfico de la Divina Pastora (Trabajo Final de Máster)*, Valencia 2013, p. 24.

⁴¹ Réau, L., op. cit., 2007, p. 304.

ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam» [Sálvame de las fauces del León y a mi abatimiento de los cuernos de los unicornios] (Sal 22, 22)⁴².

Esta imagen ha suscitado un debate en torno a su identificación. Para algunos se trata de la representación inequívoca de Orfeo, basándose en algunos atributos como el gorro frigio. Otros por el contrario otros señalan que sería simplemente David⁴³. Por el contexto debemos decantarnos por esta segunda lectura, aunque matizando la clara influencia de las imágenes de Orfeo en el esquema compositivo. En este sentido, encontramos numerosas imágenes que pueden resultar complicadas de asignar al personaje identificado ya en el arte cristiano. A las de Orfeo hemos de sumar las del Buen Pastor que encontramos en el arte paleocristiano. La ausencia de atributos puede llevarnos a realizar una mala identificación entre estos dos personajes.



Fig. 21. *David como pastor*. ca. 244-245, Siria, Museo de Damasco.



Fig. 22. *David como pastor*. ca. 950, París, BNF, MS Grec 139, fol. 1v.

Bien entrada la Edad Media encontramos imágenes del tipo iconográfico de David como pastor sin que pueda generar duda sobre si se trata de Orfeo o del personaje bíblico. Uno de los primeros casos conservados lo vemos en el *Salterio de París* (s. X, París, BNF, MS Grec 139, fol. 1v) [fig. 22]. Esta miniatura es un caso claro de la influencia que tuvieron los David-Orfeo también en el arte cristiano, aunque ya sin la confusión que se podía generar siglos antes. David aparece sentado en una roca tañendo un instrumento de cuerda. A su alrededor aparecen una serie de animales pastando. Encontramos cabras, ovejas y un mono.

David no es el único que aparece en la composición. También aparecen dos figuras femeninas y una masculina. Al lado de la figura la femenina situada detrás de David, encontramos la inscripción «*Μελοδία*». Asomándose detrás de una columna, observamos a la ninfa Eco. Esta repite los sonidos del instrumento según la interpretación que realiza Louis Réau⁴⁴. Con una mano toca a David. Esto nos indica que pudiera tratarse de una representación de David como músico o compositor de salmos. En realidad, podemos decantarnos por una mezcla entre el tipo iconográfico de David como pastor y el de David músico. En la imagen encontramos elementos de ambos. El último de los personajes que aparecen en la imagen es un hombre recostado, con el torso desnudo y sobre la cabeza una

⁴² Grabar, A., «Les fresques de la synagogue de Doura-Europos», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 85e année, n° 2, 1941, p. 83.

⁴³ Roessler, J. M., «Imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano» en Bernabé Pajares, A. y Casadesús, F. (coord), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro (vol.1)*, Akal, Madrid 2008, p. 181.

⁴⁴ Réau, L., op. cit., 2007, p.304.

corona vegetal. Este hombre es la personificación de la montaña de Belén, lugar donde pastaba el ganado de David.

Esta miniatura es una muestra del interés surgido en la época por la tradición clásica. El interés queda patente con la mezcla de varios elementos como las arquitecturas y las figuras mitológicas que tenemos representadas. No es de extrañar por tanto la gran similitud que guarda la imagen con las de Orfeo, idea que ya habíamos apuntado.

Un caso parecido lo encontramos unos siglos después, en la *Biblia Morgan* donde en una miniatura aparece David cuidando su ganado mientras tañe una flauta y una campanilla (ca 1240-50, New York, MoL, MS M.638, fol. 25v) [fig. 23]. David aparece como un joven pastor, vestido con ropajes típicos de la Edad Media y sentado en una especie de montículo. A su alrededor aparecen diferentes árboles y animales. En concreto cabras, ovejas y un perro. En uno de los arboles tenemos apoyada un arpa medieval de pequeñas dimensiones. Aunque el esquema compositivo recuerda indudablemente al del caso anterior, pero siguiendo unas características mucho más narrativas que simbólicas. No existe ninguna duda de que el miniaturista pretendía plasmar este tipo iconográfico ya que aparece siguiendo la historia narrada en el capítulo 16 del primer libro de Samuel. Por este mismo motivo no podemos dudar de la intención narrativa de la imagen.



Fig. 23. *David como pastor*. ca 1240-50, New York, MoL, MS M.638, fol. 25v.



Fig. 24. *David como pastor*. 1877, New Haven, Yale Center for British Art.

Para volver a encontrar una imagen de este tipo iconográfico deberemos esperar muchos siglos, concretamente hasta el siglo XIX. Este hecho podemos atribuirlo a que generalmente se representa a David con traje de pastor en las imágenes en las que aparece como músico, es decir en su tipo conceptual. Este pasaje al parecer se ha tomado como secundario dentro de la extensa historia de David. Así pues, debemos esperar hasta 1877, cuando John Rogers Herbert pinte el lienzo de *David como pastor* (1877, New Haven, Yale Center for British Art) [fig. 24]. En esta ocasión David aparece de pie tañendo su arpa, mientras el ganado se encuentra descansando en un terreno desértico en el que destacan un conjunto de árboles. Todo esto sucede por la noche, ya que advertimos la presencia de la luna en el cielo, además del efecto de la luz. Vemos que en esta ocasión está vestido con un traje más propio de la región de Belén, aunque muy probablemente incorrecto históricamente. Pese a esto, sabemos que el artista viajó a Tierra Santa, lugar donde pudo observar los paisajes y vestimentas de los habitantes de esas tierras⁴⁵.

A pesar de los siglos pasados entre la anterior imagen y esta, encontramos varias características comunes. La primera es que David sigue representándose como un joven que mientras está cuidando del ganado toca un instrumento. Por otra parte, la composición

⁴⁵ Ackerman, G. M., *Les orientalistes de l'École britannique*, ACR Édition, Paris 1991, p. 323.

sigue recordando a los antiguos David-Orfeo que encontrábamos en el arte de los primeros siglos de nuestra era, aunque ya sin la confusión inicial. David está orando, elevando sus cánticos y su música hacia Dios.

Durante el siglo XIX encontramos otra muestra del tipo iconográfico reseñable. Esta vez vemos unas características bastante diferentes. Se trata de una pintura realizada por Elizabeth Jane Gardner en la que se representa a David como pastor (ca. 1895, Washington, National Museum of Women in the Arts) [fig. 25]. En esta imagen observamos a un joven David que sostiene en su regazo un pequeño cordero. Al parecer está dando gracias por haberlo salvado de las garras del león. El felino muerto por David está situado bajo sus pies. El joven lleva una simple túnica con un cinto como vestido. No observamos ningún arma con la que matar al león, lo que indica que lo ha matado con las manos.

En realidad, debemos situar esta imagen en el capítulo 17 del primer libro de Samuel:

«Y respondió David a Saúl: Pastoreaba tu siervo el ganado de su padre, y venia un león o un oso, y arrebatava un carnero de en medio de la manada. Y yo iba tras ellos, y los mataba y les quitaba la presa de entre los dientes, y ellos se revolvían contra mí, y yo los hacía de las quijadas, y los ahogaba y mataba» (1S 17, 34-35)⁴⁶.

Aunque sea un capítulo diferente, debemos considerar la imagen dentro del tipo iconográfico, pero de una variante diferente, ya que está relatando un hecho enmarcado en su faceta de pastor. La poca, aunque repartida presencia de imágenes de este tipo iconográfico, la debemos justificar por la creación de la figura del Buen Pastor, advocación muy importante para el cristianismo ya desde sus inicios que en algunas ocasiones podría llevar al equívoco sin la presencia de un texto.



Fig. 25. *David como pastor*. ca.1895, Washington, National Museum of Women in the Arts.

⁴⁶ «Dixitque David ad Saul: Pascebat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo vel ursus tollebatque arietem de medio gregis. Et sequebar eos et percutiebam eruebamque de ore eorum; et illi consurgebant adversum me, et apprehendebam mentum eorum et percutiebam interficiebamque eos» (1S 17, 34-35).

DAVID EN LA CORTE DE SAÚL

En este capítulo se incluye una serie de tipos iconográficos relacionados con la llegada de David a la corte de Saúl. Estos hechos los encontramos descritos dentro de los versículos finales del capítulo 16 del primer libro de Samuel (1S 16,15-23). Se trata del primer contacto directo que mantendrán David y Saúl. El momento más importante de esta historia se encuentra cuando el joven David toca el arpa o la cítara para calmar los ataques del espíritu malvado a Saúl. Esto se verá reflejado en las artes visuales, convirtiéndose en el tipo iconográfico con más casos dentro de del capítulo.

Es a partir de este momento cuando David entra a formar parte de la corte del rey Saúl, aunque este hecho es puesto en duda por algunos autores dedicados a los estudios de los textos bíblicos. Algunos de estos, señalan este relato como la entrada de David en el servicio de Saúl, aunque para otros, será después de su lucha contra Goliat¹. Sea como fuere, en estos versículos ya encontramos una interacción entre ambos personajes y podemos considerarlo como el comienzo de su historia en común.

Como se observará, en cada época el malestar de Saúl se interpretará de manera diferente. Dependiendo de épocas este mal, se le atribuye a una circunstancia mental o física, y en otros momentos es interpretado de forma más sobrenatural, considerándolo como pura posesión demoníaca. Interpretaciones más recientes del tema se decantan por las características mentales, basándose en el varapalo que le supone el abandono por parte de Yahvé y del profeta Samuel².

Estas características se traducirán en las artes visuales en diferentes variaciones del tipo iconográfico, respondiendo a la mentalidad de cada época en la que son concebidas las imágenes. No obstante, puede darse el caso de diferentes visiones en una misma época, sobre todo en las que se encuentran a caballo entre una etapa más racional, como se observará en algunos casos. Se señalarán estas características, aunque no se abordará de manera profunda, ya que nuestro estudio corresponde más estrictamente al ámbito de la iconografía.

Saúl atormentado por un espíritu maligno

Este tipo iconográfico es el primero que encontramos relacionado con este relato. Los versículos narran como el espíritu malo entraba con el consentimiento de Yahvé en el cuerpo de Saúl, después que Yahvé lo abandonara y eligiera a David. La principal fuente en la que se basa el tipo iconográfico se encuentra en uno de los versículos del capítulo 16 del primer libro de Samuel: «El espíritu de Yahvé se había apartado de Saúl y un espíritu malo que venía de Yahvé le perturbaba» (1 S 16, 14)³. Como observamos en los escritos de Tertuliano en referencia a estos versículos, Dios concede al diablo poder para atormentar a los humanos, con el fin de obtener su santificación o su castigo⁴.

¹ Sicre, J. L., *Introducción al Antiguo Testamento*, Editorial Verbo Divino, Estella 2014, p. 396.

² González Espino, J. M., *Relatos bíblico: desde Abrahán hasta los Macabeos: la historia del antiguo Israel*, Akal, Madrid 2006, p. 221.

³ «*Spiritus autem Domini recessit a Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Dominis.*»

⁴ «*Habere videtur diabolus propriam jam potestatem, si forte in eos qui ad Deum non pertinent, semel in stillam situtae, et in pulverem aerae, et in salivam nationibus deputatis a Deo, ac per hoc diabolo expositis in vacuum quodammodo possessionem. Caeterum, in domesticos Dei nihil illi licet ex propria potestate; quia quando liceat, id est, ex quibus caussis, exempla in Scripturis signata demonstrant. Aut enim ex causa probationis conceditur ei jus tentationis provocato vel provocanti, ut in superioribus: aut ex causa reprobationis traditur ei peccator quasi carnifici in poenam, ut Saul: Et abscessit, inquit, spiritus Domini a Saule, et concutiebat eum spiritus nequam a Domino, et suffocabat. Aut ex causa cohibitionis, ut Apostolus refert datum sibi sudem angelum Satanae ut colaphizetur: nec hanc speciem permitti diabolo in sanctos humiliandos per carnis vexationem, nisi simul ut et virtus tolerantiae scilicet in infirmitate perfici possit; nam et ipse Apostolus Phigellum et Hermogenem tradidit Satanae, ut emendentur, ne blasphement. Vides jam et a servis Dei facilius diabolium accipere potestatem,*

«Parece que el Diablo tiene su propio poder, si es que lo tiene, sobre aquellos que no pertenecen a Dios, una vez que las naciones han sido consideradas por Dios ‘como gota de un cubo, polvo de la era y saliva’ y, por eso, están abandonadas al poder del Diablo como una posesión sin dueños. Por lo demás, nada le es lícito por propio poder contra los familiares de Dios, porque, cuando le está permitido, los ejemplos consignados en las Escrituras muestran motivos. En efecto, o bien para someter a prueba se le concede el derecho de tentar al provocado o al provocante, como en los textos citados; o como reprobación se le pone en sus manos el pecador, como en manos del verdugo para castigo, como en el caso de Saúl, ‘se retiró el Espíritu del Señor y le atormentaba un espíritu malo enviado por el Señor y le ahogaba’; o para cohibir, según refiere el Apóstol que le había sido dado un aguijón, un ángel de Satanás, para que le abofeteara, pero esta especie no se le permite al Diablo para humillar a los santos mediante la vejación de la carne, sino para que, al mismo tiempo, la virtud de la paciencia pueda perfeccionarse en la debilidad» (TERT. fug. 2; PL II, 105-106).

A pesar de esta interpretación de los versículos, de carácter espiritual, encontraremos otra en la que se observa claramente una enfermedad mental, que observaremos en otro de los tipos iconográficos relacionados con el tema⁵.

El primer de los casos, y el más antiguo encontrado, es una miniatura del *Códex Vindobonensis 2554* (ca. 1230, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38r) [fig. 1]. Se trata de una Biblia moralizada escrita en francés antiguo, en la cual encontramos un corpus importante de imágenes. Entre ellas aparece el tipo iconográfico de Saúl atormentado por un espíritu maligno. Esta imagen muestra al rey sentado en su trono mientras un ser monstruoso entra por su boca. El autor de la iluminación representa a Saúl con un gesto de gran dolor. El rey llega a rasgarse las vestiduras por la angustia insoportable que está sufriendo. Es una imagen muy simple, aunque muy descriptiva y expresiva a la vez, en la que refleja de manera muy clara los hechos descritos en la narración. Debemos destacar de esta miniatura que se trata de una pura posesión demoníaca, en la que se observa como el propio diablo entra en el interior de su cuerpo a través de la boca.



Fig. 1. Saúl atormentado por un espíritu maligno. ca. 1230, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38r.



Fig. 2. Saúl atormentado por un espíritu maligno. ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 26r.

tanto abest ut eam ex proprietate possideat». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 355.

⁵ Estas características se verán reflejadas en los casos que se conservan del tipo iconográfico, en los cuales existe una clara tendencia hacia la segunda variante a partir de cierta cronología.

Diversas obras de esta época narran asuntos relacionados con el demonio, como es el caso de la recopilación de relatos sobre milagros escrito por Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (ca.1260). En uno de estos relatos vemos un caso en el que se aparece a un peregrino un demonio con forma de ángel, ordenándole cortarse sus atributos viriles. Esta historia es una sola muestra de las numerosas narraciones que circulaban en la época sobre el demonio y la creencia en su presencia real en el mundo⁶.

Teniendo en cuenta la gran creencia existente en el diablo en la Edad Media, no es de extrañar que los hechos descritos en el versículo 14 del capítulo 16 del primer libro de Samuel se interpretaran como una posesión demoníaca y no se intentará buscar una lectura más racional.

Una segunda variante que encontramos de este tipo iconográfico lo localizamos en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca. 1240-50, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 26r) [fig. 2]. Es una imagen mucho más compleja que la anterior por la cantidad importante de elementos que aparecen en ella. Por un lado, tenemos a Saúl sentado en su trono y rasgándose los ropajes, al igual que como sucedía con el caso del *Códex Vindobonensis*. Agarrando uno de sus brazos aparece una criatura demoníaca, mientras que se puede observar una paloma nimbada huir del lugar de los hechos. Esta paloma representa al espíritu del Señor, como se cita en el texto bíblico: «*Spiritus autem Domini recessit a Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Domino*» [Mas el espíritu del Señor se retiró de Saúl, y le atormentaba un espíritu malo, por permisión del Señor] (1S 16, 14). Como es tradicional en el arte cristiano, para representar al espíritu del Señor o el Espíritu Santo, se recurre a la paloma, como podemos observar en muchas imágenes de la Santísima Trinidad a lo largo de la historia. En esta imagen el rey Saúl no se encuentra solo, sino que están presentes una serie cortesanos, los cuales, siguiendo la lectura del texto, van a ser enviados a buscar a una persona que supiera tañer el arpa, con el fin de poder recuperarse del ataque del espíritu maligno. Como se observa, aunque es un caso muy próximo cronológicamente al anterior, la imagen muestra unas características diferentes. Esta imagen no la podemos considerar como una posesión diabólica, ya que no vemos entrar dentro del propio Saúl el ser demoníaco. En este sentido, el autor de la imagen apuesta por una lectura al pie de la letra, ya que en el texto encontramos la frase «le atormentaba un espíritu malo» (1S 16, 14), y no que lo poseyera.

Pese al gran éxito de los temas sobrenaturales a partir de esta época, no encontramos otra muestra del tipo iconográfico, o al menos no conocemos su existencia. Una de las tesis que lanzamos es que esta escena sería representada en el tipo iconográfico de David tocando la cítara para Saúl.

Saúl envía mensajeros a Jesé

Los sirvientes de Saúl, ante los ataques del espíritu maligno le proponen al rey buscar un joven que supiera tañer el arpa para calmar los ataques. Saúl acepta la propuesta mandándolos a buscar a alguien que tocara el arpa con gran destreza. Uno de estos criados le comunica que conoce a un joven con estas características. Tras oír estas palabras, Saúl envía a buscar a David, hijo de Jesé, con el mensaje: «*Mitte ad me David filium tuum, qui est in pascuis*» [Envíame a tu hijo David, que está en los pastos] (1S 16, 19).

La narración que encontramos en el capítulo 16 del primer libro de Samuel será la base fundamental para el tipo iconográfico. Este tipo iconográfico es muy difícil encontrarlo, aunque tenemos algún caso ya enmarcado en la Baja Edad Media, concretamente en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum,

⁶ Bühler, J., *La cultura en la Edad Media: el primer renacimiento de Occidente*, Círculo Latino, Barcelona 2006, p. 50.

MS M.638. fol. 26r) [fig. 3]. La imagen muestra a un grupo de tres sirvientes de Saúl hablando con el propio Jesé. Estos señalan a David, el cual se encuentra sentado en el suelo acompañado de su arpa. Jesé también señala al joven David, indicando que al hijo que buscan es él. Es una escena bastante simple pero cargada de carácter narrativo.



Fig. 3. Saúl envía mensajeros a Jesé. ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 26r.



Fig. 4. David llega a la corte de Saúl con dones. ca. 629-30, Nueva York, MMA.

David llega a la corte de Saúl con dones

David llega a la corte de Saúl con una serie de regalos para el rey. Se trata de la presentación de David y Saúl, los cuales aún no se conocían. De nuevo la principal fuente se encuentra en un versículo del capítulo 16 del primer libro de Samuel: «*Tulitque Isai asinum cum pane et utre vini et haedo de capris uno et misit per manum David filii sui Sauli*» [Tomó Jesé cinco panes, un odre de vino y un cabrito y lo envió a Saúl con su hijo David] (1 S 16, 20).

El que es probablemente es uno de los primeros casos, lo encontramos en una época muy temprana, concretamente en el siglo VII. Se trata de un plato o bandeja de plata en el que se representa este preciso momento de la historia bíblica (ca. 629-30, Nueva York, MMA) [fig. 4]. En este primer caso, encontramos una composición con unos elementos arquitectónicos de fuerte influencia romana. Debajo del arco de medio punto se encuentra Saúl con un nimbo, el cual está realizando una especie de gesto de bendición hacia una figura de un joven. Este rey es Saúl que está recibiendo a David, el personaje más joven y que también lleva nimbo. A ambos lados de los personajes principales se sitúan un guardia en cada lado y un tercer personaje, que puede identificarse como Jesé. Si vemos el plato que representa la *Unción de David* (ca. 629-30, Nueva York, MMA), observamos que el personaje que representa a Jesé sigue las mismas características físicas que éste. Por tanto, podría tratarse de una licencia por parte del creador o el comitente, ya que en la Biblia no se menciona que David llegara acompañado de su padre. Los dones también están presentes en la imagen. En este caso vemos un canasto de panes en el centro y dos objetos en cada lado que pudieran ser dos recipientes para llevar el vino.

Al juzgar por los casos conservados, el tipo iconográfico no tendrá una continuidad muy regular, por lo que tendremos de esperar unos siglos para volver a encontrar otra imagen, como la aparecida en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library &

Museum, MS M.638. fol. 26r) [fig. 5]. Saúl aparece sentado en un trono dando la bienvenida a un grupo de gente se aproxima hacia él. Encabezando este grupo tenemos a David, el cual lo podemos identificamos por el arpa que lleva en la mano y por su cayado de pastor. Detrás de él aparece el asno cargado con un cabrito y diferentes bienes. Acompañando a David también encontramos a los sirvientes de Saúl que fueron en busca del joven músico. Pese a los siglos de diferencia que encontramos entre el primer caso y el que nos ocupa, se observa claramente una continuidad, sólo variando en pequeños detalles más relacionados con el estilo. De hecho, en casos posteriores observaremos una misma línea.



Fig. 5. *David llega a la corte de Saúl con dones*. ca. 1240-50, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 26r.



Fig. 6. M. van Heemskerck. *David llega a la corte de Saúl con dones*. 1555, París, ML.

Esto sucede en un grabado de Maerten van Heemskerck (1555, París, ML) [fig. 6]. La imagen sigue unas características muy parecidas, aunque con las particularidades del siglo en que nos encontramos, es decir, con una perspectiva diferente y una anatomía mucho más elaborada. Tenemos a Saúl sentado en un gran trono y rodeado de una serie de personajes, supuestamente consejeros del propio rey. Uno de estos parece estar hablando con David, personaje que se encuentra de pie delante del trono y que lleva consigo una mula cargada de diferentes objetos. Entre ellos distinguimos unos frutos, un cabrito y un cántaro o medida de vino.

Una de las variaciones más importantes que podemos encontrar se observa en una acuarela de James Tissot fechada a finales del siglo XIX (ca. 1890, Nueva York, Jewish Museum) [fig. 7]. La imagen pertenece a un ámbito judío, pero es un caso que debemos incluir en nuestra investigación. Este lienzo representa la misma escena que en los otros casos, pero en un ambiente diferente. Vemos una imagen en un ambiente mucho más humilde que en los otros casos. La arquitectura que observamos es de características menos suntuosas. A esto se ha de sumar que se convierte en una escena mucho más del día a día. David llega a casa de Saúl en una mula cargada. Este joven aparece de espaldas, mirando hacia un hombre que se encuentra saliendo de una casa, el cual debemos identificar como Saúl. También observamos un personaje que está justo debajo del dintel viendo lo que está ocurriendo. El pintor se preocupa por transmitir en el soporte una imagen sacada de la época en que supuestamente ocurren los hechos, utilizando para este propósito los datos que conoce sobre esta tierra.



Fig. 7. James Tissot. *David llega a la corte de Saúl con dones*. ca. 1890, Nueva York, Jewish Museum.

David toca la cítara para Saúl

Este es uno de los pasajes más importantes sobre el tema, ya que se trata el principal motivo por el cual David es llamado a la corte de Saúl. La fuente bíblica la encontramos en el último versículo del capítulo 16 del primer libro de Samuel, en el que se dice:

«Y con esto cuando arrebatava a Saúl el espíritu malo por permisión del Señor, tomaba David el arpa y tañía con su mano, y Saúl se recobraba y se sentía mejor: porque se retiraba de él el espíritu malo» (1S 16, 23)⁷.

En este versículo se observa lo que podemos considerar una de las primeras muestras de la utilización de la música como terapia. Réau, considera a David el inventor de la *meloterapia* o empleo terapéutico de la música⁸. Lo cierto es que desde la antigüedad aparecerán ya relatos en los que se hablará de la influencia de la música sobre los hombres. Estos pasarán a la cultura de la Edad Media a través de los escritos conservados de la antigüedad. Observamos algunos escritos que hablan del poder de la música en tratados como el de Boecio, *De música*, de inicios del siglo VI:

«A tal grado de notoriedad llegó, en efecto, la fuerza del arte música en los estudios de la antigua filosofía, que los pitagóricos, cuando intentaban diluir en el sueño las preocupaciones diarias, se servían de ciertas cantilenas para que un dulce y tranquilo sopor se les fuera infiltrando. E igualmente, al despertarse, con otro tipo de ‘modos’ purgaban el aturdimiento y la confusión del sueño; ello, sin duda, conscientes de que toda la estructura de nuestro cuerpo y de nuestra alma está conjuntada a base de un ensamblaje musical. En efecto, tal como se comportan las afecciones del cuerpo, así también los impulsos del corazón se ven acelerados por las emociones; cosa que, como es sabido, se cuenta que

⁷ «Igitur, quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, David tollebat citharam et percutiebat manu sua; et refocillabatur Saul et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus» (1S 16, 23).

⁸ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 310.

Demócrito transmitió al médico Hipócrates, cuando, bajo custodia, más o menos como un loco, eso opinaban todos los conciudadanos de Demócrito, lo visitó para curarlo»⁹.

Siguiendo los versículos bíblicos, aparecerán una serie de imágenes las cuales representarán este hecho, adaptándose según el momento histórico. Uno de los primeros casos lo encontramos en el siglo IV, en un bajorrelieve de situado en las puertas de madera de San Ambrosio de Milán (s. IV, Milán, puertas de San Ambrosio de Milán). También se conservan casos antiguos en el arte copto, como es el caso de un fresco de Bawit (s. VI, Bawit).

Los libros iluminados serán el principal foco de representaciones del tipo iconográfico. Uno de los primeros que conservamos se encuentra dentro de una biblia moralizada conocida como *Códex Vindobonensis* (ca. 1230, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38r) [fig. 8]. En su rica representación con el fondo dorado, encontramos a David con una pequeña arpa tocando para que el espíritu malvado deje de atormentar a Saúl. El rey se sitúa delante de él sentado, mientras que observamos salir un ser monstruoso que representa al espíritu maligno. Detrás de David vemos a un grupo de gente contemplando los hechos. En alguno de ellos podemos intuir incluso un gesto de asombro al ver el prodigio que acaece ante sus ojos. Al tratarse de una biblia moralizada se puede realizar una lectura más exacta de la imagen. En el lado izquierdo encontramos el texto en francés antiguo de lo que se está representando en esta imagen. La traducción que hace Víctor Martín Lopera al castellano, de la transcripción de Haussherr es la siguiente: «Los israelitas traen a David ante Saúl. Cuando David toca el arpa, el mal espíritu abandona a Saúl»¹⁰.



Fig. 8. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1230, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38r.



Fig. 9. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 26v.

Esta miniatura viene relacionada con otras dos que se encuentran situadas justamente debajo. En la primera se observa a un clérigo regular, de la orden de los dominicos al juzgar por su hábito, que está realizando lo que parece un exorcismo. Así mismo también se puede realizar una lectura diferente, relacionada en la defensa de la verdadera religión. Los cristianos tienen a Dios de su parte, mientras que los judíos son defensores de una falsa fe, por ese motivo el diablo tiene vía libre para su posesión, como observamos en un texto de Tertuliano, en el que se indica que el demonio tiene poder sobre los que no pertenecen a Dios¹¹.

⁹ Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Gredos, Madrid 2009, p. 72-73.

¹⁰ Haussherr, R., *Biblia moralizada*, Editorial Casariego, Madrid 1992, p. 69.

¹¹ «Habere videtur diabolus propriam jam potestatem, si forte in eos qui ad Deum non pertinent, semel in stillam situtae, et in pulverem areae, et in salivam nationibus deputatis a Deo, ac per hoc diabolo expositis in vacuam quodammodo possessionem.

En la otra miniatura relacionada con este pasaje encontramos a Cristo crucificado rodeado de hombres, algunos de ellos identificados como judíos por el gorro que llevan sobre su cabeza. Vemos a dos seres diabólicos escapar de la escena por la intercesión de Cristo. En realidad, estas dos miniaturas nos muestran el antisemitismo existente en la época, al relacionar a los judíos con el mismo demonio.

Otro caso interesante, de una cronología parecida, es la *Biblia Morgan*, en la que encontramos una miniatura en la que se ilustra este mismo tipo iconográfico (ca. 1250, Nueva York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 26v) [fig. 9]. En este manuscrito observamos a un joven David sentado y tañendo una pequeña arpa medieval. Delante de él vemos al rey Saúl sentado en su trono con una expresión de sufrimiento. Sobre Saúl encontramos un ser monstruoso que parece escapar de su lado, ahuyentado por la música que sale de la interpretación de David. Por detrás de los dos personajes principales en este relato aparecen varios más, relacionados muy probablemente con la corte o los propios hermanos de David. Estos personajes, como en el anterior caso, parece que están comentando los hechos que observan.

La figura monstruosa a lo largo del tiempo cambiará, convirtiéndose en ocasiones en un ser de dimensiones humanas. Este es el caso de una miniatura de una Biblia conservada en la Haya (ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 168r) [fig. 10]. En este folio observamos a Saúl sentado en un trono, enfrente de él se encuentra David tocando un arpa sentado en una especie de silla. Lo más interesante de la composición es la forma en la que se ha representado el espíritu maligno. Se ha optado por la figura de un ser monstruoso, con cola y cuernos, parecida formalmente con los anteriores casos, pero esta vez con un tamaño idéntico al de Saúl y David. Éste lleva consigo una especie de guadaña que la pasa por encima de la cabeza de Saúl. Como es de sobra conocido, la guadaña adquiere un significado de muerte que en esta imagen podría hacer referencia al dolor que sufre Saúl.



Fig. 10. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 168r.



Fig. 11. Lucas van Leyden. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1508, New York, MMA.

Sobre un siglo después, el tipo iconográfico sufre ya una serie de cambios generados principalmente por las nuevas tendencias en el arte de carácter más clasicista en esta época. Este es el caso del grabado realizado por Lucas van Leyden (ca. 1508, New York, MMA) [fig. 11]. Como es habitual, aparece David tocando el arpa delante de Saúl, el cual se encuentra sentado en su trono con un aspecto enfermizo y sosteniendo una lanza. El trono está adornado con diferentes motivos. Por un lado, tenemos decoración

Caeterum, in domesticos Dei nihil illi licet ex propria potestate; quia quando liceat, id est, ex quibus causis, exempla in Scripturis signata demonstrant. (TERT. fug. 2; PL II, 105).

arquitectónica, y por otro, figuras con características humanas además de algún motivo vegetal. La escena se completa con un grupo de gente dialogando, al igual que ocurría en otros casos. De esta característica podemos concluir que, aunque se siga una línea mucho más clasicista, en el fondo los artífices siguen mirando los precedentes medievales del tipo iconográfico. Las principales diferencias del grabado de Lucas van Leyden con la de sus predecesores las encontramos en que ya no aparece la figura de ningún ser monstruoso para representar al mal espíritu que se apodera de Saúl. Se opta por plasmar al rey con aspecto de enfermo sin la presencia visual del ser maligno que corresponde a un mundo no visible.

A pesar de esta nueva tendencia de no incluir en la imagen un ser maligno, aún lo encontramos en algunos casos. En un grabado cronológicamente posterior al de Lucas van Leyden tenemos un caso claro. Se trata de una estampa firmada con las iniciales CB en la que se recurre de nuevo a varios elementos vistos en las miniaturas medievales (1531, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco) [fig. 12]. La imagen la componen tres personajes: el rey Saúl, David y un sirviente. Saúl se encuentra sentado en un lujoso trono, en la que vemos incluso figuras antropomorfas aladas y motivos vegetales. David aparece de pie delante del rey, tañendo su arpa con el propósito de aliviar el dolor de Saúl. Por primera vez encontramos a un David con un aspecto más maduro de lo habitual en este tipo iconográfico. Entre los dos, pero con una posición más retirada encontramos a un sirviente, el cual sostiene una especie de cuerno. Situado en la parte trasera del trono, encontramos un ser monstruoso que parece huir de la sala al escuchar la música que interpreta David. Esto es una muestra clara de que el autor se inspiró en las miniaturas que aparecían en las Biblias o Salterios. Por otra parte, es interesante el animal que se encuentra detrás de David. Se trata de una especie de pequeño simio. Los monos en la iconografía cristiana según Chevalier son a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios, y concretamente por la lujuria y la malicia¹². Para Enrico Castelli este animal también puede interpretarse como la imagen del diablo¹³. La interpretación más lógica para esta imagen es la de interpretar la presencia del mono como el símbolo del degradado de Saúl, el cual había caído en el pecado en desobedecer las palabras de Yahvé y por este motivo Dios permite que el espíritu malvado se apoderara de Saúl.



Fig. 12. CB. *David toca la cítara para Saúl*. 1531, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco.



Fig. 13. Frans Floris I. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1550, Washington, NGA.

¹² Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p. 720.

¹³ Castelli, E., *Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*, Ediciones Siruela, Madrid 2007, p. 216.

Pese a este caso, a partir del siglo XVI será más habitual encontrarse con representaciones del tipo iconográfico alejados ya de las características medievales. Este es el caso del dibujo que se conserva de Frans Floris I de *David tocando el arpa para calmar a Saúl* (ca. 1550, Washington, NGA) [fig. 13]. En esta imagen aparece un importante grupo de gente. En primer lugar, destaca la figura de David, situada de pie tocando el arpa justo delante de Saúl. Por detrás de él tenemos a tres personajes vestidos de soldados que representan a la guardia personal de Saúl. Alrededor de Saúl encontramos a un grupo de personas mayores, posiblemente sus consejeros, que están agarrándole en pleno ataque del espíritu malvado. En este caso ya no encontramos la figura de ningún ser maligno. Lo más destacable es la representación de un perro que mira los hechos, pero más que una referencia simbólica, debemos decantarnos por una simple anécdota, ya que no mantiene ninguna relación con los significados que normalmente se atribuyen a los canes¹⁴.

Aproximadamente un siglo después tenemos otra muestra de este tipo iconográfico, pero esta vez en un lienzo de Erasmus Quellinus II (ca. 1635, Budapest, SMz) [fig. 14]. El esquema compositivo no varía considerablemente. La escena está enmarcada por una arquitectura puramente barroca en la que se observan elementos como las columnas salomónicas con mucha ornamentación de carácter vegetal. En este caso se nota una actitud muy diferente de los personajes. En primer lugar, Saúl aparece como en un estado melancólico, descansando su cabeza sobre su mano y mirando al infinito. Los guardias se encuentran en el fondo hablando con uno de los sabios que acompañan al rey Saúl, mientras que un segundo observa hacia él con cierta mirada de desconfianza.



Fig. 14. Erasmus Quellinus II. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1635, Budapest, SMz.



Fig. 15. Bernardo Cavallino. *David toca la cítara para Saúl*. 1645, Viena, KM.

Durante este siglo el tipo iconográfico también muestra algunas variaciones. El lienzo de Bernardo Cavallino representando esta escena es un buen ejemplo (1645, Viena, KM) [fig. 15]. Como es habitual, en la composición encontramos a diversos personajes relacionados con la corte del rey, además de los guardias, David y el propio Saúl. David está tocando un instrumento que no es el descrito por el texto. Se trata de una especie de laúd que es tañido con la mano izquierda. Es un instrumento muy empleado en esta época y el lugar de procedencia del pintor, por lo que se trataría de una especie de puesta al día del tipo iconográfico. Esta característica no parece que tuvo gran aceptación, puesto que no se introdujo en la tradición, siguiendo utilizándose el arpa. Es interesante también como se ha representado al rey Saúl. Observamos que se encuentra en un estado muy afectado por la influencia del espíritu maligno. Uno de los sirvientes está sosteniéndolo, ya que no es capaz

¹⁴ Chevalier, J., op.cit., 2007, p. 816.

de mantenerse sentado en su trono. Es uno de los casos del tipo iconográfico en que más se insiste en una dolencia de carácter físico.

También encontramos algunos casos del tipo iconográfico en los que el número de personajes representados se reducen a Saúl y David. Con estas características vemos el lienzo de Rembrandt de *David tocando el arpa para Saúl* (ca. 1655-60, La Haya, Mauritshuis) [fig. 16]. Aunque básicamente es muy similar a los casos anteriores, encontramos varias características diferentes. Tenemos a David interpretando ya su música con un arpa de grandes dimensiones. Lo más curioso de esta imagen se encuentra en la representación del rey Saúl. Éste aparece con unas vestiduras indudablemente orientales, con un gran turbante sobre la cabeza y encima una pequeña corona. Con una especie de cortinaje oscuro se tapa medio rostro y parte del cuerpo. Esta acción nos resulta extraña, aunque pudiera tratarse de un gesto para intentar contener su malestar.



Fig. 16. Rembrandt. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1655-60, La Haya, Mauritshuis.



Fig. 17. Mattia Preti. *David toca la cítara para Saúl*. ca. 1670, CP.

En las últimas décadas del siglo XVII aún encontramos composiciones de gran complejidad. Este es el caso del lienzo de Mattia Preti, en el que encontramos un gran número de gente alrededor de los personajes principales (ca. 1670, CP) [fig. 17]. En la composición encontramos a todo tipo de personajes. Sentado en un trono alto aparece Saúl. Por delante de él aparecen sus guardias y gente de la corte. Todos ellos, incluido Saúl dirigen su mirada de asombro hacia el joven David que está tañendo su arpa. Como ocurre en el grabado firmado por las iniciales C.B., en este caso también encontramos un pequeño mono, pero este en concreto es de apariencia un poco monstruosa. Este lo lleva un niño con una cadena como si se tratara de un perro. Debemos decantarnos por una interpretación de este elemento como una cosa exótica más que como un símbolo del pecado como ocurría en el grabado anteriormente citado.

Este tipo iconográfico seguirá su desarrollo hasta finales del siglo XIX. En las últimas décadas de este siglo, Ernst Josephson pintara un lienzo en el que se representa esta escena, siguiendo el mismo esquema compositivo básico, pero introduciendo novedades en varios aspectos (1878, Estocolmo, Stockholm's Nationalmuseum) [fig. 18]. En la escena encontramos a David enfrente de Saúl. Éste último, se sostiene la cabeza con una mano, como ya se había visto en otros casos, y su rostro muestra una expresión de ira. Mientras tanto David está tañendo su arpa para calmar a Saúl. Nos encontramos ante un lienzo que pretende mostrar una escena historicista. Para ello se han representado varios elementos imitando a los antiguos, comenzando por el arpa que está tañendo David, inspirada en las antiguas pinturas egipcias al juzgar por sus características formales. La vestimenta de ambos también se inspira en la antigüedad además de la arquitectura que los rodea. Como ya se

había apuntado, Josephson parece trasladar a la pintura un hecho histórico más que una escena bíblica, como ocurrirá en multitud de lienzos de esta época.



Fig. 18. Ernst Josephson. *David toca la cítara para Saúl*. 1878, Estocolmo, Stockholm's Nationalmuseum.

DAVID Y GOLIAT

La narración de todo este largo pasaje es de los más conocidos de la historia de David. En nuestra cultura, aún hoy en día, la lucha de David y Goliat ha quedado como sinónimo del combate del débil contra el fuerte, aunque a lo largo de la historia el significado de esta lucha ha adoptado varias interpretaciones. En cada época estas lecturas se amoldan a los hechos más relevantes que suceden en ella.

Este relato se encuentra narrado en el capítulo 17 del primer libro de Samuel, ocupando todo el capítulo completo. En él observamos como los ejércitos israelita y filisteo entran en batalla en el valle del Terebinto. En medio del conflicto, Goliat, perteneciente al ejército filisteo, desafía a un duelo a un israelita que se presente voluntario. Este hombre era un gigante y además llevaba una gran protección, con lo que se hacía muy difícil vencerlo.

Jesé, el padre de David, tenía tres hijos en el conflicto, por lo que decidió mandar a David para traerles alimentos, con la excusa de saber de ellos. Al presentarse David en el lugar vio como Goliat preguntaba si alguien aceptaba el duelo. Tras esto, David presentó su intención de enfrentarse al gigante y fue conducido ante Saúl, el cual lo aprobó. David se presentó después en el campo de batalla sin armadura y tan solo con su honda, arma que le valió para derrotar a Goliat, decapitándolo finalmente con la espada del filisteo.

Curiosamente esta leyenda se repite en otro libro de la Biblia, con lo que ha resultado un tanto sospechosa para los exegetas modernos. Esta se repite concretamente en el segundo libro de Samuel: «Hubo otra guerra en Gob contra los filisteos, y Eljanán, hijo de Yaír de Belén, mató a Goliat de Gat; la asta de su lanza era como un enjullo de tejedor» (2 S 21,19)¹.

Observamos varios elementos que nos llaman la atención en este pasaje. Según éste, el que se enfrenta a Goliat no es David, sino un tal Eljanán, con lo cual, la proeza de haber matado a Goliat podría haberse adjudicado a David con la intención de ensalzarlo. Existe otra interpretación entorno a esta duplicidad del relato. Podría tratarse de otro gigante. Este Goliat podría ser un hijo del gigante que mató David².

Esta narración, del primer libro de Samuel, dará lugar a multitud de tipos iconográficos, destacando siempre más unas partes de la historia que otras. De entre estos cabe reseñar las que aparecen los dos protagonistas de esta historia, David y Goliat. Es uno de los capítulos más conocidos de la historia de David, sin lugar a duda, teniendo en cuenta la gran cantidad de casos de los tipos iconográficos generados entorno a la narración en el arte cristiano.

Algunos investigadores como Réau estructuran iconográficamente esta historia en cuatro partes diferenciadas: el rechazo de las armas de Saúl, el combate, el retorno triunfal del joven vencedor a Jerusalén y la presentación a Saúl de la cabeza cortada de Goliat³. Para nuestro criterio, esta clasificación es insuficiente, ya que diferenciamos casos de tipos iconográficos diferentes. La clasificación de Réau, en realidad parece ser un listado de temas, más que de tipos iconográficos. Para evitar malentendidos debemos recordar la diferencia que existe entre tema y tipo. El tema es algo conceptual, extra-artístico y abstracto, mientras que el tipo es lo concreto, propio del ámbito artístico⁴. Para

¹ «*Et fuit iterum bellum in Gob contra Philisthaeos, in quo percussit Elchanaan filius Iair Bethlebemites Goliath Getthaeum, cuius hastile hastae erat quasi liciatorium texcentium*» (2S 21,19).

² Douglas, J. D. y Merrill, C., *Diccionario bíblico*, Editorial Mundo Hispano, El Paso 2005, p. 320.

³ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 307.

⁴ García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método* (vol. 2), Ediciones Encuentro, Madrid 2009, p. 39.

comprender mejor, aplicamos la definición al caso de la batalla. Según nuestro criterio, en esta parte no podemos clasificar en el mismo tipo las imágenes de David lanzando una piedra con su honda junto a David decapitando a Goliat. Se trata de tipos iconográficos completamente distintos, pese a que estén encuadrados dentro del tema de la batalla entre David y Goliat.

Los ejércitos israelita y filisteo en el valle del Terebinto

La historia de David y Goliat comienza con la reunión de los ejércitos israelita y filisteo en el valle del Terebinto. Cada uno de los bandos asentó su campamento en lugares diferentes, en una montaña enfrentada a otra, quedando un valle entre ambos:

«Reunieron los filisteos sus tropas para la guerra y se concentraron en Soko de Judá, acampando entre Soko y Azeca, en Efes Dammim. Se reunieron Saúl y los hombres de Israel, acamparon en el valle del Terebinto y se ordenaron en batalla frente a los filisteos. Ocupaban los filisteos una montaña por un lado y los israelitas ocupaban la montaña frontera, quedando el valle por medio» (1 S 17, 1-3)⁵.

En las artes visuales son pocos los casos conservados que reflejen el relato, y muchas veces estas aparecen en el fondo de otras. Se podría considerar esta parte de la historia como secundaria dentro de este capítulo si se atiende al número de muestras. A pesar de esto, existen imágenes del tipo iconográfico en el arte cristiano desde ya entrado el siglo X. Dejando la duda de si existieron imágenes más antiguas, situamos uno de los primeros casos conocidos en el *Salterio griego de París* (ca. 950, París, BNF, MS Grec 139, fol. 7r) [fig. 1]. Esta es una miniatura en la que se puede observar varias partes de la historia de David y Goliat, es decir, una representación panorámica. Entre estas se puede apreciar en ambos lados de la imagen a dos grupos de soldados, con armaduras de fuerte influencia romana. Cada grupo se encuentra a la espera de que algo suceda, mientras observan o establecen un diálogo con otros miembros de su ejército. La imagen podría calificarse como esquemática, en el sentido de que no entra en detalles como el de situar a cada ejército en una colina distinta ni con un valle separándolos. Los dos grupos de soldados están identificados por unas inscripciones en griego. En uno de estos podemos leer «ΙΣΡΑΗΛΙΤΑΙ» (israelitas). Esta inscripción no nos deja ninguna duda de que se trata del ejército de los israelitas, pero no ocurre lo mismo con el otro grupo de soldados, donde aparece la siguiente palabra «ΑΛΙΟΦΥΛΟΙ». Este vocablo se puede traducir por extranjeros, término que no nos da gran información. Para entender de manera clara el significado de la inscripción debemos acudir a la *Biblia Griega de los Setenta*. En esta versión, observamos que se utiliza dicho término para referirse a los filisteos. Por tanto, no es una característica difícil de entender, ya que este salterio tiene su origen en tierras bizantinas, y se encuadra en el denominado renacimiento macedónico, el cual llegó a su máximo entre el 919 y 959, en el reinado de Constantino VII⁶.

El tipo iconográfico también tendrá presencia en el mundo occidental, en casos como el de la *Biblia Morgan*, (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 27r) [fig. 2]. En la imagen se observa a dos grupos de soldados enfrentados. Cada grupo se encuentra enmarcado en un espacio separado por una pequeña columna.

⁵ «Congregantes vero Philisthim agmina sua in proe lium, convenerunt in Socho Iudae et castrametati sunt inter Socho et Azeca in Apbesdommim. Porro Saul et viri Israel congregati venerunt in vallem Terebinthi et instruxerunt aciem ad pugnandum contra Philisthim. Et Philisthim stabant super montem ex hac parte, et Israel stabat super montem ex altera parte; vallisque erat inter eos».

⁶ Hartt, F., *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Ediciones Akal, Madrid 1989, p. 344.

Identificamos al rey que capitanea uno de los ejércitos como Saúl, el cual se encuentra hablando con sus guerreros israelitas. En el bando contrario, tenemos representado a Goliat junto a su escudero. Esta miniatura no se ajusta al cien por cien a los hechos narrados en los versículos del primer libro de Samuel (1 S 17,1-3), ya que en estos no se menciona que Goliat fuera capitaneando el ejército filisteo. Colocarlo delante de los soldados filisteos tiene una explicación simple. Se ha optado por incluir en una misma imagen el tipo iconográfico que nos ocupa y el de Goliat desafiando a un duelo a uno de los israelitas. Pese a esto debemos considerar la miniatura como un caso del tipo iconográfico referente a este punto.

A partir de este momento dejamos de encontrar casos de este tipo iconográfico. Posiblemente este momento se obviaría, prestando más atención a otras partes más importantes del capítulo.



Fig. 1. Los ejércitos israelita y filisteo en el valle del Terebinto. ca. 950. París, BNF, MS Grec 139, fol. 7r.

Fig. 2. Los ejércitos israelita y filisteo en el valle del Terebinto. ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 27r.

David lleva provisiones a sus hermanos en el ejército

El padre de David le ordena llevar provisiones a los tres de sus hermanos que se encontraban en el frente en las tropas israelitas. En realidad, esta es la excusa que pone Jesé para saber cómo se encontraban sus hijos:

«Era David hijo de un efrateo de Belén de Judá, llamado Jesé, que tenía ocho hijos. En tiempo de Saúl este hombre era ya anciano, muy entrado en años. Los tres hijos mayores de Jesé se fueron a la guerra con Saúl; el nombre de los tres hijos suyos que marcharon a la guerra era Eliab, el primogénito, Abinadab, el segundo, y Sammá, el tercero. David era el más pequeño; cuanto a los tres mayores, habían seguido a Saúl. (David alternaba sus viajes al campamento de Saúl con el cuidado del rebaño de su padre en Belén). El filisteo se acercaba mañana y tarde y se presentó así durante cuarenta días. Jesé dijo a su hijo David: 'Lleva a tus hermanos esta medida de trigo tostado y estos diez panes y corre al campamento a donde tus hermanos. Y estos diez requesones llévalos al jefe de millar; entérate de la salud de tus hermanos y toma señal de recibo de ellos. Están Saúl, ellos y todos los hombres de Israel en el valle del Terebinto, guerreando con los filisteos'. Se levantó David de madrugada, dejó el rebaño al guarda y, tomado las cosas, se fue como le había mandado Jesé, y llegó al círculo del campamento justo cuando salía el ejército para ordenarse en batalla, lanzando el grito de guerra. Israel y los filisteos se pusieron en orden

de batalla, fila contra fila. Dejó David las cosas en manos del guardia de la impedimenta y corrió a las filas y fue a preguntar a sus hermanos cómo estaban» (1 S 17, 12-22)⁷.

Este pasaje será interpretado por algunos Padres de la Iglesia, como Beda, el cual comenta que los alimentos traídos por David a sus hermanos, tipifica la perfecta humildad que Cristo trajo a sus apóstoles:

«Todo el pueblo de Israel se lo decía al Salvador que había de nacer de su estirpe mientras ansiaba su venida: ‘Te ruego que atiendas, alimentos y fortalezcas a tu pueblo en la lucha espiritual, porque son tus hermanos, porque tú mismo hacerte hombre y nacer de él según la carne. Atiende, te pido, y penetra en la defensa diaria de sus campamentos mostrando la humildad perfecta corporal y dignate someterte voluntariamente a la ley a la que no estás obligado’. El pan tostado significa un espíritu atribulado y un corazón contrito y humillado Y el *efba* que hace (las veces de) tres ánforas representan al alma tanto del mismo Salvador como de cualquiera de los elegidos, alma y cuerpo perfectamente unidos por la conveniente práctica de la humildad. Porque para nuestra edificación el Señor manifestó tener en plenitud el trigo tostado de la humildad, sin embargo, en todos nosotros no puede ser tostada de otro modo que, en crecimiento, es decir, pasando del temor a la esperanza. Los diez panes igualmente ofrecidos por David claramente representan el cumplimiento del decálogo que hemos de poder cumplir no con nuestras fuerzas sino como don del que nos lo dio. Porque Él mismo hizo posible llevar el peso de la ley al someterse a ella, lo mismo que nos enseñó a ser humildes con su no merecida humildad, perdonándonos deudas tan grandes que de ninguna manera podríamos saldar. Y también le dijo que llevara la leche del decálogo, como si dijera, algo tierno y como algo apropiado para alimentar a los todavía niños para fortalecer la inteligencia de las cosas espirituales, con lo que puedan ser alimentados y reconfortados incluso los más grandes y egregios jefes de la milicia celestial. En efecto, nuestro Señor, poderoso y ansiado, ofreció también quesos al jefe después de dar panes y trigo tostado a sus hermanos, cuando ‘abrió el entendimiento para que comprendiesen las Escrituras» (BEDA. *Allegorica Expositio in Samuelem* 3, 2; PL XCI, 614)⁸.

⁷ «David autem erat filius viri Ephrathaei, de quo supra dictum est, de Bethlehem Iudae, cui erat nomen Isai; qui habebat octo filios et erat vir in diebus Saul senex et grandaevus inter viros. Abierunt autem tres filii eius maiores post Saul in proelium; et nomina trium filiorum eius, qui perrexerant ad bellum: Eliab primogenitus et secundus Abinadab tertiusque Samma. David autem erat minimus; tribus ergo maioribus secutis Saulem, ibat David et revertebatur a Saul, ut pasceret gregem patris sui in Bethlehem. Procebat vero Philisthaeus mane et vespere et stabat quadraginta diebus. Dixit autem Isai ad David filium suum: ‘Accipe fratribus tuis ephi frumenti tostati et decem panes istos et curre in castra ad fratres tuos. Et decem formellas casei has deferes ad tribunum, et fratres tuos visitabis, si recte agant; et pignus ab eis referes’. Saul autem et illi et omnes filii Israel in valle Terebinthi pugnabant adversum Philisthim. Surrexit itaque David mane et commendavit gregem custodi et onustus abiit, sicut praeceperat ei Isai. Et venit ad carraginem, dum exercitus egrediebatur ad pugnam et vociferabatur in certamine. Direxerunt ergo Israel et Philisthim aciem adversus aciem. Derelinquens autem David vasa, quae attulerat, sub manu custodis ad sarcinas, cucurrit ad locum certaminis et interrogabat, si omnia recte agerentur erga fratres suos.»

⁸ «Dixit autem Isai ad David filium suum, etc. Dicebat omnis fidelium Hebraeorum populus ad Dominum Salvatorem de suo semine nasciturum, sedulo utique desiderio adventum illius suspirans: Accipe, obsecro, ad reficiendum juvandumque in spirituali acie populum tuum Israel, qui sunt fratres tui; quia et ipse homo fieri, et ex eis secundum carnem nasci dignatus es; accipe, inquam, inter eorum castra quotidiano bello defessa corporalis apparens perfectae humilitatis formam; legisque custodiam, cui nihil debes, ultroneus subire dignare. Polenta namque spiritum contribulatum, corque contritum et humiliatum significat. Ephi mensura, quae tres amphoras habet, vel ipsius Domini Salvatoris, vel uniuscujusque electi spiritum, animam et corpus digno humilitatis ritu perfecta atque adunata demonstrat. Quae videlicet humilitatis polenta, in Domino propria potestate, quanta ipse voluit, ad nos instruendos apparuit. At vero in nobis omnibus non aliter quam inferiori et superiori, hoc est timoris et spei potest mola confici. Decem quoque per David panes allati, perficiendi decalogi pabulum, quod non a nobis ipsis, sed donantis munere habemus, aperta ratione demonstrant. Qui postquam ipse sub lege factus est, nobis quoque portabilia legis onera fecit; sicut etiam sua humilitate indebita nos tantorum gratia debitorum, quae nequaquam reddere valebamus, humiles esse docebat. Sed ab ejusdem, inquit, decalogi lactea, ut ita dixerim, teneritudine, et quasi adhuc parvulis apta, ad spiritualis intelligentiae robur, quo etiam magnos quosque et egregios coelestis militiae duces reficere ac confortare possit, converte. Tunc etenim manu fortis ac desiderabilis noster, post datos fratribus suis panes, et polentam, etiam formellas casei ad tribunum detulit, quando post ostensum

De este tipo iconográfico solo se ha podido localizar un caso situado en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 27v) [fig. 3]. En la imagen observamos a nueve personajes, seis de ellos con apariencia de soldados. La parte más importante se representa en primer plano. Un joven David aparece descargando una mula ayudado por otra persona que se encuentra encima de un carro, sus hermanos. Detrás de estos, observamos a dos figuras más sosteniendo una especie de estandartes, en los cuales vemos una punta de lanza. Estos dos podrían ser los otros dos hermanos de David que se encontraban en el frente. En el fondo de la composición aparecen un par de tiendas, que hacen referencia al campamento de los israelitas.



Fig. 3. *David lleva provisiones a sus hermanos en el ejército.* ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 27v.

Puede tratarse de una escena diferente, como es habitual en esta Biblia, ya que se puede observar a un joven con unas características muy similares a la de David abriendo una de las tiendas. Por tanto, se trataría de una imagen panorámica. No se ha localizado otro caso de este tipo iconográfico, aunque no sería de extrañar que se hubiera representado en otros libros de las mismas características, como pudieran ser Biblias, Salterios o libros de horas. Lo que parece claro, es que posteriormente este fragmento no interesó tanto ni a los comitentes ni a los creadores, teniendo en cuenta la ausencia de imágenes.

David conducido ante Saúl

Otro de los tipos iconográficos que se generarán a partir del tema de David y Goliat será el de David conducido ante Saúl. Este tendrá como fuente principal unos versículos del capítulo 17 del primer libro de Samuel:

«Mientras hablaba con ellos el hombre de las tropas de choque, llamado Goliat, el filisteo de Gat, subía de las filas de los filisteos, diciendo las mismas palabras, y le oyó David. En viéndole todos los hombres de Israel huyeron delante de él, llenos de miedo. Los hombres de Israel decían: ‘¿Habéis visto a este hombre que sube? Sube a provocar a Israel. A quien lo mate colmará el rey de grandes riquezas y le dará su hija y librára de tributo la casa de su padre en Israel’. Preguntó, pues, David a los hombres que estaban a su

Judaeorum magistratibus patientiae et humilitatis exemplar, post legis et prophetarum non soluta, sed adimpleta mandata etiam discipulis suis quos familiarius instituendo rectores Ecclesiae praeficiebat, aperuit sensum, ut intelligerent Scripturas». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 359.

lado: ‘¿Qué se hará al hombre que mate a ese filisteo y aparte la afrenta de Israel? Pues ¿quién es ese filisteo incircunciso para injuriar a las huestes de Dios vivo?’ Y el pueblo le repitió las mismas palabras: ‘Así se hará al hombre que lo mate’. Se enteró Eliab, su hermano mayor, de su pregunta a los hombres y se encendió en cólera Eliab contra David, y le dijo: ‘¿Para qué has bajado, y a quién has dejado aquel pequeño rebaño en el desierto? Ya sé yo tu atrevimiento y la maldad de tu corazón. Has bajado para ver la batalla’. Respondió David: ‘Pues ¿qué he hecho yo? ¿es que uno no puede hablar?’ Y volviéndose se dirigió a otro y preguntó lo mismo y la gente le respondió como la primera vez. Fueron oídas las palabras que decía David y se lo contaron a Saúl, que le hizo venir. Dijo David a Saúl: ‘Que nadie se acobarde por ése. Tu siervo irá a combatir con ese filisteo’. Dijo Saúl a David: ‘No puedes ir contra ese filisteo para luchar con él, porque tú eres un niño y él es hombre de guerra desde su juventud’. Respondió David a Saúl: ‘Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño, salía tras él, le golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo. Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha insultado a las huestes de Dios vivo’. Añadió David: ‘Yahvé que me ha librado de las garras del león y del oso, me librá de la mano de ese filisteo’. Dijo Saúl a David: ‘Vete, y que Yahvé sea contigo’. Mandó Saúl que vistieran a David con sus propios vestidos y le puso un casco de bronce en la cabeza y le cubrió con una coraza. Ciñó a David su espada sobre su vestido. Intentó David caminar, pues aún no estaba acostumbrado, y dijo a Saúl: ‘No puedo caminar con esto, pues nunca lo he hecho’. Entonces se lo quitaron» (1 S 17, 23-38)⁹.

En la patrística, se destacarán algunos de los versículos de este gran fragmento. Para Juan Crisóstomo, el sentido común, la audacia y el autodomínio de David, demuestran la gran fuerza del que está protegido por el auxilio que viene de lo alto:

«Luego de oír la tremenda arrogancia de éste y la indescriptible cobardía de los que habían acudido con Saúl, dice: ‘¿Qué obtendrá el hombre que corte su cabeza?’. Manifestó mucha valentía de espíritu con estas palabras y causó asombro en todos. Conocedor Saúl de lo ocurrido, manda llamar al joven que no tenía más conocimientos que el pastoreo, y cuando vio su edad, le menospreció. Supo después cómo trataba a los osos cuando acorralaban al ganado. Este admirable muchacho se vio forzado a relatar ese hecho, no por un deseo de vanagloria, sino llevado por la necesidad, de suerte que el rey se llenaría de confianza, y no se fijara en la fe escondida en su interior y en la ayuda venida de lo alto, por

⁹ «Cumque adhuc ille loqueretur eis, apparuit vir ille propugnator ascendens, Goliath nomine, Philisthaeus de Geth, ex castris Philistinorum; et loquente eo haec eadem verba, audivit David. Omnes autem Israelitae, cum vidissent virum, fugerunt a facie eius timentes eum valde. Et dixit unus quispiam de Israel: Num vidistis virum hunc, qui ascendit? Ad exprobrandum enim Israeli ascendit. Virum ergo, qui percusserit eum, ditabit rex divitiis magnis et filiam suam dabit ei; et domum patris eius faciet absque tributo in Israel. Et ait David ad viros, qui stabant secum, dicens: Quid dabitur viro, qui percusserit Philisthaeum hunc et tulerit opprobrium de Israel? Quis est enim hic Philisthaeus incircumciscus, qui exprobravit acies Dei viventis? Referebat autem ei populus eundem sermonem dicens: Haec dabuntur viro, qui percusserit eum. Quod cum audisset Eliab frater eius maior, loquente eo cum aliis, iratus est contra David et ait: Quare venisti et cui dereliquisti pauculas oves illas in deserto? Ego novi superbiam tuam et nequitiam cordis tui, quia ut videres proelium descendisti. Et dixit David: Quid feci? Numquid non verbum est? Et declinavit paululum ab eo ad alium dixitque eundem sermonem; et respondit ei populus verbum sicut prius. Audita sunt autem verba, quae locutus est David, et annuntiata in conspectu Saul. Ad quem cum fuisset adductus, locutus est ei: Non concidat cor cuiusquam in eo; ego servus tuus vadam et pugnabo adversus Philisthaeum istum. Et ait Saul ad David: Non vales resistere Philisthaeo isti nec pugnare adversus eum, quia puer es; hic autem vir bellator ab adolescentia sua. Dixitque David ad Saul: Pascebat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo vel ursus tollebatque arietem de medio gregis. Et sequebar eos et percutiebam iveriebamque de ore eorum; et illi consurgebant adversum me, et apprehendebam mentum eorum et percutiebam interficiebamque eos. Nam et leonem et ursum interfecit servus tuus; erit igitur et Philisthaeus hic incircumciscus quasi unus ex eis, quia ausus est maledicere exercitum Dei viventis. Et ait David: Dominus, qui eruit me de manu leonis et de manu ursi, ipse liberabit me de manu Philisthaei huius. Dixit autem Saul ad David: Vade, et Dominus tecum sit. Et induit Saul David vestimentis suis et imposuit galeam aeream super caput eius et vestivit eum loricae.

la que el joven era más fuerte que los adultos, el desarmado más fuerte que los provistos de armas y el pastor más fuerte que los soldados» (IO. ANT. Hom. 46; PG LIV, 425-426).¹⁰

En este caso, más que hablar de un solo tipo iconográfico, podemos considerarlo como una especie de tema. Se destacará cada uno de los momentos dependiendo de la intención de la representación. Uno de los primeros casos lo encontramos en tierras del imperio Bizantino. Se trata del plato de plata del *tesoro de Chipre* en el que también se incluye la batalla de David contra Goliat (ca. 629, Nueva York, MMA) [fig. 4]. Este plato presenta un esquema compositivo muy similar al del plato de la unción de David. Se simula el espacio interior de un palacio por la arquitectura del fondo. Se crea una composición muy simétrica, gracias a los elementos arquitectónicos y la situación de las figuras. David se sitúa en el centro de esta, sosteniendo una lanza y una espada. La vestimenta tiene influencia de la más pura tradición romana, mientras que en su cabeza se le ha representado un nimbo, elemento habitual en las representaciones bizantinas de David. Dos guardias con lanzas encierran la escena por ambos lados. Entre estos aparecen Saúl colocando su propio casco a David, mientras que en el otro lado se sitúa Jesé, también con nimbo, dando la bendición a David¹¹. En ningún momento se menciona que Jesé estuviera presente cuando se produce este hecho, pero el platero se toma la licencia de incluirlo en la escena. El plato se completa con otros elementos como un escudo y un arco. El escudo es otro de los elementos que le entrega Saúl a David para la lucha, pero no se menciona en ningún momento el arco. Pese a esto, al tratarse de una escena de armamento no es un objeto extraño, ya que se trata de un arma utilizada en la guerra.



Fig. 4. *David conducido ante Saúl*. ca. 629, Nueva York, MMA.



Fig. 5. *David conducido ante Saúl*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38r.

¹⁰ «Postea audiret illius blasphemias et arrogantiam, et videret trepidationem eorum qui cum Saul errant, inquit: Quid erit viro, qui illius caput excecuerit? Et magnum animi robur his verbis ostendebat, omnes in admirationem adducens. Haec ut cognovits Saul matit a juvenem, qui praeter pastorit am artem sciebat nihil: et ut vidit ejus aetatem, vilipendit eum. Deinde cum didicisset ex eo, quomodo cum ursis eisset qui greges suos invaserant: coacius enim fuit admirabilis ille vir haec narrare, nolens hinc vanam gloriam aucupari, sed in necessitate constitutes, et ut illi animum adderet, et ne spectaret at vilitatem ejus quem videbat, sed ad fidem quae intrinsecus latebat, supernumque auxilium qui adolescens inermis viris armatis et pastor militibus fortiori erat». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 361-362.

¹¹ Wander, S. H., «The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath» en *Metropolitan Museum Journal*, 8, 1973, p. 94.

Varios siglos después encontramos otra representación de este mismo tipo iconográfico en una Biblia moralizada (ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38r) [fig. 5]. Solo encontramos representados a dos personajes, David y Saúl. Saúl sentado en su trono, ofrece a David su propia espada y su cota de mallas. Las características más clásicas se sustituyen por las medievales en todos los elementos, desde la vestimenta de los personajes, hasta la anatomía o la arquitectura que los rodea. El resultado es una imagen menos realista, pero con más expresividad. Esta imagen se acompaña de un texto en francés antiguo que resume el pasaje bíblico. A su vez, debajo de la miniatura del tipo iconográfico encontramos otra en la que se ilustra el pasaje que se cree equivalente en el Nuevo Testamento como es habitual en este tipo de biblias.

Como ya se había advertido, no siempre se opta por la representación del mismo momento. En la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638, fol. 28r) [fig. 6] de tan solo unas décadas después, encontramos uno de los casos más completos por la variedad de tipos. El iluminador no se conforma en realizar una miniatura en la que se resuma la historia. Opta por representar cada uno de los momentos importantes dentro de este pasaje, es decir, varios tipos iconográficos. En primer lugar, observamos a David hablando con Saúl. David aparece vestido de pastor como delata su bastón. El rey Saúl se encuentra justo enfrente de él. Lleva la corona que lo identifica como rey, pero va vestido como un guerrero con su cota de malla. Detrás se sitúan algunos integrantes del ejército. La siguiente escena aparecen los mismos personajes, pero con la diferencia de que Saúl está vistiendo a David con una cota de mallas y un casco. También observamos sobre la cintura de David una espada. En la tercer y último tipo, David se está quitando la cota de malla y la espada aparece en el suelo.



Fig. 6. *David conducido ante Saúl*. ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 28r.



Fig. 7. M. van Heemskerck. *David conducido ante Saúl*. 1555, París, ML.

Esta página de la *Biblia Morgan* es una muestra de los tipos iconográficos que pueden surgir a partir de este pasaje en concreto. No es el único caso en que podemos observar los diferentes tipos iconográficos. Aunque generalmente se opta por el de David recibiendo las armas de Saúl, también tenemos otro caso en el que esta escena se representa junto a la de David hablando con Saúl. Así ocurre en el grabado de Maerten van Heemskerck (1555, París, ML) [fig. 7]. De entre los dos tipos, destaca el de David vestido con la armadura por su situación en el primer plano del grabado y por sus mayores dimensiones. El rey Saúl aparece sentado en su trono, mientras que uno de los soldados que se encuentran en el lugar está poniendo el casco a David. Alrededor de una decena de hombres contemplan los hechos. Entre ellos encontramos soldados y consejeros del rey. Todas las figuras presentan un gran trabajo anatómico además de ir vestidos con ropajes que recuerdan a los romanos. Saúl es el único que muestra una imagen más oriental ya que

lleva una especie de turbante debajo de la corona. La indumentaria de pastor de David aparece en una de las esquinas junto a su cayado el cual recuerda formalmente a los que aparecen en los libros miniados de la Edad Media.

En segundo plano encontramos el segundo de los tipos representados en este grabado. Es la primera en la que vemos a David conversando con Saúl. Cabe la posibilidad de que se trate del rechazo de David de las armas. Es menos probable que esta escena represente el momento en que David llega delante de Saúl. Debajo del grabado encontramos la inscripción en latín: «*Deposuit arma David, accepit baculum, fundam, et quinque lapides de torrente. I Re 17*». En esta se explica el pasaje representado, aunque no se toma literalmente de la Biblia.

Un dibujo preparatorio de Frans Francken (ca.1600, Amsterdam, RM) [fig. 8], demuestra que la escena habitual para la ilustración de este pasaje suele ser la del momento en que se le coloca la armadura a David. Aunque el dibujo incluya otros momentos de la narración como sucedía en el grabado de Maerten van Heemskerck, destaca en primer plano la escena de la entrega de la armadura a David. La escena está encuadrada en un paisaje exterior, donde se encuentra Saúl ofreciendo su armadura a David. Dos de los soldados presentes traen dicha armadura hacia donde está David. Este último aparece arrodillado delante de Saúl mostrándole su honda. David lleva su indumentaria de pastor, junto a sus elementos típicos como el bastón que se encuentra en el suelo. En este caso también se puede observar un interés por la antigüedad romana en elementos como las vestimentas de los personajes. Los soldados llevan un uniforme que recuerda a los romanos, aunque con algunos elementos contemporáneos a la creación de la imagen, como son los cascos. En un segundo plano se encuentra la lucha de David contra Goliat, representada por el momento en que David está lanzando la piedra con la honda, tipo que se comentará en su respectivo apartado.



Fig. 8. Frans Francken. *David conducido ante Saúl*. ca. 1600, Amsterdam, RM.

Después de este dibujo no encontramos ya otro caso en el que se represente el pasaje de David conducido ante Saúl. Los casos comentados nos permiten observar que siempre que se ilustró el pasaje se optó por el armamento de David como la parte más representativa. La ausencia de estas imágenes a partir del siglo XVII, indica una pérdida de interés en esta parte del pasaje bíblico, en favor de otros relacionados con la lucha de David y Goliat.

David habla con Goliat

En el primer libro de Samuel se dedican unos cuantos versículos al diálogo que tuvieron David y Goliat antes de su combate:

«Tomó su cayado en la mano, escogió en el torrente cinco cantos lisos y los puso en su zurrón de pastor, en su morral, y con su honda en la mano se acercó al filisteo. El filisteo fue avanzando y acercándose a David, precedido de su escudero. Volvió los ojos el filisteo, y viendo a David, lo despreció, porque era un muchacho rubio y apuesto. Dijo el filisteo a David: ‘¿Acaso soy un perro, pues vienes contra mí con palos?’ Y maldijo a David el filisteo por sus dioses, y dijo el filisteo a David: ‘Ven hacia mí y daré tu carne a las aves del cielo y a las fieras del campo’. Dijo David al filisteo: ‘Tú vienes contra mí con espada, lanza y jabalina, pero yo voy contra ti en nombre de Yahvé Sebaot, Dios de los ejércitos de Israel, a los que has desafiado. Hoy mismo te entrega Yahvé en mis manos, te mataré y te cortaré la cabeza y entregaré hoy mismo tu cadáver y los cadáveres del ejército filisteo a las aves del cielo y a las fieras de la tierra, y sabrá toda la tierra que hay Dios para Israel. Y toda esta asamblea sabrá que no por la espada ni por la lanza salva Yahvé, porque de Yahvé es el combate y os entrega en nuestras manos’» (1 S 17, 40-47)¹².

Este pasaje resultará de interés para algunos exegetas como Teodoreto de Ciro, el cual comentará que las armas sencillas se mostrarán victoriosas –refiriéndose a las de David–, como los defensores de la verdadera religión que necesitan argumentos que proclamen claramente la verdad sin causar disensiones:

«Nosotros no necesitamos otra cosa que la bondad del Maestro para poder calmar la tempestad. Para Él es ciertamente algo fácil, aunque nosotros seamos indignos de la calma. Así pues, no es suficiente la gracia de la paciencia para poder quitar de encima de nosotros a los enemigos. En efecto, el divino Apóstol nos ha enseñado a pedir así: ‘Con la tentación, os dará también el modo de poder soportarla con éxito’. Por tanto, suplico a vuestra Piedad que haga callar la boca de mis detractores y hacer comprender a aquellos que, en plena batalla, dan y reciben los golpes. Porque, ¿qué importa que el combatiente se sirva de esta o de otra arma, para rechazar al adversario? También el gran David, sin gozar de una armadura completa, derribó al jefe de los filisteos, y Sansón, con una quijada de asno, mató de un solo golpe a miles de enemigos. Nadie critica la victoria ni acusa al vencedor de cobardía por no haber utilizado una lanza, por no cubrirse con un escudo, por no haber lanzado numerosos dardos o no haber tensado el arco para vencer a los enemigos. Ciertamente, sucede lo mismo con los que luchan por la fe, sin buscar palabras que susciten disputas, sino que utilizan argumentos que descubren la verdad, y cubren de

¹² «*Et tulit baculum suum in manu sua; et elegit sibi quinque levissimos lapides de torrente et misit eos in peram pastoralem, qua ut sacco lapidum utebatur, et fundam manu tulit et processit adversum Philisthaeum. Ibat autem Philisthaeus incedens et appropinquans adversum David, et armiger eius ante eum. Cumque inspexisset Philisthaeus et vidisset David, despexit eum; erat enim adulescens rufus et pulcher aspectu. Et dixit Philisthaeus ad David: Numquid ego canis sum, quod tu venis ad me cum baculo?’. Et maledixit Philisthaeus David in diis suis; dixitque ad David: Veni ad me, et dabo carnes tuas volatilibus caeli et bestiis terrae’. Dixit autem David ad Philisthaeum: Tu venis ad me cum gladio et hasta et acinace; ego autem venio ad te in nomine Domini exercituum, Dei agminum Israel, quibus exprobrasti. Hodie dabit te Dominus in manu mea, et percutiam te et auferam caput tuum a te; et dabo cadaver tuum et cadavera castrorum Philisthim hodie volatilibus caeli et bestiis terrae, ut sciat omnis terra quia est Deus in Israel, et noverit universa ecclesia haec quia non in gladio nec in hasta salvat Dominus: ipsius enim est bellum, et tradet vos in manus nostras’».*

vergüenza a quienes tienen la audacia de resistirse» (THDT. Ep. 16; PG LXXXIII, 1191-1195) ¹³.

A partir de estos versículos aparecen en las artes visuales una serie de imágenes en las que se representa a David entablando conversación con Goliat. Estas no son abundantes a lo largo de la historia, aunque encontramos casos en muy diversas épocas. La imagen más antigua que conservamos de este tipo iconográfico la encontramos en una de los platos de plata del *tesoro de Chipre* (ca. 628-29, Nueva York, MMA) [fig. 9]. Como ya se había advertido anteriormente, en este plato está representado todo el combate de David y Goliat en varias partes. La que nos ocupa se sitúa en la parte superior. Es una imagen de pequeñas dimensiones, pero con muchos elementos. En el centro de la composición tenemos una figura sentada medio recostada. Esta sostiene con la mano una rama y se apoya en un cántaro de donde se derrama agua. Su cabeza está coronada con una corona de laurel, símbolo de la gloria¹⁴. Debemos interpretar esta figura simbólica como la personificación del torrente del cual David escoge las cinco piedras. Estas personificaciones son muy comunes desde la antigüedad. Uno de los casos más famosos es la personificación del río Nilo (Roma, MV), copia romana de una escultura de la escuela alejandrina del periodo helenístico. Entre ambas personificaciones existe una gran semejanza en su postura. Esto nos revela la pervivencia del arte clásico aún en esta época.



Fig. 9. *David habla con Goliat*. ca.629, Nueva York, MMA.

A ambos lados de la personificación del torrente, se sitúan David y Goliat. David es representado como un joven con un atuendo romano. Uno de sus brazos se encuentra alzado, mientras el otro sostiene su cayado de pastor. Como en todas las representaciones de David en estos platos, detrás de su cabeza tiene un nimbo. Enfrontado a él aparece Goliat. Es representado como un guerrero con un traje de legionario romano y con su lanza en una de sus manos. Lo que más llama la atención es su altura, similar a la de David. Esto se debe probablemente al poco espacio del que se dispone para insertar una figura de gran tamaño. Otro elemento interesante de esta imagen es la representación del firmamento con una forma circular. Se aprecia el sol, la luna y las estrellas. En la parte donde se sitúa el sol aparece la mano de Dios dando la bendición a David.

¹³ «*Sufficit vero nobis patientiae gratia, ut per hanc superiores hostibus ovadamus. Ille enim postulare nos docuit divinus Apostolus. Faciet, inquit, cum tentatione eventum, ut possitis sustinere. Caeterum obsecro pietatem tuam, ut ora obstruas obstrictatorum, et deceas non debere illos qui extra teli, quod aiunt, jactum sint, iis ut apparet convitari, qui in acie stant, et feriuntur ac feriunt. Quid enim interest utrum qui pugnat hoc genere armorum an illo utatur, et hostem dejiciat? Nam neque magnus David amni armature instructus alienigenarum ducem prostravit; et Samson asini maxilla mille simul occidit. Nec quisquam est qui victoriam reprehendat, aut victorem timiditatis arguat, quod non hastam quatiens, chypeumque objectans, et creba jacula cojiciens, vel arcus intendens hostes superarit. Sic igitur et illos qui pro pietate dimicant judicare oportet, nec vocabula quarere, quae contentionem suscitent, sed argumentationes quae veritatem liquid exprimant, et reluctari audentes rubore suffundant» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 364-365.*

¹⁴ Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herdes, Barcelona 1986, p. 630.

En el ámbito occidental encontramos el tipo iconográfico mucho más tarde y con menos elementos simbólicos, como se observa en una miniatura de un breviario (ca. 1470, La Haya, KB, 76 E 8. fol. 64v) [fig. 10]. La representación tiene unas características muy diferentes a las del caso anterior. En primer lugar, en la imagen solo están David y Goliat. La escena es un campo donde aparecen colinas, una especie de río y mucha vegetación. David es representado ya con su honda en la mano y una piedra detrás de él. Delante de éste se sitúa Goliat, protegido con una armadura de características medievales con la que solo se le ve el rostro. En este caso existe una gran diferencia de altura entre los dos. La lanza que sujeta se sale incluso del espacio designado para la iluminación. Como es habitual en las miniaturas y demás imágenes de la Edad Media, todos los hechos se representan como si ocurrieran en esta época. En este caso las armas y vestimentas son los elementos que delata esta práctica.



Fig. 10. *David habla con Goliat*. ca. 1470, La Haya, KB, 76 E 8, fol. 64v.



Fig. 11. Maerten van Heemskerck. *David habla con Goliat*. 1555, París, ML.

Esta tendencia irá cambiando conforme avanza el tiempo y surge un gran interés por el mundo clásico antiguo. En el grabado que realizará Maerten van Heemskerck (ca. 1555, París, ML) [fig. 11] representando este pasaje, observamos ya un interés por el mundo antiguo. En primer plano tenemos a David y Goliat. David está representado como un joven musculoso que como única arma sostiene su honda y su cayado. La figura del joven David contrasta con la del gigante Goliat, el cual va protegido con una rica armadura y vestido con un traje que recuerda al de los legionarios romanos. En su armadura aparece una representación de una figura humana que recuerda a Cristo en la cruz rodeado de seres fantásticos. Goliat lleva con su mano izquierda una lanza y un escudo, armas con las que generalmente se representa. Todo esto se enmarca en un escenario montañoso. En el fondo advertimos la presencia de los ejércitos filisteo e israelita, además de una serie de edificaciones y campamentos. En el cielo, como sucedía en otros casos, tenemos la presencia de Dios, esta vez a través de una especie de rompimiento de cielo que parece señalar a David. Debemos interpretar este rompimiento como una señal de que Yahvé está con David. En este caso el torrente de donde según la Biblia saca las cinco piedras David, también está presente y con un papel de separación entre ambos ejércitos. En el pie de este grabado encontramos las palabras bíblicas que representa la imagen: «*Nunquid canis ego sum, ut baculo ad me venias. Ego, inquit David, hodie auferam caput tuum a te. I Re. 17*»¹⁵. Estas palabras son un resumen de varios versículos en los que se produce el diálogo entre los dos personajes.

¹⁵ «¿Soy yo algún perro que vienes a mí con un palo? Yo soy —dijo David—, quien hoy quitaré tu cabeza de ti».

El tipo iconográfico se mantendrá en la tradición cristiana con poco cambio substancial, como podemos contemplar en una acuarela del siglo XIX atribuida a William Blake (ca. 1805, Boston, Museum of Fines Arts) [fig. 12] sobre este tipo. En esta representación el número de personajes aumenta. Los colores y las formas son más expresionistas que realistas. En primer plano aparece David y Goliat como es habitual. David se sitúa delante de Goliat, vestido con una simple túnica verde y sosteniendo un cayado. Delante de él, un gigante Goliat se encuentra hablando con una gran expresividad en sus gestos. Este gigante sostiene una inmensa lanza, mientras su escudero, que se sitúa a su lado sostiene su espada y su escudo. Es la primera vez que aparece este personaje en una representación de este tipo iconográfico. Detrás de David encontramos una serie de soldados asustados por la presencia de Goliat: «*Omnes autem Israelitae, cum vidissent virum, fugerunt a facie eius timentes eum valde*» [Y todos los israelitas, viendo a este hombre, huyeron de su presencia temiéndole mucho] (1 S 17,24). También es novedoso la inclusión de este detalle en el tipo iconográfico. Esto acentúa el gran valor de David al enfrentarse a un adversario al que todos temen.



Fig. 12. William Blake. *David habla con Goliat*. ca.1805, Boston, Museum of Fines Arts.

David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat

Todos los tipos iconográficos relacionados con la lucha entre David y Goliat son sin lugar a duda los más numerosos de todo este ciclo y de la historia de David. Uno de los primeros que encontramos es el de David lanzando una piedra con su honda a Goliat, pasaje narrado en la Biblia de la siguiente manera:

«Se levantó el filisteo y fue acercándose al encuentro de David; se apresuró David, salió de las filas y corrió al encuentro del filisteo. Metió su mano David en su zurrón, sacó de él una piedra, la lanzó con la honda e hirió al filisteo en la frente; la piedra se clavó en su frente y cayó de bruces en tierra. Y venció David al filisteo con la honda y la piedra; hirió al filisteo y le mató sin tener espada en su mano» (1 S 17, 48-50)¹⁶.

¹⁶ «*Cum ergo surrexisset Philisthaeus et veniret et appropinquaret contra David, festinavit David et cucurrit ad pugnam adversum Philisthaeum. Et misit manum suam in peram tulitque unum lapidem et funda iecit; et percussit Philisthaeum in fronte, et infixus est lapis in fronte eius, et cecidit in faciem suam super terram. Praevaluitque David adversum Philisthaeum in funda et in lapide; percussumque Philisthaeum interfecit. Cumque gladium non haberet in manu, David».*

La lucha entre ambos es mucho más que un simple relato bíblico. A lo largo de la historia se utiliza esta narración como una especie de metáfora en la que cambia según la época. Pese a esto, se trata de una imagen narrativa que en muchas ocasiones poseerá una gran carga conceptual, la cual solo es posible interpretar acercándose a los hechos y a la cultura del momento. Como se podrá apreciar en algunos casos, los textos patrísticos son una fuente importante para entender esta característica. Para Ambrosio de Milán, David mostró, luchando solamente cuando se vio impedido a ello y rechazando las armas de los demás, su prudencia y su fortaleza en la batalla:

«David nunca declaró una guerra a no ser cuando fue provocado. Por tanto, en la batalla tuvo a la prudencia como compañera de la fortaleza. Efectivamente, preparándose a sostener un duelo singular con Goliat, hombre de gigantesca corpulencia, rehusó las armas que le resultaban pesadas, porque la virtud cuenta más con sus propios músculos que con armaduras ajenas. Inmediatamente después, con una pedrada, lanzada desde lejos para producir una herida más grave, mató al enemigo» (AMBR. off. 1, 35, 177; PL XVI, 75)¹⁷.

Se debe destacar también el comentario de Máximo de Turín, en el que destaca que David mató a Goliat con una piedra, la cual simboliza el poder de Cristo, en una batalla que enseña la superioridad de las armas celestiales sobre las terrenales:

«Por lo tanto, hermanos, pertrechémonos de armas celestiales para el futuro juicio del mundo, revistámonos con la armadura de la fe, protejámonos con el yelmo de la salvación, y defendámonos con la palabra de Dios como con una espada espiritual. Quien se prevea de estas armas no debe temer el presente desconcertante ni temer el futuro juicio, pues el bienaventurado David, protegido con estos sentimientos de devoción, a pesar de estar indefenso, mató al fortísimo Goliat, bien armado, y derribó con la sola fuerza de la fe aquel guerrero protegido por todas partes con su armadura. Ciertamente, el bienaventurado David, sin estar cubierto con el yelmo ni protegido con el escudo, sin empuñar lanza, mató a Goliat. Y no lo mató con una jabalina de hierro, sino con la espada espiritual. Aunque apareció inerme a los ojos de los hombres, sin embargo, estaba bien armado con la gracia divina. Incluso la misma espada espiritual no fue una espada. En efecto, no sucumbió porque fuera abatido por una espada, sino por una piedra. Leemos en la Escritura que con el término ‘piedra’ se refiere simbólicamente a Cristo, como afirma el profeta: ‘La piedra que desecharon los constructores es ahora piedra angular’. Por tanto, cuando Goliat fue golpeado por una piedra, fue abatido por el poder de Cristo. ¿Y qué parte del cuerpo fue golpeada? Naturalmente, la frente. Así, aquel hombre pagano y sacrilego fue golpeado donde no estaba Cristo, y le es infligida la muerte allí donde no está la señal de la salvación. Aunque las armas protegían todas las partes, sin embargo, su frente estaba expuesta a la muerte, porque no llevaba el sello del Salvador. Por eso fue matado en el lugar en que no se encontraba la gracia de Dios.

Nadie desconoce que este acontecimiento fue una prefiguración. También David tenía antes el cinturón con las armas, pero, sintiéndose torpe e inepto, tan pronto como se dispuso a caminar, las abandonó sin vacilación, dándonos a entender que aquellas armas eran las acciones inútiles y llamativas de este mundo, y quien se implica con ellas, en cuanto

¹⁷ «Numquam David nisi lacessitus bellum intulit. Itaque prudentiam fortitudinis comitem habuit in praelio. Nam et adversus Goliath immmani mole corporis virum singulari certamine dimicaturus, arma quibus oneraretur, respuit (I Reg. XVII, 40); virtus enim suis lacertis magis quam alienis integumentis nititur. Deinde eminus, quo gravius feriret, ictu lapidis hostem interemit. Postea numquam nisi consulto Domino (II Reg. V, 19 et seq.), bellum adorsus. Ideo in omnibus victor praeliis, usque ad summam senectutem manu promptus, bello adversum Titanas suscepto, ferocibus bellator misceretur agminibus (II Reg. XXI, 15 et seq.) glorie cupidus, incuriosus salutis» Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 365-366.

que son algo gravoso y que estorba, no tendrá libre el camino para subir al cielo. Al mismo tiempo nos enseñó también que no debemos esperar victoria únicamente de las armas, sino que la debemos solicitar en el nombre del Salvador» (MAX. TAVER. serm. 86; PL LVII, 450-452)¹⁸.

Encontramos las primeras imágenes de este tipo iconográfico en el arte paleocristiano. El caso más antiguo es el de un relieve en marfil en el *Relicario de Brescia* (ca. 360, Brescia, Museo di Santa Giulia) [fig. 13]. Esta se sitúa en una de las esquinas de la parte superior. La imagen se reduce a los dos principales personajes: David y Goliat. David lleva consigo su honda y su cayado. En ese momento ya ha lanzado la piedra a la frente de Goliat. El gigante, con vestiduras de legionario romano, está cayendo a consecuencia del impacto de la piedra lanzada por David. El tipo iconográfico en este relicario responde a una tradición en el arte paleocristiano de incluir en los sarcófagos y catacumbas escenas de salvación. Es una plegaria para que Dios actúe en favor de la salvación del difunto, lo que se conoce como la *Comendatio animae*¹⁹. Para entender la escena como tal se debe hacer una doble lectura de la imagen, es decir, considerarla no solo como una escena narrativa, sino también conceptual.



Fig. 13. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. ca. 360, Brescia, Museo di Santa Giulia.

Desde los primeros tiempos del cristianismo la lucha entre David y Goliat se ha interpretado como una batalla entre el bien y el mal, es decir, un tema de salvación. Debemos recordar que David, en varios episodios de su vida es considerado una prefiguración de Cristo. Una de ellas es esta batalla²⁰. En estos siglos los textos patristicos no arrojan mucha luz sobre el tema, aunque se puede observar algunas menciones. En

¹⁸ «Ergo, fratres, propter futurum iudicium armis nos coelestibus muniamus, accingamur lorica fidei, salutis galea protegatur, verbo Dei spiritali gladio defendamur; qui enim his armis instructus fuerit nec praesentem perturbationem metuit, nec futurum iudicium pertimescit. Siquidem sanctus David hac devotione protectus Goliath illum fortissimum armatum etiam inermis occidit, et virum bellicosum munitionibus undique circumseptum sola fidei virtute prostraverit. Cum enim S. David non operiretur galea, non praecingeretur gladio, non lancea uteretur; occidit autem illum non telo ferreo, sed gladio spiritali. Quamvis enim inermis oculis hominum videretur, satis tamen erat gratia Divinitatis armatus. Verum ipse spiritalis gladius non fuit gladius; non enim gladio Goliath, sed lapide prostratus occubuit. Legimus in Scripturis lapidis vocabulo Christum figuratiter designari; sicut ait propheta: Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli (Psal. CXVII). Igitur cum lapide Goliath percutitur, Christi virtute prosternitur. Et in qua tandem corporis parte prosternitur? In fronte scilicet; gentilis est sacrilegus homo, ibi percutitur a Christo, ubi deerat Christus; et ibi ei infertur mortis exitium, ubi signum salutis non invenitur. Quamvis enim esset Goliath undique armorum protectione munitus, frons tamen ejus patebat ad mortem, quia signaculum Salvatoris non gestabat. Atque ideo ibi percutitur, ubi nudus a Dei gratia reperitur. Haec autem in figura facta esse nemo est qui nesciat. Nam et David armorum indumentis sese ante praecinxerat; sed cum esset in iis gravis et impeditus, ita ut ambulare vix posset, eadem sine cunctatione projecit, significans arma illa huiusmodi vana et luxuriosa esse opera, in quibus qui sese permiscere voluerit, tanquam gravis et gradiendi ad coelum cursum liberum non habebit. Simul et illud nos docuit quod non in armis tantum speranda victoria est, sed in nomine Salvatoris oranda» Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 366.

¹⁹ Grabar, A., *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid 1994, p. 20.

²⁰ Moráis Morán, J. A., «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 Fernández González, E (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freije*, Tomo II, Universidad de León, León 2011, p. 358.

Sermones de Scripturis de san Agustín de Hipona aparecen referencias e interpretaciones sobre este pasaje²¹. San Agustín comenta que quien está contra Dios tiene todas las de perder antes de que comience la batalla por muchas armas que posea. Esto quiere decir que por débil que se sea, con la ayuda de Dios se pueden conseguir cosas que parecen imposibles. Este tipo iconográfico también aparecerá en otra muestra de arte funerario. Tenemos un testimonio en el llamado *Sarcófago de Alcaudete* (ca. 410, Madrid, MAN). Esta pieza se encuentra en malas condiciones, con lo que complica su estudio, aunque todo parece indicar que tiene unas características formales muy parecidas a las del *Relicario de Brescia*. En el primer caso los dos personajes aparecían en solitario, mientras que en este sarcófago se incluyen los ejércitos israelita y filisteo.

Este tipo iconográfico también fue representado en uno de los platos de plata del *Tesoro de Chipre* (628-29, Nueva York, MMA) [fig. 14]. Pese haber pasado ya unos siglos, los personajes siguen manteniendo las mismas características. David lleva una especie de túnica corta, proveniente del mundo romano, mientras Goliat va vestido como un soldado romano. Lo que sí que varía es el momento exacto representado. Mientras que en los otros casos Goliat ya está cayendo al suelo por la pedrada, en este caso David está a punto de tirar la piedra. Con su capa está intentando protegerse de la lanza con la que Goliat está atacando.



Fig. 14. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca. 629, Nueva York, MMA.



Fig. 15. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca. 830, Stuttgart, WL, Cod. bibl, fol.23, fol. 158v.

Este mismo instante es el que encontramos en una representación del *Salterio Stuttgart* (ca. 830, Stuttgart, WL, Cod. bibl. Fol.23. fol. 158v) [fig. 15] que ilustra el Salmo 143, el cual se inicia con las palabras «*Adversus Goliath*»²². Es una miniatura compuesta por dos escenas que representan dos momentos diferentes de la narración. En la parte superior, tenemos la parte que nos interesa. Goliat ya no es representado como un legionario romano. Va vestido con una cota de mallas medieval. David por el contrario lo vemos con un vestido parecido al de la anterior representación, incluida la capa. A los elementos típicos del tipo iconográfico debemos añadir la presencia de Dios. Justo encima de David

²¹ «*Vide parvum David contra Goliath, vide parvum contra ingentem; sed in nomine Domini praesumentem. Tu venis ad me, inquit, cum chypeo et lancea; ego in nomine Domini omnipotentis (I Reg. XVII, 45). Sic, sic; aliter non: omnino aliter non prosternitur inimicus. Qui praesumit de viribus suis, antequam pugnet ipse prosternitur*» (AVG. serm. 9, 11; PL XXXVIII, 831).

²² Yarza Luaces, J., «La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el 'scriptorium' monástico» en García de Cortázar, J. A. (ed.), *Monasterios Románicos y Producción Artística*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo 2003, p. 191.

observamos un elemento con forma circular de la cual surge una mano. David y Goliat dirigen su mirada hacia Dios. Debemos interpretar que se trata de reforzar la idea de que Dios está con David para conseguir la proeza de derrotar a Goliat.

Este tipo iconográfico un siglo después continúa representándose sin apenas diferencias como podemos contemplar en el *Salterio griego de París* (ca. 950, París, BNF, MS Grec 139, fol. 7r) [fig. 16]. La escena se encuentra en la parte superior de esta iluminación que la conforman varias escenas. En este caso tenemos de nuevo unas influencias más romanas, debido al auge del clasicismo en la denominada renovación macedónica o renacimiento macedónico²³. Encontramos caracteres griegos en la parte superior de cada uno de los dos personajes: ΔΑΥΙΔ [David] y ΓΟΛΙΑΘ [Goliat]. Además, también aparecen dos figuras femeninas más. Una de ellas se encuentra detrás de David. Es una figura femenina alada vestida con un traje a la romana. Se identifica con unas letras griegas como ΔΥΝΑΜΙΣ, que se traduce por fuerza. Detrás de Goliat aparece otra figura femenina que parece huir. Esta la identificamos como la arrogancia, tal y como observamos en la escritura griega ΑΑΖΟΝΕΙΑ. Estas personificaciones tienen una fácil interpretación. David, una persona menos fuerte que Goliat en principio, recibe la ayuda de Yahvé por medio de la fuerza. Esta fuerza es la que hace que pueda derribar a Goliat con una sola pedrada. Por otro lado, a Goliat le acompaña la arrogancia, la cual se retira en el momento en que David vence al gigante. Goliat es descrito como un arrogante que desprecia a David por su apariencia física: «Cumque inspexisset Philisthaeus et vidisset David, despexit eum; erat enim adulescens rufus et pulcher aspectus» [Volvió los ojos el filisteo, y viendo a David, lo despreció, porque era un muchacho rubio y apuesto] (1 S 17, 42).



Fig. 16. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca.950, París, BNF, MS Grec 139, fol. 7r.



Fig. 17. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v.

Encontramos otro caso del tipo iconográfico tres siglos después en la *Biblia moralizada de Viena* (ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v) [fig. 17] con evidentes diferencias. En esta miniatura observamos a ambos personajes en plena lucha. Goliat lleva una cota de mallas y un casco, además de un escudo y una espada como el de los caballeros de esta época. David, como se describe en el pasaje solo lleva su honda, un zurrón y el bastón de pastor. A diferencia del caso anterior, en este David ya ha lanzado con su honda la piedra a la frente de Goliat. El filisteo está derrumbándose por el fuerte impacto recibido en uno de los pocos puntos no protegidos de su armadura.

Junto a esta miniatura, en la parte inferior, observamos su equivalencia en la vida de Cristo según el autor de esta Biblia moralizada. En esta miniatura vemos la representación

²³ Bréhier, L., «Le Psautier de Paris et la Renaissance macédonienne» en *Journal des savants*, mai-juin, 1939, p. 98.

de Cristo sosteniendo una cruz con una mano. Con la otra sujeta un libro abierto enseñándolo a un ser monstruoso que representa al diablo. Curiosamente el diablo en esta representación también ha sido golpeado en la frente con una piedra. Es, por lo tanto, una similitud entre la lucha de David y Goliat, y la de Cristo con el diablo. Esta interpretación ya la podemos encontrar en textos como el de san Isidoro de Sevilla *Questiones in Veterum Testamentum*²⁴. En el texto se observa una clara comparación del derribo de Goliat como la lucha de Cristo contra las tentaciones del diablo. En los textos patrísticos de unos siglos anteriores, encontramos que las cinco piedras representan al Pentateuco, por lo tanto, el diablo sería golpeado por las leyes de Dios²⁵.

Unas décadas después nos encontramos otro caso del tipo iconográfico en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 28v) [fig. 18]. La composición comparte muchos elementos en común con la miniatura de la Biblia anterior, sobretodo en la figura de David que tiene una composición casi idéntica. La postura de David nos sitúa en el momento en que está lanzando la piedra con la honda. Su vestido también sigue las características del caso anterior. En uno de sus brazos está sosteniendo la bolsa en la que guarda las piedras y al mismo tiempo sujeta su bastón. Con su otra mano gira su honda para que la piedra salga con suficiente fuerza. La miniatura presenta dos momentos diferentes de este ataque como se puede concluir si observamos con detalle la figura de Goliat. Se puede apreciar en la frente de Goliat una piedra. En la narración se puede leer que David solo lanzó una única vez con la honda: «Y venció David al filisteo con la honda y la piedra; hirió al filisteo y le mató sin tener espada en su mano» (1 S 17,50)²⁶. Pese a esto, en la miniatura se observa la piedra que tiene en la frente y la que está cargada en la honda, además de las que tiene guardadas. Por lo tanto, debemos deducir que se representan dos escenas de manera simultánea, el disparo y el impacto. También es la primera vez en la que Goliat aparece desenvainando la espada. Hasta el momento en casi todos los casos el arma que utilizaba Goliat era una lanza. Es una espada de grandes dimensiones, acorde con la estatura del filisteo, el cual mide el doble que David.



Fig. 18. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat.* ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 28v.



Fig. 19. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat.* ca. 1320, La Haya, KB, 71 A 23, fol. 144v.

²⁴«Iste David in praelio gigantem superavit, cum adversus populum Dei alienigenae dimicarent. Provocavit unus unum, Goliath David; provocavit superbia humilitatem, provocavit diabolus Christum» (ISID. quaest. test. 1, 10, 1; PL LXXXIII, 399).

²⁵«Quinque enim lapides, quinque libros Mosi significant» (Walafridus Strabo Fuldensis. Liber I Regis. 21; PL CXIII, 556).

²⁶«Praevaluitque David adversum Philisthaeum in funda et in lapide; percussumque Philisthaeum interfecit. Cumque gladium non haberet in manu, David cucurrit et stetit super Philisthaeum».

Un siglo después las características de este tipo iconográfico continúan siguiendo una línea muy similar, aunque siempre introduciendo variaciones en pequeños detalles. Este es el caso de una *Biblia Historiada*, escrita en francés por Guyart des Moulins, cuya copia se conserva en la Haya (ca. 1320, La Haya, KB, 71 A 23. fol. 144v) [fig. 19]. David y Goliat se sitúan en un campo en el cual hay dos árboles. El fondo es rojo con una serie de motivos geométricos. David es representado como un joven vestido con una túnica roja. En una mano aguanta las piedras, mientras que en la otra se prepara para lanzar con la honda. No encontramos el cayado que indica su condición de pastor, pero en su defecto se ha introducido un ganado de ovejas situadas detrás de él. Goliat por su parte presenta una imagen parecida al del anterior caso. Ya ha recibido la pedrada en la frente y se encuentra desvainando la espada. Lo que más llama la atención de esta miniatura es la armadura de Goliat. Va vestido de cota de mallas y casco como en muchas de las imágenes sobre este tipo iconográfico, aunque en este caso se introducen elementos heráldicos. Se observa el águila de color negro que representa, el escudo del emperador del Sacro Imperio Germánico. Para poder entender este elemento debemos de acudir a los hechos del momento. Lo que sí que tenemos claro es que no solo es una representación del combate de David y Goliat, también se aprovecha para plasmar de manera simbólica un hecho de la época. Por tanto, David puede representar al Reino de Francia, lugar de proveniencia del manuscrito, y Goliat al Sacro Imperio Germánico al juzgar por el elemento heráldico que aparece en su vestimenta. El por qué posiblemente sea un hecho ocurrido durante las primeras décadas del siglo XIV. El emperador Luis de Baviera se alió con Eduardo III de Inglaterra, hecho que le valió el odio de los franceses y el rechazo del papado²⁷. Es el primer caso en que se utiliza la representación de esta batalla para plasmar un hecho político-religioso de manera directa.

También existen casos del tipo iconográfico en el territorio del Sacro Imperio Germánico. En un ejemplar de la *Biblia rimada de Jacob van Maerlant* (1332, La Haya, KB, MMW 10 B 21. fol.54r) [fig. 20], podemos observar el tipo iconográfico con una gran similitud a la anterior miniatura. Solo se aprecian algunas variaciones en pequeños detalles. Sobre un paisaje campestre y fondo azul oscuro, encontramos a David preparado para lanzar la piedra en la frente de Goliat. El vestido y la postura de David recuerdan a las representaciones del tipo iconográfico de esta época.



Fig. 20. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. 1332, La Haya, KB, MMW 10 B 21, fol. 54r.



Fig. 21. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. ca.1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 134v.

²⁷ Mitre, E. *Historia de la Edad Media en Occidente*, Cátedra, Madrid 2006, p. 448.

En esta también se representa junto a su ganado. Goliat es representado como un caballero medieval de grandes dimensiones que no cabe en el marco de la iluminación. En su frente observamos la piedra que le ha producido una gran herida de la cual sale la sangre. La espada que venía siendo habitual en las representaciones del tipo en esta época, es sustituida por la lanza. En este caso no podemos relacionar la imagen con hechos del momento, es simplemente una imagen narrativa de la historia de David y Goliat.

A finales del siglo XIV las representaciones de este tipo iconográfico apenas han sufrido cambios, tal como podemos observar en otra miniatura de un ejemplar de la *Biblia historiada* (ca. 1372, La Haya, MMW, 10 B 23. fol. 134v) [fig. 21] de Guyart des Moulins. En este caso no podemos apreciar grandes novedades, exceptuando la inclusión de un perro, el cual aparece un poco alejado del ganado. La escena se encuadra en una ladera en la que aparece solo un árbol. David viste como en la mayoría de las miniaturas, al igual que Goliat, en el que solo cambia el estilo de su traje. Podemos observar que el filisteo en este caso lleva las dos armas que se describen en la Biblia, una lanza y la espada en su cintura. El escudo lleva una decoración muy trabajada, representándose una cabeza humana, con el pelo y la barba larga. En esta miniatura desaparece toda alusión al tema político que aparecía en el otro caso de la *Biblia historiada*.

En el siglo XV ya empezamos a encontrarnos con novedades más significativas dentro de este tipo iconográfico. En una de las páginas de un ejemplar del *Speculum humanae salvationis*²⁸ (ca. 1440, La Haya, KB, 10 C 23. fol. 17r) [fig. 22], encontramos una interesante miniatura del tipo. Se trata de una miniatura con una traza poco refinada, que ilustra el capítulo de la lucha entre David y Goliat, en este libro en el que se comparan hechos del Antiguo Testamento con los del Nuevo. David en este caso y por primera vez en este tipo iconográfico se representa como una persona mayor, con pelo y barba canosa. Observamos incluso que lleva una corona y aún no ha sido nombrado rey. Su vestimenta también es diferente a la habitual. Lleva una larga túnica con un cinto en la cintura. La honda con la que está a punto de lanzar la piedra a Goliat también tiene unas características un tanto peculiares. Está formada por un bastón en el que se sitúa en la punta lo que generalmente habíamos visto representado como la honda.



Fig. 22. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. ca.1440, La Haya, KB, 10 C 23, fol. 17r.



Fig. 23. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. ca.1450, La Haya, KB, 10 A 21, fol. 21r.

²⁸ El *Speculum humanae salvationis* es una obra escrita entorno al año 1300, en la que se pretendía enseñar y ayudar a los clérigos pobres e incultos. Su difusión fue muy alta entre la burguesía alemana y de los Países Bajos, llegando a generarse una gran cantidad de manuscritos y posteriormente ediciones impresas. Molina Figueras, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia 2002, p. 81.

Goliat sigue los esquemas más habituales de sus representaciones. Vestido con una armadura con casco, escudo, lanza y espada, recibe el impacto de la piedra sobre su frente. Es curioso el intento de plasmación del movimiento que ha intentado el miniaturista. Para recrear la trayectoria de la piedra se ha recurrido a la repetición del elemento de manera que genera una sensación de que este elemento se encuentra en movimiento.

El tipo iconográfico tiene presencia en diversos tipos de libros como se ha podido observar hasta el momento. Un caso interesante es el de un manuscrito del *Compendio de Historia Universal* (ca. 1450, La Haya, KB, RMMW 10 A 21. fol. 21r) [fig. 23]. En esta miniatura se puede observar ya una variación en el modo de representación mucho más detallista. En esta escena encontramos un prado donde pastan las ovejas. En el fondo se aprecia una ciudad con una edificación que destaca, posiblemente una catedral. Las arquitecturas son de características góticas, por lo que se representa una ciudad de la época de la miniatura. Su detallismo llega a la representación de personas que se encuentran a lo lejos. La representación de David y Goliat también sufre cambios. David viste un atuendo propio de la Edad Media, con la cabeza tapada y una especie de sombrero negro. En su cintura lleva una especie de bolsa en la que guarda las piedras. En una de sus manos se observa la honda con la que ha lanzado la piedra. Goliat ya ha recibido el impacto y se aprecia sobre su frente una herida por la que sale una cantidad importante de sangre. La piedra se encuentra en el suelo delante de su pie derecho. La vestimenta del filisteo ha cambiado también. Ya no observamos una armadura típica de los caballeros de la Edad Media. En este caso lleva una coraza decorada con motivos geométricos curvilíneos. En su cintura lleva la espada, mientras que esparcidas por el suelo contemplamos otras armas, como la lanza y una especie de martillo con pinchos.

La introducción de esta arma no es exclusiva de este manuscrito, la encontramos también en una miniatura que decora un libro de rezos de aproximadamente medio siglo después (ca. 1500, La Haya, KB, 135 E 19. fol. 113r) [fig. 24] Rodeando el texto encontramos una serie de escenas sobre el capítulo de la lucha entre David y Goliat. Situado en el extremo inferior izquierdo tenemos una representación del tipo iconográfico que nos ocupa. David, como viene siendo habitual lleva un vestido de la época. Lo mismo ocurre con Goliat el cual no lleva ya la armadura, sino un vestido. El arma con la que está intentando atacar a David es semejante a la que en el caso anterior encontrábamos en el suelo. Se trata de una especie de porra con elementos punzantes en su extremo.



Fig. 24. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. ca.1500, La Haya, KB, 135 E 19, fol. 113r.



Fig. 25 Miguel Ángel. David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. 1504, Florencia, GAF.

Durante este siglo continuaron apareciendo en muchos manuscritos imágenes de este tipo iconográfico. Su variación fue mínima, cosa que nos hace pensar que las miniaturas tuvieron influencia unas con las otras. Si el predominio había sido hasta el momento la miniatura, a partir de este momento comenzamos a encontrarnos representaciones del tipo iconográfico en las diversas disciplinas de las artes visuales. Uno de los casos más importantes y más conocidos de la historia es el *David* de Miguel Ángel (1504, Florencia, GAF) [fig. 25]. Se trata de una escultura de grandes dimensiones en la que solo aparece David. Pese a este hecho, sabemos que se trata de una representación de este tipo iconográfico gracias a varios elementos de la escultura. Miguel Ángel representa a David desnudo, con un trabajo anatómico de gran calidad y de aspecto joven, influenciado por las obras de la antigüedad que había observado en los jardines de los Medici y en su viaje a Roma²⁹. Está mirando hacia el lugar donde se encuentra Goliat, con su honda sobre un hombro y con la mano derecha apretando con fuerza la piedra que va a lanzarle. La tensión que nos indica que en cualquier momento se producirá el tiro se deja ver sobretodo en la mano que ejerce presión sobre la piedra.

La escultura de Miguel Ángel es un caso muy importante dentro del tipo iconográfico y de la Historia del arte en general, pero existen otros muy diferentes. Hacia la segunda mitad del siglo XVI, encontramos un dibujo preparatorio de Frans Francken (ca. 1616, Amsterdam, RM) [fig. 26] donde se representa algunas escenas de la batalla. Entre ellas, en un segundo plano aparece David lanzando la piedra a Goliat con su honda. Al tratarse de un dibujo preparatorio no podemos observar pequeños detalles, aunque se nota la intención que tiene Frans Francken. David se encuentra en una posición en la que nos da a entender que está lanzando la piedra o lo acaba de hacer en ese instante. El personaje está dando la espalda al espectador y apoyado al suelo por una sola pierna. Delante de él se encuentra Goliat, con muchos más detalles que David. Este va vestido con una especie de armadura inspirada en las romanas y lleva una lanza que sostiene con su mano izquierda. Parece estar cayendo al suelo por el impacto que ha recibido. Aunque se trata de un dibujo preparatorio, se nota un cierto trabajo anatómico en la figura de Goliat.



Fig. 26. Frans Francken. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca.1616, Amsterdam, RM.



Fig. 27. Gian Lorenzo Bernini. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca.1624, Roma, Galleria Borghese.

²⁹ Müntz, E., *Michelangelo*, Sirroco, Londres 2011, p. 8.

La segunda escultura que encontramos sobre este tipo iconográfico es la de Gian Lorenzo Bernini (ca. 1624, Roma, Galleria Borghese) [fig. 27]. Se representa a David en el momento exacto en el que está lanzando con la honda la piedra. En el suelo encontramos la armadura que rechaza de Saúl y una lira. Consigue una gran tensión al esculpir el cuerpo medio girado. Además, su rostro muestra la fuerza que está ejerciendo para lanzar la piedra con la mayor potencia posible. Quizás ninguna otra escultura de este tipo iconográfico supere el dinamismo y la representación del movimiento a la de Bernini³⁰. Esta característica resalta la humanidad de David, que como el resto de personas debe esforzarse para conseguir su propósito. Por tanto, es una representación muy alejada de los de la época medieval, en las que en algunas ocasiones David era ayudado por Dios. También existe diferencia con las imágenes renacentistas. En este caso aumenta la expresividad y el sufrimiento, frente al David de Miguel Ángel, el cual era más contenido en sus expresiones. Existe una interpretación de esta escultura relacionada con los hechos acontecidos durante esta etapa histórica. Algunos investigadores señalan que la obra de Bernini en Roma fue diseñada como una pedagogía sobre Roma y de la importancia del Papa, sucesor de Pedro. Bernini era un gran defensor del catolicismo que incluso se rodeaba de grandes teólogos como el padre Oliva, general de la orden de los jesuitas³¹. En esta escultura afirmaría la autoridad de la Iglesia romana además de indicar que los artistas deben desempeñar un papel muy importante para el triunfo final de esta institución frente al protestantismo³².



Fig. 28. Rembrandt. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. 1655, Ámsterdam, Museum Het Rembrandthuis.

Fig. 29. Gerard Hoet. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. 1728, La Haya, fol.115.

Unos años después nos encontramos con un dibujo de Rembrandt en el que se representa este tipo iconográfico (1655, Ámsterdam, Museum Het Rembrandthuis) [fig. 28]. En primer plano tenemos a David y Goliat luchando. David es representado de la manera más tradicional, es decir como un joven vestido con una túnica y un zurrón donde lleva las piedras para el combate. Al juzgar por su posición, en ese momento está lanzando la piedra a Goliat. El filisteo contrasta con la figura del joven por varios aspectos. Su altura es el doble que la de David, y va completamente armado. Viste un traje de soldado propio

³⁰ Glen, T. L., «Rethinking Bernini's 'David': Attitude, Moment and the Location of Goliath» en *RACAR: Canadian Art Review*, vol. 23, n° 1/2, pp. 84-92.

³¹ Kappelmann, K., «Power in Stone: Ecclesial Authority and Artistic Endeavor in Bernini's 'David'» en *The Pulse*, Vol. 11, 2, Spring 2014, p.43.

³² Kappelmann, K., op. cit., 2014, p. 50.

del siglo XVII con casco, armadura y escudo. Además, también vemos una espada en su cintura y una lanza en la mano izquierda. Como suele ser habitual, los hechos se sitúan en un lugar campestre, esta vez en un valle cerca de las montañas, aunque en esta ocasión observamos cierto cambio. David y Goliat se encuentran en una especie de alto, como si se tratara de un escenario. Un gran número de gente, seguramente soldados israelitas, se encuentra observando la batalla e incluso animando, al juzgar por las actitudes que muestran algunos. Como sucedía en el David de Bernini, podemos realizar una lectura aplicada a la época si analizamos varios elementos de la ilustración. Goliat podría representar a la Iglesia reformada neerlandesa mientras que Goliat representaría a la Iglesia de roma, vestido con el uniforme de la Guardia Suiza, cuerpo creado en el papado de Julio II. Es una interpretación basada en el anterior caso y sin base documental, aunque no sería de extrañar debido el ambiente de la época.

Pasado el siglo XVII, el tipo iconográfico se vuelve cada vez más difícil de encontrar, aunque siempre quedarán casos en ediciones de libros y grabados. Una muestra de esto es el grabado conservado de *Figuras de la Biblia* (1728, La Haya, fol. 115) [fig. 29] de Gerard Hoet en el que se representa la lucha entre David y Goliat. En el centro de la composición encontramos a David y Goliat luchando. David sigue las características típicas del tipo iconográfico. Se está apoyando con el cayado en una mano y con la otra sujeta la honda con la que acaba de disparar al filisteo. Goliat aparece delante de él medio desestabilizado por el golpe recibido. Lleva una lanza de grandes dimensiones que la apoya en el suelo y su espada en la cintura. Su vestido, armadura y casco recuerdan al de los romanos. En este grabado también se representa a su escudero, el cual se encuentra al lado de Goliat, sosteniendo un escudo y una lanza. En primer plano encontramos una serie de personajes observando la batalla. Este grupo podría representar al ejército israelita, mientras que en el fondo se representaría al ejército filisteo. Como se puede apreciar, el grabado sigue las características más tradicionales del tipo iconográfico, aunque adaptado al gusto de su siglo.

No siempre se opta por estas características, como podemos observar en una representación de una de las tablas que conforman el retablo que pintó Dante Gabriel Rossetti, *La semilla de David* (ca. 1856, Cardiff, Llandaff Cathedral) [fig. 30]. Este tríptico se compone por dos representaciones de David a los laterales, una como músico y la otra de David a punto de lanzar la piedra con la honda. La central se dedica a la adoración por parte de ángeles, un rey y un pastor, ya que Jesucristo es la semilla a la que se alude en el título del tríptico. Como es conocido, esto se basa en el Evangelio de Mateo (Mt 1,1-17), donde el evangelista expone un árbol genealógico de Jesús.



Fig. 30. Dante Gabriel Rossetti. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca.1856, Cardiff, Llandaff Cathedral.

La parte que nos interesa es la que representa a David apunto de disparar con la honda. En esta, se ve a un joven musculoso que viste con una simple tela que tapa la parte baja del cuerpo. Lleva en la mano izquierda su cayado de pastor, mientras que en la otra está a punto de lanzar la piedra con su honda, ya que está cargada. Está mirando hacia un punto donde se supone que se encontraría Goliat. Por detrás de David se sitúa una multitud de gente con lanzas —el ejército israelita— contemplando la escena. Esta representación, pese a pertenecer ya al siglo XIX, sigue unas características muy tradicionales.

Interesante es la inscripción que aparece en la parte inferior de cada una de las pinturas. Están escritas en latín y reproducen un versículo del Salmo 71: «*Deus iudicium tuum regi da et iustitiam tuam filio regis*» [Dios, da tu justicia al rey, y tu justicia al hijo del rey] (Sal 71,1). Este salmo es interpretado por el cristianismo como profético. David está hablando de Salomón, su sucesor, pero esto puede aplicarse a Cristo. En este caso, Salomón sería la prefiguración de Jesucristo, como podemos observar, entre otros casos, en algunas traducciones en castellano del siglo XIX de la Biblia³³. Por tanto, incluir el tipo iconográfico en este tríptico tiene más bien una intención conceptual que narrativa. Aunque es cierto que se representa conforme la narración bíblica, está se encuentra aquí por ser uno de los hechos más conocidos e importantes de la historia de David.

Una década después de la creación del tríptico, encontramos otra representación del tipo iconográfico. Se trata de un óleo creado por Edgar Degas (ca. 1863, Cambridge, FM) [fig. 31], en el que se contempla el combate entre David y Goliat. El punto de vista se sitúa por detrás de David, el cual se encuentra en un primer plano, casi completamente de espaldas. Está completamente desnudo, como en el caso de la escultura de Miguel Ángel, aunque no se recurre al detalle en su anatomía. Esta característica recrea una situación de fugacidad del momento, es decir de movimiento, como ocurría en la escultura de Lorenzo Bernini. La representación o captación del movimiento es un rasgo de las obras de Degas, como observamos en varias representaciones de sus más que conocidas bailarinas³⁴. Goliat en este lienzo toma unas características diferentes a las habituales en este tipo iconográfico. Se encuentra a una distancia considerable de David, si comparamos el tamaño de ambos personajes. Al observar su figura, da la impresión que se ha representado desnudo al igual que David. No se aprecia ninguna vestidura. Tampoco se puede observar que lleve ningún arma. El tono más rojizo que observamos en la cabeza del filisteo puede corresponder a la sangre producida por el impacto de la piedra.

El último de los casos del tipo iconográfico sigue unas características muy parecidas a la pintura de Degas. Se trata de una litografía creada por Salvador Dalí que ilustra este mismo tipo (ca. 1967, Cp) [fig. 32]. Forma parte de una serie para ilustrar una Biblia a petición de un coleccionista y amigo, Giuseppe Albaretto. La composición sigue un esquema muy similar al de Degas. David se encuentra desnudo y de espaldas. En su mano izquierda parece sujetar la honda. Justo delante se encuentra Goliat, también desnudo con solo un casco en la cabeza. De su cráneo brota una gran cantidad de sangre que salpica todo su cuerpo. Es una de las imágenes de este tipo iconográfico más violentas que existen. En esta litografía no podemos encontrar una localización clara. Hasta el momento no habíamos observado una imagen de estas características, aunque no por esto debemos considerarla alejada de la tradición. Al igual que las imágenes del Renacimiento y del Barroco, en esta se opta por la representación del cuerpo al desnudo, imitando las esculturas de la antigüedad. Por lo tanto, Dalí en esta imagen, aunque parezca muy

³³ Podemos citar la traducción de la Vulgata de Felipe Socio de San Miguel, versión con gran aceptación que fue editada entre otros por Guillermo Clowes en Londres (1828) y posteriormente por Pons y Compañía en Barcelona (1844).

³⁴ Gracia, C., *Història de l'Art del segle XIX*, Publicacions Universitat de València, Valencia 2000, p. 176.

rompedora sigue contando con la tradición, aunque adaptando el tipo iconográfico a su lenguaje particular. Pese a ser una representación destinada a la ilustración del pasaje, se puede notar un fuerte carácter simbólico o conceptual. Dalí sin duda va mucho más allá de la simple representación del relato.



Fig. 31. Edgar Degas. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. ca.1863, Cambridge, FM.



Fig. 32. Salvador Dalí. *David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat*. 1967, Cp.

David decapita a Goliat

La decapitación de Goliat por parte de David será uno de los tipos iconográficos más numerosos de la historia de David y Goliat. Este tipo se basa en un solo versículo, en el que observamos como David, una vez derriba a Goliat con la piedra, le quita la espada al filisteo y lo ejecuta cortándole la cabeza:

«Corrió David, se detuvo sobre el filisteo y tomando la espada de éste de sacó de su vaina, le mató y le cortó la cabeza. Viendo los filisteos que había muerto su campeón, huyeron» (1 S 17, 51)³⁵.

En esta narración David derrota definitivamente al temido Goliat. Por este motivo también se ha interpretado en diferentes periodos de la historia como la victoria del bien sobre el mal. Debemos advertir que la interpretación se ajustará a cada época. No por esto todas las imágenes producidas tendrán un carácter conceptual. Dependiendo del contexto de la obra primará más el aspecto narrativo que el conceptual.

El primer testimonio de este tipo iconográfico lo encontramos en uno de los platos de plata del *Tesoro de Chipre* (629, Nueva York, MMA) [fig. 33]. En la parte inferior de este plato dedicado al capítulo completo, encontramos a David cortando la cabeza de Goliat. Es una composición en la que el movimiento queda muy latente, ya que predominan las líneas diagonales. David sigue las mismas características que las demás escenas. Es un joven, vestido con una especie de túnica corta romana. Con una espada de no muy largas dimensiones, degüella a Goliat en ese mismo instante. Llama la atención las medidas de la

³⁵ «cucurrit et stetit super Philisthaeum; et tulit gladium eius et eduxit eum de vagina sua et interfecit eum praeciditque caput eius. Videntes autem Philisthim quod mortuus esset fortissimus eorum fugerunt».

espada, las cuales son pequeñas si tenemos en cuenta que Goliat debía tener una más grande por su altura.

El filisteo se representa con una vestidura de general o legionario romano. Su cuerpo está cayendo al suelo, apoyando una de sus manos a tierra, mientras sus pies se encuentran en el aire. Su altura es casi el doble que la de David, con lo que se observa que no se ha exagerado demasiado. A su lado encontramos su lanza, escudo y el casco tirados en el suelo. Por otra parte, también podemos observar las armas de David, la honda y curiosamente, solo tres piedras. En la Biblia se habla de cinco piedras y con una de ellas David consiguió derrumbar al filisteo (1 S 17,40-50). Representar tres puede ser símbolo de la Santísima Trinidad, al igual que ocurría en el número de cinco, interpretado en algunos textos patristicos como los cinco libros de Moisés³⁶.



Fig. 33. *David decapita a Goliat*. ca. 629, Nueva York, MMA.



Fig. 34. *David decapita a Goliat*. ca.950, París, BNF, MS Grec 139, fol. 7r.

Tres siglos después volvemos a hallar un caso de este tipo iconográfico dentro del *Salterio Griego de París* (ca. 950, París, BNF, MS Grec 139. fol. 7r) [fig. 34]. Dentro de este folio donde se representan varias escenas de la lucha entre David y Goliat, encontramos la de la decapitación. Las características formales son muy parecidas a las del plato de plata del *Tesoro de Chipre*. David es representado como un joven, vestido con una túnica y una capa. Coge de la cabeza a Goliat y en ese mismo instante se encuentra cortándole el cuello. La postura que adopta es idéntica a la del anterior caso, incluso en el vuelo de la capa. Colocada encima de la cabeza de David vemos la inscripción de su nombre en caracteres griegos, ΔΑΥΙΔ [David]. Goliat sigue siendo una especie de legionario romano con su armadura. Se encuentra casi completamente en el suelo con el casco quitado y con sangre en el cuello que llega hasta el suelo por el corte causado por la espada. Este personaje también lleva la inscripción identificadora con letras griegas: ΓΟΛΙΑΘ [Goliat]. La gran similitud entre los dos casos es una prueba de que el tipo iconográfico en esta época ya estaba lo suficientemente codificado. Entre ambos casos existieron una serie de imágenes las cuales se habrían perdido, pero que probablemente seguirían unas características muy semejantes.

No será hasta unos siglos después cuando nos encontremos con otro caso del tipo iconográfico. Este es el caso de una pintura mural proveniente de Santa María de Taüll (ca. 1123, Barcelona, MNAC) [fig. 35]. Es una imagen muy diferente a la anterior en la manera de representar la figura humana, pero tiene muchas características en común. No es de extrañar puesto que estas pinturas, son consideradas por los estudiosos como obras con influencia de tradición bizantina³⁷. El fondo se compone de franjas horizontales de diferentes colores, con predominio de ocre, con probable influencia de los manuscritos

³⁶ Esta interpretación la podemos encontrar en el texto ya citado de Walafridus Strabo (Walafridus Strabo Fuldensis. Liber I Regis. 21; PL CXIII, 556).

³⁷ Lafuente Ferrari, E., *Breve historia de la pintura española* (vol. 1), Akal, Madrid 1987, p. 48.

mozárabes. David se pinta como un hombre vestido con una túnica corta y un gorro. En su mano derecha lleva una espada, mientras que con la izquierda agarra a Goliat por el pelo. Goliat, aparece vestido con una gran cota de mallas que cubre todo su cuerpo. Su cuello aparece ensangrentado, por el corte que le ha hecho David. Su postura indica que David está levantándolo, sujetándolo por los cabellos. Podemos apreciar también que el filisteo lleva otra espada. No debemos interpretar que esta espada está clavada en su cuerpo, ya que, por una parte, es imposible travesar la cota de mallas y por otra no observamos ningún rastro de sangre. En la composición también encontramos un pájaro que, en algunos estudios, se relaciona esta ave con la insinuación del paisaje, el espacio aéreo o la atmósfera³⁸. Otra posible interpretación, aunque menos probable, es que se trate de la representación del Espíritu Santo como símbolo de que Yahvé ayuda a David a vencer a Goliat.



Fig. 35. *David decapita a Goliat*. ca. 1123, Barcelona, MNAC.



Fig. 36. *David decapita a Goliat*. ca. 1175, La Haya, KB, 76 E 11, fol. 51r.

Este tipo iconográfico también lo encontraremos a partir de este siglo en los libros. Uno de los primeros casos conservados es un ejemplar del *Salterio con glosas de Anselmo de Laon* (ca. 1175, La Haya, KB, 76 E 11. fol. 51r.) [fig. 36]. En esta miniatura se sigue un esquema compositivo muy parecido al del anterior caso. David es representado como un joven vestido con una túnica corta. Con su mano izquierda sujeta la cabeza de Goliat, sujetándolo por el casco, mientras que con la mano derecha se dispone a degollar al gigante con una espada. En la miniatura también observamos que lleva el zurrón con el que guarda las piedras, y la honda, enganchada de su brazo derecho. Por otra parte, Goliat lleva una cota de mallas muy parecida al del caso anterior, la cual cubre todo su cuerpo, excepto su cara. En su cabeza, como ya se había advertido, lleva un casco, y además se protege detrás de un escudo. La espada que sujeta David es la del filisteo ya que en la cintura del gigante observamos una vaina de espada si el arma. En su mano derecha Goliat agarra una lanza rota, la cual en su punta lleva una bandera. En la frente del filisteo aún se puede observar la sangre de la pedrada lanzada por Goliat, así como la propia piedra aún presente. Es la primera imagen del tipo iconográfico en la que David aún no ha herido en el cuello a Goliat. Es por tanto una imagen menos violenta que las anteriores. Estas menos violentas aparecen a partir de este momento.

³⁸ Westheim, P., *Arte, religión y sociedad*, Fondo de Cultura Económico, Mexico D.F. 2006.

La presencia de este tipo iconográfico calará en el mundo de la miniatura a partir de este momento, encontrando casos en diversas clases de libros, como puede ser en las biblias. En la *Biblia Moralizada de Viena* encontramos una de estas imágenes (ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v) [fig. 37]. Sobre un fondo dorado, aparecen los dos personajes principales de la historia. Su composición recuerda de manera clara a las imágenes anteriores. David se sitúa sobre el gigante Goliat. Va vestido con una túnica azul y lleva colgando el zurrón con el que transportaba las piedras para el combate. Con la mano izquierda, observamos otra vez que sujeta la cabeza de Goliat, mientras que con la derecha se dispone a decapitarlo. Goliat se encuentra medio en el suelo ya sin el casco. Lleva su cota de mallas con una túnica sobrepuesta y la vaina de su espada aparece rota. Como ocurre en este tipo de Biblia, debajo aparece otra escena relacionada con la de la decapitación de Goliat. En este caso Cristo aparece sobre un personaje que lleva una corona. También aparece otro coronado el cual tiene una espada clavada en el pecho. Al lado de este aparece el diablo, representado como un ser monstruoso con piel roja. El autor del texto nos compara el pasaje de David con la lucha de Cristo con el diablo.



Fig. 37. *David decapita a Goliat*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v.



Fig. 38. *David decapita a Goliat*. ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 28v.

El tipo iconográfico lo volvemos a encontrar en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 28v) [fig. 38], pero en esta ocasión con alguna variación respecto al anterior caso. David se sitúa encima de Goliat. Con una gran espada, la del gigante, corta la cabeza al filisteo. Goliat se encuentra tumbado en el suelo, al parecer ya sin vida. Este tiene la espada clavada en el cuello. Es una escena con mucha violencia y detallismo. De su cuello sale una gran cantidad de sangre que salpica su alrededor. En la composición también observamos otros personajes, los soldados del ejército filisteo. Estos visten como caballeros medievales, con cota de mallas, casco escudo y lanzas. Al observar la derrota de su guerrero más fuerte huyen del lugar de los hechos, tal y como se describe en la Biblia: «*Videntes autem Philisthim quod mortuus esset fortissimus eorum fugerunt*» [Viendo los filisteos que había muerto su campeón, huyeron] (1 S 17, 51).

En las miniaturas medievales se siguieron unos esquemas muy similares a los vistos, pero a partir del final de esta época, y principios del Renacimiento comienzan a aparecer algunos cambios en el tipo iconográfico. Uno de los primeros casos del Renacimiento lo encontramos en las famosas *Puertas del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti. En uno de los paneles que componen la puerta encontramos la lucha de David y Goliat, representada por el tipo iconográfico de David cortando la cabeza a Goliat (ca. 1452, Florencia, MOF) [fig. 39]. En la escena aparece una gran multitud de personajes. En la parte inferior central encontramos a David, representado como un joven vestido a la moda romana. Con una espada está

cortando la cabeza a Goliat que se encuentra en el suelo boca abajo. Goliat vuelve a representarse como un legionario romano. La diferencia de tamaño de ambos personajes es el doble de grande. Bajo los pies de David podemos observar la honda con la que le dispara momentos antes, y justo al lado una serie de guijarros que nos indican la presencia del río, es decir de donde escogió las piedras para el combate.

El bajorrelieve se completa con una gran multitud de soldados de ambos ejércitos luchando. Sobre una especie de pedestal se encuentra Saúl, según reza la inscripción. Este va vestido como un general romano. Al parecer, por su gesto, está ordenando el ataque contra el ejército filisteo. Todo esto sucede en una especie de valle en el que de fondo se pueden ver dos colinas. En un plano más alejado encontramos la ciudad de Jerusalén amurallada. Se aprecia otra de las escenas relacionadas con esta historia, el recibimiento de David triunfante con la cabeza de Goliat.



Fig. 39. Lorenzo Ghiberti. *David decapita a Goliat*. ca.1452, Florencia, MOF.



Fig. 40. *David decapita a Goliat*. ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 169r.

De una cronología similar podemos encontrar algunos casos aún muy anclados a la tradición medieval, aunque con algunas modificaciones en algunos elementos. En una Biblia historial nos encontramos con una miniatura en la que representa este tipo iconográfico (ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 169r) [fig. 40]. Aunque el esquema compositivo es similar al de la mayoría de casos, David representado como rey. Su atuendo recuerda al de los reyes medievales, con una especie de túnica y capa. Además, sobre su cabeza lleva una corona. Esta representación es anacrónica, puesto que en este momento de la narración bíblica David aún no ha sido proclamado rey. Pese a esto, se podemos interpretar que se recurre a la imagen de David como rey para una mejor identificación del personaje. Con una gran espada está atravesando la cabeza de Goliat que se encuentra en el suelo. El filisteo también va vestido con una ropa propia de la Edad Media, con armadura y casco. Como arma lleva una especie de hacha de unas grandes dimensiones. En su frente aún tiene la piedra que anteriormente le ha lanzado David. De este punto aún sale una cantidad importante de sangre. En la imagen aparecen otros elementos interesantes. La escena se enmarca en un paisaje montañoso, con un pequeño arroyo y una ciudad en el fondo. El arroyo es el del que David recoge las cinco piedras. También podemos contemplar varios atributos iconográficos como el bastón de pastor y las piedras recogidas del río, elementos que están muy presentes en las representaciones de este tipo iconográfico y que están muy relacionados en la victoria final de David.

Fuera de tierras italianas, el arte de tendencias más medievales continuó muchas décadas más como hemos podido comprobar en la miniatura de la *Biblia historiada*. El Renacimiento arranca en Italia, como es sabido, y se extiende después por el resto del

continente, llegando con más o menos fuerza³⁹. En el mundo de los libros iluminados continuamos encontrándonos miniaturas de este tipo iconográfico puramente medievales a finales del siglo XV. Este es el caso de una miniatura de una *Biblia pauperum* (ca. 1470, La Haya, MMW, 10 A 15. fol. 33v) [fig. 41]. La difusión de este tipo de Biblia fue muy importante sobre todo por el norte de Europa, permitiendo difundir los tipos iconográficos a un amplio número de gente⁴⁰. En esta vemos un David vestido con una túnica corta y un gorro. Se encuentra con la espada en alto dispuesto a cortar la cabeza a Goliat. Con el brazo izquierdo agarra al filisteo que se encuentra medio recostado en el suelo. Su aspecto es de un caballero medieval, con pelo y barba larga. En el suelo encontramos su arma, que en esta ocasión es un garrote con elementos punzantes.

Este tipo se enmarca dentro de una arcada de medio punto rebajado, que está separando esta de otra, tal y como sucede también en las Biblias moralizadas. La estructura del folio recuerda a la de un retablo. En el centro, justo al lado de la de David cortando la cabeza de Goliat, encontramos a Cristo en su descenso a los infiernos para sacar las almas de los justos, tipo basado en el pasaje del libro de los Hechos de los Apóstoles (Hch 2,31) y que también se comenta en la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino (S. Th. [49192] III^a q. 52 pr.). En la otra escena, también del Antiguo Testamento encontramos la lucha de Sansón con el león. Todas ellas tienen en común el tema de la salvación de los hombres, las del Antiguo Testamento como prefiguración y la del Nuevo Testamento como el hecho en sí.



Fig. 41. *David decapita a Goliat*. ca. 1470, La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 33v.



Fig. 42. Miguel Ángel. *David decapita a Goliat*. 1509, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

Ya en el siglo XVI encontramos otros casos de características más clásicas. Este es el caso de un fragmento de los frescos pintados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1509, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina) [fig. 42]. Insertada dentro de una de las pechinas de esta capilla, se encuentra la representación de David cortando la cabeza a Goliat. Este fresco poco tiene que ver con el *David* realizado años antes por Miguel Ángel en Florencia. Aunque se nota un estudio anatómico, este es de diferentes características ya que son figuras más volumétricas. En el centro de la composición tenemos a David con la espada en alto apunto de decapitar a Goliat. Se sitúa sobre el cuerpo del filisteo, como ya hemos observado en otras obras, y con una mano sujeta su cabello. El punto de vista es completamente nuevo en la historia de este tipo iconográfico. La escena se observa desde

³⁹ Relacionado con este tema, podemos consultar el estudio de Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid 2004.

⁴⁰ Molina Figueras, J., op. cit., 2002, p. 81.

el frente. Goliat como se ha comentado, se encuentra en el suelo, girando la cabeza, al parecer para mirar a unos soldados que se encuentran observando el combate. Sus vestimentas también aportan novedad. Pese a estar en una época en la que todo lo romano tiene una fuerte presencia en el arte, el gigante no lleva un vestido de general romano como sería de esperar, sino más bien uno que recuerda la moda renacentista. La escena se completa con una especie de tienda detrás de David, y a ambos lados gente observando el combate. A la derecha se observa a dos soldados ataviados con armadura, casco y lanza, mientras que, en el otro lado, no se puede llegar a distinguir, aunque también son dos. Justo delante de Goliat vemos la honda con la que ha lanzado David en un primer momento la piedra.

Cerca de este caso, encontramos otra representación del tipo iconográfico también plasmando justo el mismo instante. Se trata de uno de los frescos que pintó Rafael para una estancia del Palacio Pontificio Vaticano (1519, Ciudad del Vaticano, Palacio Pontificio Vaticano - Loggia de Rafael) [fig. 43]. En el caos de la batalla entre el ejército israelita y filisteo, aparece la escena de David cortando la cabeza a Goliat. El momento elegido de la narración es el mismo que el de Miguel Ángel. David en este caso es una persona más joven, aunque con muchas similitudes con el anterior caso. Lleva una túnica corta como única prenda. Se encuentra levantando la espada con las dos manos para matar al filisteo, el cual se encuentra en el suelo, con una postura muy similar a la de Miguel Ángel. En este caso Goliat aparece desnudo en la parte superior, hecho que nos permite observar su poderosa musculatura. No podemos contemplar su rostro, el cual está apoyado en el suelo.



Fig. 43. Rafael. *David decapita a Goliat*. 1519, Ciudad del Vaticano, Palacio Pontificio Vaticano, Loggia de Rafael.



Fig. 44. Giulio Romano. *David decapita a Goliat*. ca.1520, París, ML.

Con tan solo un año de diferencia aproximadamente, podemos encontrar otro caso del tipo iconográfico, lo que indica la gran importancia que comienza a tener en el arte cristiano esta imagen. En este caso es una obra de Giulio Romano (ca. 1520, París, ML) [fig. 44], en la que se nota una clara influencia en la composición de Miguel Ángel y Rafael. Continúa representándose el momento en que David alza su espada para degollar a Goliat y no el momento más sanguinario de la historia, que es cuando está pasando la espada por su cuello. La imagen de David cambia un poco con respecto los casos anteriores. Es un joven con pelo muy largo y una musculatura muy desarrollada. Va vestido con una simple tela que deja ver todo su cuerpo. Con una de sus manos sujeta la espada en alto, mientras con la otra sujeta la cabeza de Goliat. El gigante está tirado en el suelo, mientras que con una mano se toca la frente, lugar donde David le lanza la piedra. Volvemos a encontrarnos otra vez a Goliat vestido parecido a un legionario romano, lo que demuestra un interés por el mundo romano en esta época. En uno de los laterales aparecen dos personajes observando la escena, como ya habíamos observado en otros casos. En este caso uno de ellos conversa

con un tercero que no aparece en la composición. Su aspecto es de una persona mayor con barba. A su lado tenemos otro personaje, que al parecer es un soldado, ya que lleva una especie de casco romano.

El esquema compositivo de este tipo iconográfico será invariable a lo largo de esta época como se ha podido comprobar. En la Edad Media predominaba la variante más sanguinaria del tipo iconográfico, mientras que a partir del Renacimiento se opta por el momento en que David alza la espada para proceder a la decapitación. Avanzando en el tiempo, observamos la influencia que tuvieron imágenes como la de Miguel Ángel o Rafael en la difusión de esta variante. Unas décadas después de estos nos encontramos con casos como el de Giulio Campi, (1540, París, ML) [fig. 45] en el que se observan muchas características comunes con los anteriormente citados. David se sitúa sobre Goliat con la espada en alto. Va vestido con una túnica corta romana y es representado como un joven como de costumbre. Con sus dos manos levanta la espada con la que va a decapitar a Goliat. Esta espada recuerda a la representada por Miguel Ángel en el fresco de la misma escena. Goliat se encuentra tumbado en el suelo. Destaca su gran volumen, tanto su altura como su corporeidad. Su cabeza está apoyada en el suelo a la espera del trágico final. Esta vez el filisteo viste un traje de legionario romano, como es habitual en las épocas en las que lo romano adquiere protagonismo.

Los elementos que rodean la escena principal también son interesantes. En primer lugar, encontramos elementos similares a los de la representación de Miguel Ángel. Detrás se sitúa un elemento que al parecer es una tienda. En la composición de Miguel Ángel también teníamos esta tienda, aunque con una posición más centrada. Al lado de esta tienda encontramos una escena de batalla. Un hombre vestido de romano ataca a otro con una lanza. Podría tratarse del momento previo a la escena que nos ocupa, como se ha podido observar en otros casos en los que se incluyen más de una escena. Otro de los elementos presentes es la honda con la que David ataca a Goliat. Esta está situada delante del propio Goliat, tirada en el suelo.

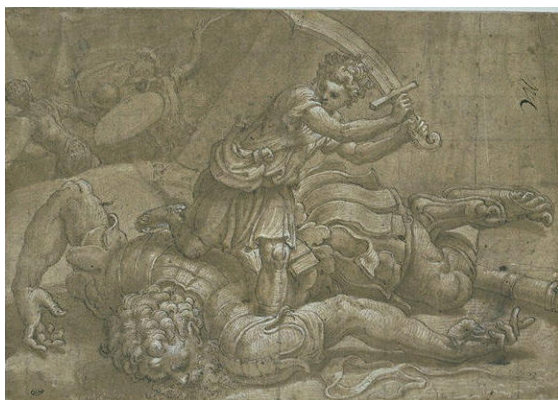


Fig. 45. Giulio Campi. *David decapita a Goliat*. 1540, París, ML.



Fig. 46. Daniel de Volterra. *David decapita a Goliat*. ca.1556, Florencia, GU.

Es probable que Giulio Campi viajara a Roma, y allí conociera las obras de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, con lo cual se explicaría la gran influencia en esta representación⁴¹. Esta serie de representaciones indican que el tipo iconográfico en la primera mitad del siglo XVI en tierras italianas tuvieron influencias unos con los otros de manera indudable. En un dibujo conservado de Daniel de Volterra (ca. 1556, Florencia, GU) [fig. 46], notamos también dicha influencia, aunque este caso solo se trate de un

⁴¹ Tanzi, M., *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Altomani & Sons, Milán 2008, p. 9.

estudio para la representación de la anatomía. El punto de vista que utiliza Volterra es diferente a lo que se había visto hasta el momento, los cuerpos forman una diagonal en la composición. En esta representación observamos un David completamente desnudo que se sitúa sobre Goliat. Observamos un gran estudio anatómico de cada uno de los músculos del cuerpo. En la mano que podemos observar lleva la espada con la que cortará la cabeza a Goliat. El gigante, se encuentra en el suelo. No es una representación completa de su cuerpo, ya que falta la cabeza y los brazos. También podemos observar un gran trabajo anatómico en su cuerpo, que tan solo es cubierto por un pequeño trapo en la cintura.

La influencia de Miguel Ángel en Daniel de Volterra en este caso está más que estudiada. De todos es conocido el episodio en el que se le ordena por el Papa Pablo IV cubrir con velos los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel (1541, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina), para iniciar la lucha contra las libertades del Renacimiento, antes de finalizar el Concilio de Trento⁴². Aunque este episodio es posterior al dibujo, no cabe duda de que el pintor conocía la obra de Miguel Ángel antes de este episodio. Existe un gran número de investigaciones que tratan sobre este tema, con lo que no es difícil relacionar esta obra con la de la Capilla Sixtina o con la escultura de *David con la honda* (1504, Florencia, GAF). No es gratuito que el David que representa Volterra presente una gran similitud formal con este de Miguel Ángel.

Fuera de los territorios italianos en esta época el tipo iconográfico sigue una variante bastante parecida, aunque con diferencias producidas por el contexto geográfico y cultural en la que las encontramos. Este es el caso de un grabado de la serie de la vida de David de Maerten van Heemskerck, en el que se representa la decapitación de Goliat por David (1555, París, ML) [fig. 47]. La composición incluye una gran cantidad de elementos. David lleva una túnica corta con botones, en la que marca toda su anatomía. Colgado de su cuello lleva el zurrón con el que había transportado las piedras para el combate. Levanta una espada de grandes dimensiones con las dos manos dirigiendo su vista hacia el cuello de Goliat. El gigante se encuentra en el suelo inconsciente tumbado boca arriba. Aunque aún lleva su lujosa armadura, el casco, el escudo y la lanza están tirados por el suelo. Junto a estos objetos encontramos también el bastón de David.



Fig. 47. Maerten van Heemskerck. *David decapita a Goliat*. 1555, París, ML.



Fig. 48. Rubens. *David decapita a Goliat*. ca.1616, Pasadena, Norton Simon Museum of Art.

La imagen se encuadra en un paisaje montañoso. En este se observa una gran multitud de soldados con sus lanzas preparados para la batalla. En el grabado también contemplamos una ciudad a lo lejos, Jerusalén y los campamentos de los ejércitos filisteo e israelita. Al pie de la imagen aparece una inscripción bíblica extraída del primer libro de

⁴² Mâle, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid 2001, p. 15.

Samuel: «*Infixus est lapis in fronte Philistei, cecidit, et precidit caput eius David. I Re 17*» [La piedra se hundió en la frente del filisteo, cayó y después David le cortó la cabeza]. Este texto se extrae de los versículos que narran la lucha entre ambos en el capítulo 17 del primer libro de Samuel (1 S 17, 40-51). Este rasgo lo encontramos en todos los grabados que componen esta serie.

En el norte de Europa encontramos otros casos que siguen una línea parecida a la del grabado anterior. Esto se puede contemplar en un lienzo pintado por Rubens (ca. 1616, Pasadena, Norton Simon Museum of Art) [fig. 48]. Los dos personajes principales son los que ocupan la mayor parte de la composición. David, siguiendo los esquemas tradicionales italianos, aparece sobre Goliat con la espada en alto. Su vestuario deja ver medio torso en el que se observa una gran musculatura. Con su pierna está pisando la cabeza del filisteo. En esta imagen también encontramos novedades en la vestimenta de David. Con una tela cubre la parte superior y en la posterior encontramos una especie de pantalón corto. Tirado en el suelo se encuentra Goliat, con su cuerpo colocado en una ligera diagonal y con la cabeza mirando hacia el espectador. La influencia del arte romano se deja ver en su traje de legionario romano, con una armadura y la túnica corta. En su frente se observa una herida producida por la piedra. Su casco se encuentra delante de él al igual que su lanza. La honda también aparece en el mismo punto, justo en el centro de la parte inferior de la imagen. En un segundo plano encontramos una cantidad importante de soldados, todos ellos con el traje de legionario romano. Todos van armados con lanzas y están corriendo hacia las posiciones del enemigo.



Fig. 49. Claude Lorrain. *David decapita a Goliat*. 1667, París, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

En Francia también encontramos algunos casos del tipo iconográfico con características muy parecidas. Un caso claro es el de un dibujo conservado de Claude Lorrain (1667, París, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) [fig. 49]. En este caso en la imagen solo encontramos a los dos principales personajes en medio de un terreno campestre. El esquema compositivo se inspira en gran parte de la tradición de este tipo iconográfico que arranca en el Renacimiento. David, representado como un joven, alza su espada con las dos manos para cortar la cabeza de Goliath, el cual se encuentra en el suelo inconsciente. Las vestiduras de ambos también siguen la tradición renacentista, David con una túnica corta y Goliath con un uniforme de legionario romano. Explicar la influencia que pudo tener el arte italiano en esta imagen es tarea fácil, puesto que en el mismo dibujo encontramos, justo encima de la fecha, el lugar donde se realizó. En este lugar podemos ver

que se hizo en Roma, ciudad en la que se instaló desde muy joven hasta su muerte⁴³. A pesar de que es un artista nacido en Francia, no debemos considerarlo como francés, ya que desempeñó su trabajo en territorio italiano. En la ciudad de Roma debió tener contacto con las obras de los grandes artistas de la época del Renacimiento y de su época, que sin duda debieron influir en su estilo artístico. De esta manera se explica la gran similitud en algunos detalles de este dibujo con algunas obras del Renacimiento.

A partir de este momento el tipo iconográfico presentará mayores variaciones. La homogeneidad que arrancaba con la tradición renacentista se rompe en varios aspectos. No solo se elige el momento en que David alza la espada para decapitar a Goliat o el momento en que esta está pasando por su cuello. Encontraremos tanto momentos anteriores como posteriores de este capítulo bíblico. A principios del siglo XVIII encontramos un grabado de Caspar Luiken que ilustra este pasaje (1712, Atlanta, Pitts Theology Library) [fig. 50]. En realidad, esta imagen podría pertenecer al tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat, pero consideramos más adecuado clasificarlo en el de David decapita a Goliat con una espada por el resto de elementos que completan la imagen. David se sitúa en el centro de la composición con una espada de grandes dimensiones sobre el hombro. Dirige su mirada hacia la cabeza de Goliat que está sujetando con su mano izquierda. En el suelo aparece el gran cuerpo del filisteo sin cabeza. Del cuello aún sale sangre, hecho que nos hace pensar que la decapitación se ha producido en ese mismo instante. Este es el motivo por el cual situamos esta imagen dentro del tipo iconográfico que estamos tratando. Con la mano derecha aún sostiene la lanza con la que iba a atacar a David. Delante de su cuerpo aparece su casco. El fondo de esta imagen encontramos una gran multitud de gente. Entre este grupo destaca la figura de un rey, el cual debemos identificar con Saúl. También aparece un campamento, el de los israelitas. El grupo situado más a la derecha de la imagen, parece estar huyendo por la derrota que sufre Goliat, tal y como se indica en el relato bíblico. Debajo de esta imagen aparece un texto en latín⁴⁴. Este texto hace referencia al capítulo en el que se basa el grabado de Caspar Luiken. Podemos encontrar en la última frase la interpretación que se hace del pasaje bíblico. Este se interpreta como la lucha contra el ateísmo, es decir, Goliat simbolizaría el ateísmo, el cual es vencido por la verdad de la fe.



Fig. 50. Caspar Luiken. *David decapita a Goliat*. 1712, Atlanta, Pitts Theology Library.



Fig. 51. Julius Schnorr von Carolsfeld. *David decapita a Goliat*. ca.1860.

⁴³ Hartt, F., op. cit., 1989, p. 804.

⁴⁴ «Frægerat hoc parvo mea funda rotata lapillo. Post etiam cervix ense resecta suo est. Sic Goliath periit. Tumidi trepidate Gigantes: Plus validos lapides fulminis ather habets».

Otro caso diferente es el de un grabado perteneciente a la Biblia grabada por Julius Schnorr von Carolsfeld (ca. 1860) [fig. 51]. El momento representado en este caso no es el común de las imágenes de este tipo. David se encuentra sobre Goliat desenvainando la espada del gigante. Goliat yace en el suelo inconsciente. De su frente sale un chorro de sangre, a causa de la pedrada recibida de David. También se observa la piedra delante de su cabeza. El casco se sitúa por detrás del filisteo. En la imagen también vemos la lanza y el escudo, pero no la honda de David.

En segundo plano encontramos una escena muy parecida al del anterior caso. A lo lejos se observan los campamentos de los ejércitos israelita y filisteo, uno en cada lateral de la imagen. Uno de los ejércitos aparece huyendo, este es el filisteo, asustados por la derrota de su gran guerrero. En este caso también aparece un texto al pie de la imagen, aunque en este caso se trata de un resumen, en alemán, de los versículos que hablan de estos hechos:

«Y venció David al filisteo con la honda y con la piedra, y le hirió y mató. Y como David no tuviese espada a mano, corrió, y se puso sobre el filisteo, y le quitó la espada, y la sacó de la vaina y le acabó de matar, y le cortó la cabeza. Y cuando los filisteos vieron muerto al más valiente de ellos, huyeron»⁴⁵.

Este texto nos revela que el texto iconográfico se ha utilizado en este caso como una ilustración de estos versículos, es decir, una imagen narrativa, aunque siempre se puede encontrar una vertiente más simbólica.

El último de los casos que tenemos de este tipo iconográfico es una escultura de Marius Jean Antoni Mercié (1870, Toulouse, Musée des Augustins) [fig. 52]. Este bronce sigue las características de las esculturas renacentistas florentinas, en especial las que representan a David. La escultura está inspirada sin lugar a duda en la del *David* de Donatello (ca. 1440, Florencia, Museo Nazionale del Bargello)⁴⁶. En este caso se representa a un adolescente desnudo. En la cabeza lleva una especie de turbante. En su mano derecha lleva aún la espada con la que acaba de cortar la cabeza de Goliat. En la otra mano sostiene la vaina de la espada. Sobre su pie derecho está pisando la cabeza de Goliat al cual acaba de derrotar. Esta escultura podría entrar dentro del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat, aunque no se incluye en este porque todavía aparece con la espada en la mano. Podríamos considerarlo por tanto una imagen de nexo entre los dos tipos iconográficos.

Este mismo autor realizará otra versión de esta escultura (1872, París, Musée d'Orsay) [fig. 53], en la que observamos algunas diferencias superficiales. La postura que adopta el cuerpo de David es exactamente igual que el anterior bronce, solo podemos observar un cambio en un pequeño paño que cubre las partes pudientes en esta versión. Los demás detalles siguen el mismo esquema: David se encuentra guardando la espada con la que acaba de degollar a Goliat y la cabeza se encuentra bajo el pie del israelita. A partir de este momento, ya no encontramos casos en los que se aprecie una gran variación en el tipo iconográfico de David decapita a Goliat con una espada. Pese a esto, este tipo es uno de los más representados y de los que menos cambiaran a lo largo de la historia. En algunos momentos históricos se optaba por una escena más sangrienta, eligiendo el momento de la decapitación, y en otros, escogiendo el instante en que David levanta la espada para proceder a la decapitación.

⁴⁵ «Uffo übervand David den ſbilister mit der Schleuder und mit dem Stein, und ſchlug ihn, und tödtete ihn. Und da David ſein Schivert in ſeiner band hatte, liſe et und trat gu dem ſbilister und nah, ſein Schivert, und gogs aus der Scheide, und tödtete ihn, und biieb ihm den Hops damit ab. I Samuel. Cap. 17. v. 50. 51».

⁴⁶ Rosenblum, R. y Janson, H. W., *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid 1984, p. 574.



Fig. 52. Jean Antoni Mercié. *David decapita a Goliat*. 1870, Toulouse, Musée des Augustins.



Fig. 53. Jean Antoni Mercié. *David decapita a Goliat*. 1872, París, Musée d'Orsay.

David con la cabeza de Goliat

Después del combate, David cogió la cabeza de Goliat para entregarla al rey Saúl. En la Biblia encontramos los hechos descritos de la siguiente manera: «*Assumens autem David caput Philisthaei attulit illud in Ierusalem; arma vero eius posuit in tabernaculo*» [Y tomando David la cabeza del filisteo, la llevó a Jerusalén: y puso las armas de él en su tienda] (1 S 17,54). El tipo iconográfico se basará en la primera parte de este versículo, aunque notaremos un interés más conceptual que narrativo en muchos de los casos. En este tipo David exhibe la cabeza de Goliat como una especie de trofeo. En cada momento histórico esta imagen conllevará unas connotaciones diferentes, aunque siempre relacionadas con la victoria del bien contra el mal, como sucedía en otros tipos iconográficos de este mismo capítulo. Hemos de sumar a esto la interpretación de la victoria de los más humildes frente a los poderos.

El origen del esquema compositivo lo debemos buscar en la Antigüedad, en imágenes como la de Perseo con la cabeza de Medusa, de la que conservamos algunos ejemplares hoy en día, como es el caso de un fresco pompeyano (s. I, Pompeya). En el arte cristiano encontramos otros tipos iconográficos que pudieron basarse en este. Uno es el de Judith con la cabeza de Holofernes, tipo del que conservamos casos desde el siglo IX. En menor medida también está el de Salomé con la cabeza de Juan el Bautista, ya con diferencias más notables en la composición.

Una de las primeras imágenes que conservamos de este tipo iconográfico la encontramos ya en pleno siglo XIV. Se trata de un fresco creado por Taddeo Gaddi para la capilla Baroncelli (ca. 1330, Florencia, Santa Croce) [fig. 54]. Posiblemente nos encontramos con la primera imagen de este tipo iconográfico. Dentro de un espacio formado por columnas y un gablete se sitúa David. Tiene un aspecto de joven vestido con una túnica larga y una capa encima. Lleva el cabello largo, y por detrás de su cabeza se ha colocado un nimbo redondo. En su cintura lleva colgada la honda y en su mano derecha una espada. Con su mano izquierda sujeta la cabeza de Goliat, en la cual aún se observa la herida de la piedra sobre su frente. La proporción de esta cabeza es un poco descompensada, teniendo en cuenta que Goliat era un gigante y las dimensiones del cuerpo que aparece en el suelo.



Fig. 54. Taddeo Gaddi. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1330, Florencia, Iglesia de la Santa Croce.



Fig. 55. Donatello. *David con la cabeza de Goliat*. 1409, Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Este fresco es el inicio de las representaciones de David como figura triunfante que se repetirá en muchas ocasiones en el ámbito florentino. Poco después el tipo iconográfico será representado también en escultura. Se trata de una obra de Donatello (1409, Florencia, Museo Nazionale del Bargello) [fig. 55] en la que podemos ver un joven David con una larga túnica. En este caso la cabeza de Goliat se encuentra en el suelo por delante de David. Encima de esta se encuentra la honda y la piedra clavada en la frente. En el pie de la escultura aparece una inscripción en latín que nos permite interpretar el significado que adquiriría para la ciudad de Florencia el David triunfante: «*Pro patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes dii praestant auxilium*» [Los dioses dan soporte a la patria con audacia contra los combatientes enemigos más terribles]. De esta frase podemos extraer la interpretación política que se daba a David como símbolo libertario de la República de Florencia que encontramos en estudios en el que se comenta este tema⁴⁷.

Esta escultura no será la única que realizará Donatello sobre este tipo iconográfico. La más conocida es el David de bronce (ca. 1440, Florencia, Museo Nazionale del Bargello) [fig. 56] de su etapa de madurez. Esta es completamente diferente a la anterior en muchos aspectos. Se representa a un David completamente desnudo con un cuerpo de niño o adolescente en *contraposto*. Este es el único elemento que nos recuerda a su anterior David. Lleva el pelo largo con un sombrero como atributo de su oficio de pastor. También podría tratarse de un sombrero utilizado en este siglo para viajes y la caza⁴⁸. Alrededor de este sombrero aparece una corona vegetal, compuesta por ramas de laurel que simboliza la victoria⁴⁹. También resaltan las botas que lleva David, las cuales pueden explicarse como parte del vestuario que le ofrece el rey Saúl para el combate. En su mano derecha agarra la espada que está apoyada en el suelo, la otra mano se apega a la cadera como también ocurría en su David de mármol.

Debajo de sus pies se encuentra la cabeza de Goliat. En este caso observamos aún el casco colocado en la cabeza. Este casco nos recuerda a los utilizados en época medieval.

⁴⁷ Hartt, F., «Art and Freedom in Quattrocento Florence» en Sandler, L. (ed), *Essays in Memory of Karl Lehman*, Nueva York 1964, pp. 114-131.

⁴⁸ Doeblner, J., «Donatello's enigmatic David» en *Journal of European studies*, nº 4, 1971, pp. 337-340.

⁴⁹ Chevalier, J., op. cit., 1986, p. 630.

Está decorado con escenas como podemos contemplar en su visera. Es interesante el detalle que aparece en la peana. En esta se observa una gran corona vegetal que vuelve a remitirnos a la victoria. Todos estos elementos nos conducen a una interpretación relacionada con la victoria, aunque existen también diversas interpretaciones que señalan que el objetivo de la obra es el de representar a David como un atleta de la Antigüedad⁵⁰. Pese a esto, debemos decantarnos por la primera interpretación, la que señala la victoria de David como símbolo libertario de la República de Florencia, tal y como sucedía con el David de mármol.

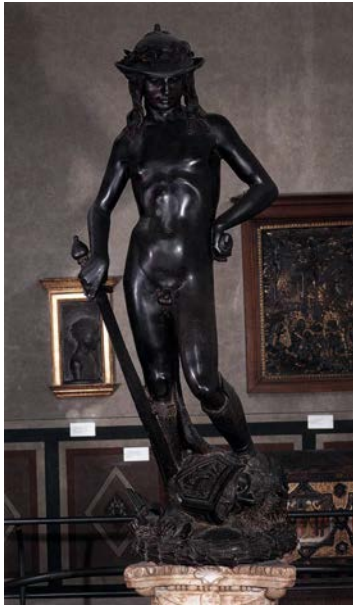


Fig. 56. Donatello. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1440, Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Fig. 57. Andrea del Castagno. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1450, Washington, NGA.

La representación de David con la cabeza de Goliat la podemos encontrar en otros soportes y técnicas artísticas. Aproximadamente una década después encontramos una pintura de Andrea del Castagno para un escudo ceremonial (ca. 1450, Washington, NGA) [fig. 57] en la misma ciudad de Florencia. El soporte en el que se ha representado la escena tiene una forma atípica, ya que la parte superior es más ancha que la inferior. También es atípica la imagen, que en realidad engloba dos tipos iconográficos diferentes, el de David lanzando la piedra a Goliat y el de David con la cabeza de Goliat. El israelita es representado como un joven vestido con una túnica corta blanca y con una tela roja movida por el viento, que se encuentra lanzando con su honda. A la misma hora encontramos la cabeza de Goliat situada a sus pies. Por el rostro del filisteo corre la sangre a consecuencia del golpe recibido en la frente, donde aún podemos encontrar la piedra causante de esta herida.

Diferente es una pintura que encontramos de Antonio del Pollaiuolo (ca. 1472, Berlín, SM) [fig. 58]. Se trata de una pintura que bien podría pasar por un retrato de un joven de la época que está posando para el pintor. David lleva un vestido que sigue la moda del momento. En sus pies encontramos la cabeza de Goliat, representada como suele ser habitual, con el cabello largo y barba. Lo más interesante de este caso es que la escena se produce en un interior, en una estancia probablemente de un palacio. Todo parece indicar que se trata de un retrato de un miembro de la familia de los Medici, representado como

⁵⁰ Doebler, J., op. cit., 1971, pp. 337-340.

David triunfante. Probablemente este sería Giuliano de Medici, el cual fue gobernante de Florencia junto a su hermano Lorenzo. Ya es sabido el significado que adquiriría David con la cabeza de Goliat en esta ciudad y que en este caso llega al máximo exponente.

A pesar del caso anterior, no es habitual que se represente al gobernante como David. Esto lo podemos comprobar en otros casos como el *David con la cabeza de Goliat* de Andrea del Verrocchio (1475, Florencia, Museo Nazionale del Bargello) [fig. 59]. Esta escultura en bronce presenta a un David niño con fuerte influencia del *David*, también en bronce, de Donatello. En este caso David aparece vestido con un traje corto en el que se marca toda su anatomía y con una especie de sandalias. En su mano derecha sostiene un cuchillo largo, con el que ha degollado a Goliat. Su mano izquierda reposa sobre su cintura, al igual que pasaba con la escultura de Donatello, generando un mayor *contraposto*. Delante de sus pies encontramos la cabeza del gigante decapitado como sucede en multitud de casos.



Fig. 58. Antonio de Pollaiuolo. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1472, Berlín, SM.



Fig. 59. Andrea del Verrocchio. *David con la cabeza de Goliat*. 1475, Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

Esta escultura la debemos relacionar también en el entorno de los Medici. Este David fue un encargo efectuado a Verrocchio por Lorenzo y Giuliano de Medici por la identificación de esta familia con el personaje, como ya se ha mencionado, y señalan otros autores⁵¹ Algunos investigadores señalan que no se trata ya de una imagen del joven héroe, sino de un paje de la corte de los Medici⁵². En todo caso comprobamos la importancia que adquiere David no solo para la República de Florencia, sino también para la propia familia Medici, la más poderosa de aquel momento.

Fuera del ambiente florentino también encontramos casos del tipo iconográfico a partir de este momento. Sus características son bastante diferentes a las que habíamos encontrado en este lugar. Uno de los primeros casos es el lienzo de Giorgione, *David con la cabeza de Goliat* (1510, Viena, KM) [fig. 60]. Esta pintura nos recuerda a un retrato de un joven caballero. David aparece de medio cuerpo, con unos rasgos muy afeminados que representan su juventud. Va vestido con una armadura, como si se tratara de un guerrero de la época. Su mirada parece como perdida, lo que indica un estado meditativo o reflexivo. En su mano derecha sostiene una espada de grandes dimensiones, y con la otra la cabeza

⁵¹ Kleiner, F., *Gardner's Art through the Ages: Backpack Edition* (Vol. 4), Wadsworth, Boston 2013, p. 569.

⁵² Argan, G. C., *Renacimiento y Barroco*, Akal, Madrid 1987, p. 260.

de Goliat. Esta cabeza presenta una tez muy blanquecina, como si llevara ya un tiempo muerto.

Aproximadamente un siglo después, Pietro Francavilla realizará una escultura en la que se desprende una fuerte influencia florentina. En este David con la cabeza de Goliat (ca. 1600, París, ML) [fig. 61], el escultor representa un joven cubierto con una simple piel de león que tan solo cubre las partes púdicas. El cuerpo descansa sobre una gran espada y su cayado de pastor, creando un *contraposto*, como era habitual en las esculturas florentinas. Sobre su cintura lleva una correa con la que se sostiene una bolsa con la que llevaba las piedras para el combate contra Goliat. En esta también el escultor estampa su firma. En su mano derecha agarra una de las piedras escogidas para la lucha que no llega a utilizar. Sobre su cabeza encontramos una corona vegetal que nos remite a su victoria sobre el gigante. Este elemento nos confirma y permite establecer la gran influencia existente entre esta obra y la de los artistas que trabajaron en Florencia creando los David victoriosos. En sus pies encontramos la gran cabeza de Goliat, esta vez situada en una parte lateral. Esta es aprovechada por el escultor para que todo el peso tenga un punto de apoyo más sólido, aprovechando la espada y el garrote de pastor en los que se apoya David.



Fig. 60. Giorgione. *David con la cabeza de Goliat*. 1510, Viena, KM.



Fig. 61. Pietro Francavilla. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1600, París, ML.

Francavilla es un artista francés que trabajó en tierras italianas durante treinta y tres años, con gran influencia de figuras como la de Giambologna, según señalan algunos estudiosos⁵³. Sabemos que este trabajó en la zona de Florencia y de la Toscana, donde pudo observar las esculturas de David vencedor, tan importantes en este territorio. De aquí provendría la fuerte influencia que se puede apreciar. Pese a este caso, ya no es habitual encontrarnos con la variante florentina de este tipo iconográfico, como se demuestra a partir de los casos que aparecen desde esta cronología.

Un lienzo de Guido Reni (ca. 1605, París, ML) [fig. 62], nos muestra las características que a partir de este momento seguirá el tipo iconográfico. David se representa como un joven atlético. Va cubierto tan solo con una piel, al igual que sucedía con la escultura de Francavilla. En su cabeza lleva un sombrero rojo tocado con una gran pluma, típico de la indumentaria del momento. En su mano derecha sostiene la honda, y en el suelo se sitúa la espada con la que decapita al filisteo. Sobre una especie de pedestal se sitúa la cabeza de Goliat, agarrada con una mano por David. No es la primera vez que encontramos este tipo iconográfico dentro de un entorno de interior. Lo más lógico es que se represente en exterior, en el campo de batalla, pero en este caso, y en anteriores

⁵³ Debrie, C., *Nicolas Blassat: architecte et sculpteur ordinaire du roi*, Nouvelles Editions Latines, París 1985, p. 323.

observamos que se opta por encuadrarlo dentro de un entorno cortesano. De lo que no existe duda es que el lienzo pretende resaltar la victoria de David, el cual exhibe su trofeo —la cabeza de Goliat— en un pedestal. Aunque formalmente la imagen se distancia de los casos florentinos genuinos, el significado que adquiere no difiere de estos.

En estos mismos años también podemos encontrar casos diferentes del tipo iconográfico. El *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio (ca. 1607, Viena, KM) [fig. 63], vuelve a representar el tipo iconográfico más próximo al de los orígenes, el de Taddeo Gaddi, que a los posteriores. Observamos a un joven David casi niño. Va vestido con unos ropajes humildes que dejan ver medio torso. Lleva aún la espada con la que ha decapitado a Goliat por detrás de su cuello, mientras que con la mano izquierda sujeta la gran cabeza del filisteo. También en esta ocasión lleva colgada una pequeña bolsa donde guarda sus neceseres y las piedras para el combate. La cabeza de Goliat muestra en la frente una marca producida por la piedra que lo derribó. El fondo es el típico caravaggiesco, oscuro y neutro. Un fuerte foco de luz lateral dirigido hacia David provoca un fuerte contraste en la imagen. La influencia florentina queda patente no solo por la similitud con la obra de Taddeo Gaddi. Es muy probable que este David de Caravaggio se inspirase en un famoso bronce de Cellini, el cual representa un tipo iconográfico que está en la base de la creación del que nos ocupa. Se trata del *Perseo con la cabeza de Medusa* (ca. 1545-1554, Florencia, Museo Nazionale del Bargello), escultura muy conocida por su situación en un lugar público, como era la plaza de la Señoría de Florencia⁵⁴.



Fig. 62. Guido Reni. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1606, París, ML.



Fig. 63. Caravaggio. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1607, Viena, KM.

Durante este siglo, como se puede observar, el tipo iconográfico alcanzara el máximo histórico de representaciones. Algunos artistas llegarán a realizar más de una obra, como es el caso de Caravaggio (1609, Roma, Galleria Borghese) [fig. 64]. En esta segunda versión se nota una mayor inspiración en las representaciones de Perseo con la cabeza de Medusa. El lienzo es prácticamente similar, variando solamente la perspectiva y pequeños elementos, como son la posición de la espada. Va vestido exactamente igual, variando el hombro cubierto por la tela, que en este caso es el derecho.

El pintor flamenco Louis Finson realizará un lienzo sobre este tipo iconográfico, en el que encontramos varios elementos de diversas variantes. En este *David con la cabeza de Goliat* (ca. 1608-12, Londres, Cp) [fig. 65], encontramos varios personajes en la composición. En el centro aparece el joven David con un vestido de piel de felino.

⁵⁴ Stone, D. M., «Self and myth in Caravaggio's David and Goliath» en Warwick, G. (ed), *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, University of Delaware Press, Dover 2006, p.41.

Apoyada sobre su hombro, como en el lienzo de Caravaggio, aparece una espada de grandes dimensiones, con una empuñadura que representa un ave. Delante de David encontramos una cabeza de gigantescas dimensiones, la de Goliat, situada sobre una especie de pedestal, como en el caso de Guido Reni, sosteniéndola con la mano izquierda. David parece posar orgulloso junto a su trofeo, como ocurría en otros casos. Esta imagen incorpora dos personajes más en el fondo que parecen posar junto a David. Estos pertenecen a la época del pintor si atendemos a sus vestiduras. El que se sitúa a la derecha de la imagen podría ser el propio pintor si observamos un autorretrato conservado, representado como un soldado de su época al igual que el otro personaje.



Fig. 64. Caravaggio. *David con la cabeza de Goliat*. 1609, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 65. Louis Finson. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1612, Londres, Cp.

En ocasiones el tipo iconográfico adquiere una vertiente más simbólica. Este es el caso de un grabado de Nicolás de Bruyn en el que se representa la historia de David y Goliat (1609, Amsterdam, Rijksmuseum) [fig. 66]. En la parte inferior izquierda de la imagen encontramos la escena correspondiente a David con la cabeza de Goliat. Observamos un David mucho más mayor de lo habitual, incluso con barba. La espada con la que ha decapitado a Goliat aparece en su lado izquierdo. En su empuñadura podemos observar una inscripción: *GELORIA*. Con la mano derecha sostiene la cabeza de Goliat por el cabello. En la cabeza del filisteo aún se puede observar la piedra clavada en su frente. Bajo los pies de David encontramos dos objetos diferentes, en los cuales también aparece una inscripción en cada uno. Bajo su pie derecho encontramos una piedra en la que aparecen dos palabras en latín: «*In pictor*». Debajo del otro pie encontramos un libro cerrado, en el que en el corte encontramos más palabras: «*Envige f fama*». En realidad, es una frase partida en estos dos elementos que resalta el oficio del artista.

Es interesante la inclusión en el tipo iconográfico de dos elementos que resaltan la heroicidad de David. Junto a su cayado de pastor y su honda podemos contemplar dos animales muertos, estos son el león y el oso. Estos dos fueron muertos por David solo con sus manos, es decir sin la ayuda de un arma. Esta proeza es narrada en el mismo capítulo en el que se produce la lucha contra Goliat:

«Dijo David a Saúl: ‘Que nadie se acobarde por ése. Tu siervo irá a combatir con ese filisteo’. Dijo Saúl a David: ‘No puedes ir contra ese filisteo para luchar con él, porque tú eres un niño y él es hombre de guerra desde su juventud’. Respondió David a Saúl: ‘Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño, salía tras él, le golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se

revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo. Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha insultado a las huestes de Dios vivo'. Añadió David: 'Yahvé que me ha librado de las garras del león y del oso, me librará de la mano de ese filisteo'» (1 S 17,32-37)⁵⁵.

Estos versículos fueron interpretados por algunos autores como la prefiguración de la lucha de Cristo contra el diablo como observamos en un texto de Walafridus Strabo⁵⁶. En este texto se relacionan ambos pasajes, la lucha de David contra el oso y el león, y la lucha de David contra Goliat. Es muy probable que el autor del grabado relacionara la imagen con lo ocurrido en la Holanda del momento. En esta época se convirtió en una de las potencias europeas y vive la época conocida como siglo de oro neerlandés.



Fig. 66. Nicolás de Bruyn. *David con la cabeza de Goliat*. 1609, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 67. Orazio Gentileschi. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1610, Berlín, SM.

El tipo iconográfico irá evolucionando a lo largo del siglo XVII siempre teniendo en cuenta los casos anteriores. Orazio Gentileschi pintará un lienzo sobre este tipo en el que podemos apreciar algunas novedades (ca. 1610, Berlín, SM) [fig. 67]. En el centro de la composición, ocupando gran parte del lienzo encontramos a un joven David cubierto solo por una tela blanca y una piel marrón. Se encuentra en una posición medio erguida mirando hacia abajo, donde encontramos la cabeza de Goliat. Con la mano derecha apoya la espada al suelo, mientras que con la izquierda aguanta una de las piedras que había recogido. La cabeza del filisteo reposa sobre una piedra que recuerda a los pedestales que encontrábamos en otras representaciones. Sobre esta roca vemos la sangre que aún sale de las heridas causadas al gigante, señal de que es reciente aún su muerte. En este caso los hechos ocurren en un terreno campestre donde existen varias formaciones rocosas, en contra de la costumbre que encontrábamos en la pintura tenebrista que situaba la escena en un interior.

⁵⁵ «Ad quem cum fuisset adductus, locutus est ei: 'Non concidat cor cuiusquam in eo; ego servus tuus vadam et pugnabo adversus Philisthaeum istum'. Et ait Saul ad David: 'Non vales resistere Philisthaeo isti nec pugnare adversus eum, quia puer es; hic autem vir bellator ab adolescentia sua'. Dixitque David ad Saul: 'Pascibat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo vel ursus tollebatque arietem de medio gregis. Et sequebar eos et percutiebam eruebamque de ore eorum; et illi consurgebant adversum me, et apprehendebam mentum eorum et percutiebam interficiebamque eos. Nam et leonem et ursum interfecit servus tuus; erit igitur et Philisthaeus hic incircumciscus quasi unus ex eis, quia ausus est maledicere exercitum Dei viventis'. Et ait David: 'Dominus, qui eruit me de manu leonis et de manu ursi, ipse liberabit me de manu Philisthaei huius'».

⁵⁶ «Qui leonem et ursum necavit, diabolum scilicet et Antichristum, alterum nunc latenter insidiantem, alterum postea manifeste saevientem». (Walafridus Strabo Fuldensis. Liber I Regis. 21; PL CXIII, 556).

Pese a este caso, el tipo iconográfico no acaba de establecerse en un lugar al aire libre, ya que encontramos representaciones que aún se encuadran en una estancia interior, como es el caso de un lienzo de Domenico Fetti de este tipo iconográfico (ca. 1620, Venecia, GAV) [fig. 68]. Sentado en un lugar oscuro, encontramos a un joven David vestido a la moda del momento, con un sombrero rojo que tiene un tocado de plumas. Con la mano izquierda sostiene la espada de la decapitación de Goliat. Un fuerte foco de luz ilumina su rostro y una parte del cuerpo. En el suelo, en un lugar oscuro, encontramos la cabeza de Goliat. En este lienzo David es representado como un cortesano al juzgar por sus ropajes. Lo que más llama la atención es el fuerte claroscuro que el pintor ha utilizado en el lienzo.



Fig. 68. Domenico Fetti. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1620, Venecia, GAV.



Fig. 69. Domenico Fetti. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1620, Londres, Royal Collection.

Domenico Fetti realizará otro lienzo del mismo tipo iconográfico, aunque de características diferentes al anterior caso (ca. 1620, Londres, Royal Collection) [fig. 69]. La posición de David recuerda mucho al anterior lienzo, aunque en posición contraria. Aunque en esta ocasión David va vestido con un ropaje lujoso, este intenta parecerse a un atuendo de pastor. En su cabeza encontramos un sombrero casi idéntico al de su otro lienzo. Esta vez encontramos una espada de grandes dimensiones, también apoyada en el suelo y una gran cabeza de Goliat, la cual está sujeta por la mano izquierda de David, agarrándola por el cabello. No hay duda de que David se encuentra en el campo de batalla puesto que en el fondo de la composición apreciamos una serie de hombres luchando, incluso alguno de ellos ya derrotado.

En el caso de la imagen de este tipo iconográfico, pintada por Valentín de Boulogne (ca. 1622, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 70] observamos una composición muy diferente en muchos aspectos. Este lienzo puede conducirnos a uno de los casos anteriores, el *David con la cabeza de Goliat* de Louis Finson (ca. 1608-12, Londres, Cp). Observamos un joven David en el centro de la composición, vestido con una simple tela blanca y una piel de animal. Lo vemos con una mirada pensativa y su mirada la dirige hacia el horizonte. Con su mano izquierda sujeta una espada, mientras que con la otra agarra la cabeza de Goliat, la cual se encuentra sobre una especie de mesa o pedestal. De la gran cabeza del filisteo aún emana sangre, señal de que la muerte se ha producido poco tiempo antes. Al igual que en el lienzo de Louis Finson, a ambos lados encontramos a dos soldados con trajes de la época, custodiando al joven. Debemos considerar a estos como dos soldados del ejército israelita.

El entorno en el que se ha representado es difícilmente identificable por el claroscuro que domina la imagen.

Poco después de estas representaciones del tipo iconográfico nos encontramos con otra de Gian Lorenzo Bernini (1625, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) [fig. 71], en la que observamos algunas variaciones, sobretudo en el encuadre del personaje. En este lienzo se recupera la vertiente más clasicista de David, es decir, se opta por representar a un joven medio desnudo en el que se deja ver su torso. La figura de David ocupa más de tres tercios de la composición. Solo podemos ver la parte superior de su cuerpo. El joven dirige su mirada hacia un punto que no podemos observar. Desde este punto sale un fuerte foco de luz que ilumina su rostro y la parte de su cuerpo que está encarada hacia esa dirección.



Fig. 70. Valentín de Boulogne. *David con la cabeza de Goliat*. 1622, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 71. Gian Lorenzo Bernini. *David con la cabeza de Goliat*. 1625, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Esto genera una distorsión de las formas, acentuando su musculatura y generando un fuerte claroscuro. La tela que tapa su cuerpo se encuentra movida por el viento, generando sensación de movimiento. El interés por el dinamismo en Bernini ya se había observado en su *David lanzando con su honda* (ca. 1623-24, Roma, Galleria Borghese), escultura contemporánea a esta pintura. Con su mano derecha sostiene la gran cabeza de Goliat por el pelo, la cual no incluye completa dentro de la composición. En esta ocasión no observamos ni la honda ni la espada con la que decapita al gigante. Probablemente Bernini con este hecho pretendía marcar el carácter heroico del personaje, resaltando que a David no le hacía falta armas para vencer al filisteo. En todas las composiciones de este tipo iconográfico encontrábamos la espada salvo en esta ocasión.

Con unas características parecidas a la de los David de Domenico Fetti, encontramos el *David con la cabeza de Goliat* de Michele Desubleo (1630, Budapest, SMz) [fig. 72]. En esta ocasión la composición vuelve a parecerse a un retrato cortesano más que la plasmación de un momento de la historia de la victoria de David frente a Goliat. David es representado como un joven posando ante el pintor, con una de sus manos apoyada en la barbilla y a la vez su codo descansa sobre la cabeza del filisteo. Aparece casi de espaldas girando su cabeza. Su mano izquierda sujeta una larga espada. En su vestimenta volvemos a encontrarnos el gorro con la pluma y una piel de felino. Se puede intuir que la cabeza de Goliat descansa sobre una especie de pedestal. Como ocurre en esta variante más cercana a un retrato, David se encuentra en el interior de una estancia, en este caso con poca iluminación.

Muy diferente a lo que habíamos observado hasta el momento es el lienzo de Poussin, *el triunfo de David* (1630, Madrid, MP) [fig. 73]. Es un lienzo con un marcado carácter simbólico. En el contemplamos a un joven David que sostiene una larga espada apoyada en el suelo. Dirige su mirada hacia un punto donde encontramos la cabeza de

Goliat junto a su armadura y vestimenta. Lo más interesante del lienzo es la fuerte exaltación de la victoria de David, a través de varios elementos. Por un lado, encontramos la personificación de la victoria, representada por una figura femenina alada que impone a David una corona vegetal, como símbolo de su victoria frente al filisteo. Por otra parte, la misma figura de la Victoria sujeta una corona de oro, que nos hace pensar en la futura coronación de David. Además, en esta escena también contemplamos otras figuras interesantes, tres *putti*. Uno de ellos entrega la corona de oro a la personificación de la victoria, mientras los otros dos se sitúan al lado de un instrumento musical de cuerdas. Algunos de los investigadores que se han acercado al estudio de este lienzo, señalan que David se está interrogando y reflexionando sobre el destino y la fragilidad de la vida⁵⁷.



Fig. 72. Michele Desubleo. *David con la cabeza de Goliat*. 1630, Budapest, SMz.

Fig. 73. Poussin. *David con la cabeza de Goliat*. 1630, Madrid, MP.

En territorio hispánico también encontramos algún caso del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat, aunque este no suele ser tan habitual. Este es el caso de un lienzo de Francisco de Zurbarán (1658, Cp) [fig. 74] en el que encontramos clara influencia de la variante florentina. Pese a esta influencia, Zurbarán representa a un David mucho más adulto de lo que encontrábamos en Florencia. La posición del cuerpo recuerda al de la escultura del *David* en bronce de Donatello (ca. 1440, Florencia, Museo Nazionale del Bargello), incluso observamos el famoso *contraposto* de la escultura. Su brazo izquierdo lo apoya en la cintura, mientras con la otra mano sujeta una espada de dimensiones gigantes. Su pie derecho está pisando la cabeza de Goliat que aparece en el suelo. Con este gesto se remarca el triunfo de David sobre Goliat. Otro de los aspectos destacables de este lienzo es la vestimenta que lleva. Se trata de un traje de pastor, pero en este caso del siglo XVII. Del tipo iconográfico original conserva el calzado, una híbrido entre bota y sandalia que podemos contemplar en multitud de casos florentinos. En su cabeza lleva un sombrero de grandes dimensiones, también típico de este siglo y similar al de los peregrinos de Santiago.

Podemos observar casos diferentes del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat también con posturas diferentes. En esta línea encontramos el caso de un lienzo de Girolamo Forabosco (ca. 1670, Viena, Liechtenstein Museum) [fig. 75]. En este cuadro encontramos un joven David con un rostro afeminado, cargando con una cabeza de grandes dimensiones que pertenece a Goliat. David va cubierto con una especie de capa y una piel de felino, dejando ver parte del pecho. En su cintura podemos ver un cinturón en

⁵⁷ Rosenberg, P. y Damian, V., *Nicolas Poussin*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París 1994, pp. 24-27.

el que lleva su honda, que en este caso está construida de cuerda. La cabeza de Goliat sigue las típicas características, con el pelo largo y barba, además en su frente encontramos la herida producida por la piedra. El fondo continúa representándose oscuro como en la mayoría de las representaciones de esta época, con un foco de luz dirigido hacia el personaje.



Fig. 74. Francisco de Zurbarán. *David con la cabeza de Goliat*. Cp.



Fig. 75. Girolamo Forabosco. *David con la cabeza de Goliat*. ca.1670, Viena, Liechtenstein Museum.

Las representaciones a partir de esta cronología empiezan a ser menos comunes. Pese a esto, observamos casos interesantes y con más variación, aunque también algunos casos que siguen la tradición. En el siglo XVIII aún podemos encontrar casos del tipo iconográfico relacionados con la variante florentina. No siempre estas se encuentran en Florencia, como es el caso de una escultura de Giovanni Marchiori (1744, Venecia, Chiesa di San Rocco) [fig. 76]. Se trata de una escultura creada para la iglesia de San Rocco en la que solo se puede observar la parte delantera. Observamos en esta a un joven David con fuerte influencia oriental, remarcada por el turbante que lleva en su cabeza. Sobre su pecho descubierto lleva una correa cruzada y la parte inferior de su cuerpo la cubre con una tela. Con su mano izquierda sostiene la cabeza del gigante como de costumbre. El cuerpo, como en los casos florentinos adopta una postura en *contrapposto*.



Fig. 76. Giovanni Marchiori. *David con la cabeza de Goliat*. 1744, Venecia, Chiesa di San Rocco.



Fig. 77. Thomas Crawford. *David con la cabeza de Goliat*. 1848, Washington, NGA.

Un siglo después encontramos una escultura de Thomas Crawford (1848, Washington, NGA) [fig. 77] relacionada con el tipo iconográfico. En ella encontramos un David niño, como en el *David* de bronce de Donatello, vestido con una túnica corta que en la parte superior deja ver su torso. Siguiendo la tradición, en sus pies lleva unas botas, aunque en este caso no tiene apertura en la parte delantera. En su cabeza lleva una corona de laurel, remarcando su triunfo sobre Goliat. La cabeza del gigante aparece en el suelo pisoteada por la pierna izquierda de David. En este caso no encontramos ninguna arma, sino un arpa situada a su izquierda. Es la primera vez que nos encontramos con este atributo dentro de este tipo iconográfico. El arpa es un atributo que podemos encontrar en el tipo conceptual de David músico y muchas veces introducido en diferentes escenas narrativas de la historia de este personaje. Pese a esto, no encontramos ninguna relación entre el atributo y el tipo iconográfico, por lo que debemos pensar que cumple una función identificativa.

David agradece a Yahvé su victoria

David, como persona temerosa y creyente de Yahvé, le agradecerá su victoria frente a Goliat, el más fuerte de los filisteos. Este tipo iconográfico no se basa en el primer libro de Samuel como viene siendo habitual. No encontramos en el primer libro de Samuel ningún pasaje que aluda a este gesto en concreto. Pese a esto, es de suponer que el joven David agradecería a Dios su victoria. En este sentido, encontramos varios versículos de en los Salmos que pudieran hacer referencia a este hecho, y que servirían muy probablemente como base de en la inspiración de este tipo iconográfico. El caso más claro es el del Salmo 144, que comienza con el siguiente versículo: «*Benedictus Dominus, adiutor meus, qui docet manus meas ad proelium et digitos meos ad bellum*» [Bendito el Señor Dios mío, que adiestra mis manos a la pelea y mis dedos a la batalla] (Sal 144,1). En estos primeros versículos ya encontramos una alusión a la batalla con el filisteo, pero donde verdaderamente podemos interpretar que el salmo está dedicado a dar gracias a Yahvé por su victoria frente a Goliat, es en otras palabras que encontramos más adelante: «*Eripe me et libera me de manu filiorum alienigenarum, quorum os locutum est vanitatem, et dextera eorum dextera mendacii*» [Líbrame de la mano de extranjeros, cuya boca habló vanidad, y la derecha de ellos, es derecha de iniquidad] (Sal 144,11). Los extranjeros a los que se alude en el texto pueden ser Goliat y los filisteos. En el primer libro de Samuel se hace mención a que Goliat ofendió a los israelitas con sus palabras (1 S 17,25-26).

En el mundo de las artes visuales no es muy común encontrarnos con este tipo iconográfico, aunque encontramos casos aislados en diferentes siglos. Uno de los casos más antiguos que conservamos lo encontramos en Venecia. Se trata de una obra realizada por Tiziano (ca. 1540, Venecia, Santa Maria della Salute) [fig. 78] con unas características muy interesantes, comenzando por su perspectiva. El lienzo se ha resuelto con un fuerte contrapicado que nos permite observar un predominio del cielo, aunque también ver la tierra. Panofsky justifica que estos fuertes escorzos no solo pueden explicarse por el hecho de que sean pinturas para un techo⁵⁸. La figura que más resalta en esta composición es la de Goliat. Se encuentra tirado en el suelo, con la cabeza separada de su cuerpo. Al juzgar por la pendiente, podemos situar la escena en una colina. David se sitúa en el lado izquierdo de la imagen con las manos levantadas y juntas. Dirige su mirada hacia el cielo, rezando una oración en acción de gracias. En el cielo se puede observar un rompimiento

⁵⁸ Panofsky, E., *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid 2003, p.51.

de gloria entre las nubes de tormenta. La espada con la que ha cometido el acto de la decapitación también se encuentra en la imagen, justo al lado de Goliat.

En el siglo XVII el tipo iconográfico se vuelve a representar por el pintor José Montiel (s. XVII, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo) [fig. 79]. En este caso es difícil diferenciarlo del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat. David es representado como un joven que lleva ropajes del siglo XVII. Sostiene con su mano derecha la espada con la que degüella a Goliat, mientras que la otra mano la sitúa sobre su pecho. David aún se encuentra pisoteando la cabeza de Goliat. El esquema compositivo se basa sin lugar a duda en las representaciones florentinas de David con la cabeza de Goliat, pero en este caso, el pintor tiene una intención diferente. La mirada del joven David se dirige al cielo, agradeciendo el poder haber salido vencedor en una lucha tan complicada. El gesto en que encontramos su mano izquierda acentúa la humildad del personaje frente a Dios, y al que además le agradece la victoria. En realidad, esta imagen podría ser un híbrido entre el tipo iconográfico de David triunfante con la cabeza de Goliat, y el de David agradeciendo a Yahvé su victoria.



Fig. 78. Ticiano. *David agradece a Yahvé su victoria*. ca.1540, Venecia, Santa Maria della Salute.



Fig. 79. José Montiel. *David agradece a Yahvé su victoria*. s. XVII, El Escorial.

En el siglo XVIII encontraremos de nuevo una imagen de este tipo iconográfico. En este caso se trata de una escultura en bronce de pequeñas proporciones, creada por Giovanni Battista Foggini (1722, Moscú, Golitsyn Museum) [fig. 80]. Este caso recuerda más al de Ticiano que al de José Montiel, aunque de forma tridimensional. David aparece en esta como un joven con los cabellos largos y vestido con una túnica corta. Su mirada, al igual que su mano izquierda la levanta hacia el cielo en señal de agradecimiento por su victoria. Colgado de su hombro observamos el zurrón con el que transporta las piedras de la honda. Debajo de sus pies yace el cuerpo decapitado de Goliat. Su cabeza es sujeta por David como trofeo que ofrece a Yahvé.



Fig. 80. Battista Foggini. *David agradece a Yahvé su victoria*. 1722, Moscú, Golitsyn Museum.

A partir de este momento no encontramos casos del tipo iconográfico, que como se ha observado cuenta con pocas representaciones a lo largo de la historia, y además con pocas variaciones de unos casos a otros. Posiblemente este hecho se produzca por no estar inspirado directamente en la narración del primer libro de Samuel, donde se narra esta batalla.

David con la cabeza de Goliat ante Saúl

Esta parte es la última relacionada con la historia de David y Goliat. Después de la batalla David tomó la cabeza de Goliat y la llevó a Jerusalén. Las armas del filisteo fueron depositadas en la tienda de David. Después de esto David es conducido por Abner delante de Saúl:

«Cuando volvió David de matar al filisteo, le tomó Abner y le llevó ante Saúl con la cabeza del filisteo en la mano. Saúl le preguntó: ‘¿De quién eres hijo, muchacho?’. David respondió: ‘De tu siervo Jesé, de Belén’» (1 S 17,57-58)⁵⁹.

Esta no es la primera vez en la que David es presentado a Saúl. La primera vez que lo encontramos en presencia del rey es cuando es buscado para tañer el arpa y así apartar los malos espíritus que se adueñan del monarca. Observamos por tanto una contradicción en este pasaje del capítulo 17 y el del capítulo 16, que los estudiosos explican de diferentes maneras⁶⁰.

Los primeros casos conservados de este tipo iconográfico los encontramos ya en pleno románico. El caso más antiguo de estos lo encontramos en el monasterio de Saint Aubin de Angers (s. XII, Angers, Monasterio de Saint Aubin). Sobre una de las arcadas románicas del claustro se representa en bajorrelieve este tipo iconográfico⁶¹. Aproximadamente un siglo después nos encontramos con otro caso, esta vez en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 28v) [fig. 81]. El esquema compositivo nos recuerda al de la adoración de los magos, tantas veces representado desde los primeros tiempos del cristianismo. Este podría haber sido uno de

⁵⁹ «Cumque regressus esset David, percusso Philisthaeo, tulit eum Abner et introduxit coram Saul caput Philisthaei habentem in manu. Et ait ad eum Saul: 'De qua progenie es, o adolescens?'. Dixitque David: 'Filius servi tui Isai Bethlehemitae ego sum'»

⁶⁰ Guthrie, J., *Nuevo comentario bíblico*, Editorial Mundo Hispano, El Paso 2003, p. 221.

⁶¹ Réau, L., op. cit., 2007, p. 309.

los precedentes del tipo iconográfico. En esta miniatura observamos al joven David arrodillado ante Saúl, ofreciéndole la cabeza del gigante Goliat, como el trofeo del vencedor. A sus pies encontramos su cayado, uno de los atributos que suelen acompañarle en las imágenes de su juventud. Detrás de David encontramos un hombre al que debemos identificar como Abner, al cual envió Saúl a buscar al joven vencedor. Justo delante de David encontramos a Saúl, representado como un rey medieval sentado en su trono, coronado y con su cetro. La escena se completa con una serie de personajes, vestidos con túnicas y en general barbados. Estos podríamos identificarlos como los consejeros del rey, y el más joven de los personajes, el situado detrás de Saúl, como Jonatán, hijo de Saúl.



Fig. 81. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 28v.



Fig. 82. Maerten van Heemskerck. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. 1555, París, ML.

Pese a estas muestras, el tipo iconográfico no se arraiga aún en la tradición, ya que no encontramos otro caso hasta unos siglos después. En los grabados de Maerten van Heemskerck, (1555, París, ML) [fig. 82] encontramos uno dedicado a esta parte de la narración. La composición recuerda a otro grabado de la serie, el de David conducido ante Saúl. La escena tiene lugar en la tienda de Saúl. David en esta ocasión aparece delante de Saúl de pie. Con sus dos manos sujeta la cabeza de Goliat, ofreciéndola al rey. Observamos también el bastón de pastor que muchas veces lo acompaña. La espada de Goliat aparece en el suelo en un primer plano. Esta es representada de unas grandes dimensiones, con lo que no existe ninguna duda de que es el arma de un gigante. Sobre un pedestal, se encuentra sentado Saúl en un lujoso trono. Su vestuario es una mezcla entre el traje de general romano y de rey oriental. Su corona se compone de un turbante y una parte metálica, la corona en sí. Esta característica nos hace recordar de qué se trata de un rey oriental. Alrededor del trono encontramos varios personajes, tal y como se podía observar en el caso de la *Biblia Morgan*. Así pues, observamos una multitud de soldados con sus armas, vestidos con un traje que recuerda al de los legionarios romanos, aunque con armaduras de gran riqueza ornamental. Delante de David también encontramos a dos jóvenes, uno de ellos sosteniendo un casco. Este último podría ser Jonatán, el cual le entrega sus ropajes y armas en señal de aprecio, según un versículo del capítulo siguiente: «Se quitó Jonatán el manto que llevaba y se lo dio a David, su vestido y también su espada, su arco y su cinturón» (1 S 18, 4)⁶². Hemos de recordar que en el anterior caso este personaje estaba presente. El también grabado se acompaña con una inscripción en la que se hace referencia al momento representado: «*Abner introduxit coram Saule, caput Philistei habentem in manu sua. I. Re. 17*» [Abner lo llevó ante Saúl con la cabeza del filisteo en su

⁶² «Et exspoliavit se Jonathan tunicam, qua erat vestitus, et dedit eam David et reliqua vestimenta sua usque ad gladium et arcum suum et usque ad balteum».

mano]. Como ocurre en toda la serie de estos grabados, se trata de un resumen de los versículos que hacen referencia a la escena representada.

Alrededor de un siglo después Rembrandt también pintará un lienzo de este tipo iconográfico (1627, Basilea, Kunstmuseum) [fig. 83]. Por primera vez la escena se sitúa en un exterior. El joven David se encuentra arrodillado, con la cabeza del gigante en sus manos. Delante de él encontramos al rey Saúl, vestido con unos ropajes orientales muy lujosos. Este rasgo introducido por Rembrandt nos recuerda que los hechos ocurrieron en Oriente. Este es un rasgo propio de Rembrandt como se observa en varios lienzos del pintor, adaptado a partir de la observación que realiza de los orientales establecidos en el puerto de Ámsterdam⁶³. Unos bufones de la corte sujetan la gran capa del rey. Alrededor de la escena principal, observamos una multitud de personajes. Entre ellos observamos a miembros de la corte y soldados. Lo que más destaca del lienzo es la humildad de David frente la gran ostentación de Saúl y su corte.



Fig. 83. Rembrandt. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. 1627, Basilea, Kunstmuseum.



Fig. 84. G. de la Vallée. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. ca.1650, La Haya, Netherlands Institute for Art History.

En la segunda mitad del siglo XVII será cuando encontraremos más casos del tipo iconográfico. Pese a esto, no podemos encontrarlos en gran número como sucedía en anteriores tipos. En la década de los 50 de este siglo, encontramos un lienzo de Gerard de la Vallée (ca. 1650, La Haya, Netherlands Institute for Art History) [fig. 84]. La imagen se encuadra en la entrada de la tienda del rey Saúl, desde donde se puede observar varios habitáculos del campamento y una gran cantidad de soldados descansando. David aparece con la cabeza de Goliat en sus manos delante de un niño vestido con un atuendo oriental, el cual podría tratarse de Jonatán, como ya hemos observado en otros casos. Todos los personajes que se encuentran alrededor, soldados e integrantes de la corte, dirigen su mirada hacia la cabeza del gigante. Sentado en un gran trono encontramos a Saúl rodeado de soldados y un bufón. En esta ocasión David se encuentra más lejos del rey. Generalmente habíamos observado un diálogo entre David y Saúl, cosa que en este caso no podemos encontrar. La espada del filisteo aparece en el suelo, como ya sucedía en el grabado de Maerten van Heemskerck.

Aunque generalmente se sigue un esquema compositivo muy similar, encontramos un dibujo de Giovanni Benedetto Castiglione (ca. 1655, Washington, NGA) [fig. 85] que nada tiene que ver con esta tradición. David aparece en el centro de la composición, con una apariencia casi femenina que le da su rostro y la vestimenta. En una de sus manos lleva la espada de Goliat. Con la otra mano sujeta la cabeza de Goliat, que parece estar colocado

⁶³ Hazan, O., *El mito del progreso artístico*, Akal, Madrid 2010, p.185.

sobre un pedestal. La descripción que se ha dado, a simple vista podría considerarse como un caso del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat. La presencia de otro personaje en la composición, el rey Saúl, nos hace pensar que en realidad el artista pretende representar el tipo iconográfico que nos ocupa en este punto. Saúl parece estar contemplando la cabeza del gigante, mientras David se gira, probablemente para entablar una conversación.



Fig. 85. Giovanni Benedetto Castiglione. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. ca.1655, Washington, NGA.



Fig. 86. *David con la cabeza de Goliat ante Saúl*. ca.1675, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

Este caso podría considerarse como una hibridación de ambos tipos iconográficos, la cual no tuvo una continuación en ninguna otra imagen. A partir de este momento ya no encontramos muchos casos más, aunque los que encontramos suelen ceñirse más a los parámetros tradicionales. Así lo demuestra un grabado anónimo que se conserva de esta época (ca. 1675, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek) [fig. 86]. La escena se enmarca en un lugar exterior y no dentro de la tienda de Saúl como era tradicional salvo en el caso del lienzo de Rembrandt. Vemos a David doblando una de sus rodillas en señal de respeto a Saúl, con la mano derecha sostiene la gigantesca espada de Goliat, de donde cuelga su honda, mientras que con la otra mano señala el lugar donde aparece la cabeza del gigante, junto a su escudo casco y lanza. Delante de David encontramos a Saúl alzando su mano izquierda. En su mano lleva una lanza como todos los soldados presentes. Su cabeza está tocada con un casco diferente al de los otros soldados que rodean la escena. En él vemos como una especie de corona adaptada al casco, que nos permite distinguirlo como rey. A partir de esta cronología el tipo iconográfico cae en desuso y no podemos encontrar más casos destacables, tal y como ocurre en muchos tipos iconográficos a partir de este momento.

SAÚL CELOSO DE DAVID

La victoria de David frente a Goliat supuso una gran alegría para el pueblo israelita. Aunque en un primer momento el rey Saúl acogió la noticia con gran alegría, esta pronto se convirtió en celos hacia el joven David. La gran acogida por las mujeres fue el detonante que desbordó la envidia de Saúl. A partir de este momento se desarrollará una serie de acontecimientos en los que se pondrá en peligro la vida de David. En primer lugar, Saúl lo intentará atravesar con su lanza, no logrando su propósito. Viendo que no puede acabar con él fácilmente, decide convertirlo en jefe de mil hombres para enviarlo al frente con el fin de que los filisteos acabaran con su vida. De esta manera el rey no manchaba sus manos con su sangre. Esto también supone un fracaso para su plan y como último recurso acude a entregarle a su hija mayor a cambio de conseguir como dote el prepucio de cien filisteos. David no solo conseguirá la dote, sino que duplicará el número que le manda Saúl. A partir de este capítulo bíblico (1 S 18), aparecerán diferentes tipos iconográficos. Existen algunos con mayor número de casos a lo largo de la historia, pero generalmente los encontramos en la época medieval, a través de las miniaturas de diferentes tipos de libros.

Amistad entre David y Jonatán

La llegada de David a la corte después de su victoria frente a Goliat tendrá algunas consecuencias negativas en su relación con el rey Saúl, pero en cambio, despertaría la admiración de los israelitas. Entre estos debemos incluir a Jonatán, hijo del rey Saúl. En los primeros versículos del capítulo 18 del primer libro de Samuel, tenemos narrado el relato de como David y Jonatán entablaron una gran amistad:

«En acabando de hablar David a Saúl, el alma de Jonatán se apegó al alma de David, y le amó Jonatán como a sí mismo. Le retuvo Saúl aquel día y no le permitió regresar a casa de su padre. Hizo Jonatán alianza con David, pues le amaba como a sí mismo. Se quitó Jonatán el manto que llevaba y se lo dio a David, su vestido y también su espada, su arco y su cinturón» (1 S 18,1-4)¹.

El tipo iconográfico, a pesar de ser de carácter narrativo, podrá considerarse casi como un tipo conceptual por la gran carga simbólica que conlleva en algunos casos. Algunos Padres de la Iglesia, como es el caso de Gregorio Traumaturgo y Beda, harán referencia a este pasaje. Gregorio comenta que el alma de Jonatán estaba hecha para la de David. Este hecho muestra que el alma es libre y tiende naturalmente a existir dondequiera que están la mente y la imaginación:

«No se unió simplemente Jonatán a David, sino lo más importante, el alma, ésa que, aunque se separe lo manifiesto y visible en el hombre, no se divide, aunque se la obligara de alguna manera; ni siquiera a la fuerza, ciertamente. Porque el alma es libre y no puede ser encerrada... En efecto, el alma ha nacido, en primera instancia, para estar donde está la inteligencia, y aunque te parezca que está en una celda, pues tú la imaginas allí por otra razón, sin embargo, eso no impide que de algún modo se encuentre donde quiera estar; es

¹ «*Et factum est cum complisset loqui ad Saul, anima Ionathan colligata est animae David, et dilexit eum Ionathan quasi animam suam. Tulitque eum Saul in die illa et non concessit ei, ut reverteretur in domum patris sui. Inierunt autem Ionathan et David foedus; diligebat enim eum quasi animam suam. Et exspoliavit se Ionathan tunicam, qua erat vestitus, et dedit eam David et reliqua vestimenta sua usque ad gladium et arcum suum et usque ad balteum.*»

más, el alma sólo puede estar de forma total y absoluta, y es natural creerlo así, allí donde estén sus propias obras, las exclusivamente suyas» (GR. THAUM. Pan. Or. 6; PG X, 1071)².

Beda, por su parte, relaciona el pacto de amistad como prefigura del pacto de amor y paz entre Cristo y la Iglesia:

«Cristo y la Iglesia establecieron un pacto mutuo de caridad y de paz. La Iglesia le amó en sus miembros más perfectos, hasta el punto de estar dispuesta a dar la vida por Él. Pues juzga que es de justicia dar el cuerpo y el alma por quien se dignó vestirse de carne y alma humanas, ya que ‘el Verbo se hizo carne’ y ‘el Señor es el que sostiene mi vida’. Finalmente, la Iglesia se despojó en los mártires de la carne con la que estaba revestida y la entregó en ofrenda de Cristo, y puso devotamente a disposición de su voluntad cuantas obras virtuosas tenía para enseñar con ingenio y maestría, para emitir incisivos argumentos de fe y de razón contra las falsedades de los falsos sabios y para mantener fiel a su amor la gloria de la castidad y del poder inmaculado» (Beda. *Allegorica Exspositio in Samuelem* 3. 3; PL XCI, 625)³.



Fig. 1. *Amistad entre David y Jonatán*. s. XI, Roma, BAV, gr.333, fol. 31r.

Esta amistad se convertirá en la más intensa de todos los libros que componen la Biblia para muchos estudiosos⁴. Esta relación se ha comparado por multitud de autores, como es el caso de Hans Urs von Balthasar, con la de Aquiles y Patroclo⁵. En las artes visuales, estos versículos también despertaron interés y se interpretaron de diversas maneras a lo largo de los siglos. Uno de los primeros casos del tipo iconográfico lo encontramos en el arte copto (s. VII-VIII, Bawit, Capilla III, Monasterio de san Apolo),

² «Non enim simpliciter conglutinator est Jonathas David: se illae ipsae quae principem locum tenent, animae; quae nec se junctis iis quae apparent et conspiciuntur in homine, separari tamem ipsae vi ulla cogantur, invitae certe nullo modo. Libera siquidem anima, et quae coerceri nulla ratione possit, ne si in penetrabili quidem abditam custodias. Etenim ibi esse prima ratione ac natura sua consuevit, ubi mens fuerit: quod si in ergastulo tibi esse videatur, secunda quadam ratione illie a te fingitur, nulloque modo propterea ibi esse prohibetur, ubi esse voluerit; quin illie solum prorsus esset potest, et jure creditor, ubi quibusque in rebus propria ejus unius opera cernuntur» Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento* 4. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 368.

³ «Inierunt Christus et Ecclesia foedus mutuae charitatis et pacis. Diligebat enim eum Ecclesia in membris suis perfectioribus, ita ut mori esset parata pro illo; justum rata pro eo corpus se simul et animam dare, qui pro sua redemptione, cum esset Deus verus ex Deo vero, humanam carnem induere sit dignatus et animam. Nam et Verbum caro factum est (Joan. I), et Dominus susceptor est animae meae (Psalm. LIII). Denique exspoliavit se in martyribus carne qua erat vestitus, et dedit eam Christi obsequiis; nec non et aliud quidquid habebat ingenii, virtutis et operum, ejus voluntati devota impendit, usque ad acumen peritiamque dicendi, et usque ad industriam, argumenta fide et ratione veracia, contra male sapientium versutias emittendi, et usque ad gloriam castitatis et immaculati pudoris pro ejus amore servandum» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit. 2009, p. 369.

⁴ Esta opinión es compartida por muchos autores, entre ellos Radmacher, E. D., *Nuevo comentario bíblico ilustrado*, Grupo Nelson, Nashville 2011, p. 359.

⁵ Von Balthasar, H. U., *Gloria. Antiguo Testamento*, Ediciones Encuentro, Madrid 2006, p. 98.

según la información que nos da Colum Hourihane⁶. Varios siglos después este se introduce en los manuscritos iluminados, como es el caso de una miniatura de una Biblia griega (s. XI, Roma, BAV, gr.333. fol. 31r) [fig. 1]. En este ejemplar, observamos al joven David vestido como un soldado. Se acerca a Jonatán, el cual se encuentra solo. Ambos personajes aparecen con un nimbo, con lo que se hace difícil distinguir cuál de los dos es David. Pese a esto, nos declinamos por el personaje que va vestido de soldado, ya que es una imagen mucho más habitual en el David joven. Detrás de David observamos un grupo de soldados con sus armaduras y cascos. En este caso observamos una representación de encuentro entre ambos. Es una imagen un tanto confusa que serviría para ilustrar otros fragmentos de la historia común entre ambos personajes.

Un siglo después encontramos una variante diferente en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 28v) [fig. 2]. Se basa en un versículo diferente al del anterior caso: «*Et exspoliavit se Jonathan tunicam, qua erat vestitus, et dedit eam David et reliqua vestimenta sua usque ad gladium et arcum suum et usque ad balteum*» [Se quitó Jonatán el manto que llevaba y se lo dio a David, su vestido y también su espada, su arco y su cinturón] (1 S 18,4). No se ha optado por un mismo momento de la narración, aunque la voluntad del miniaturista es la de plasmar una imagen con la misma intención: la amistad entre David y Jonatán. Esta miniatura sigue al pie de la letra las palabras del versículo mencionado. De esta manera encontramos a un joven David ayudando a quitarse las vestiduras a Jonatán. Según encontramos en los márgenes de este folio, Jonatán entrega la ropa a David por considerar que la que llevaba era demasiado modesta. Este hecho se convierte en una muestra del amor que tenía Jonatán por David. En las anotaciones en persa observamos que también le entregó sus armas, aunque en la miniatura no se recoge este hecho.



Fig. 2. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 28v.



Fig. 3. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1350, Bamberg, Staatbibliothek, Msc. Bibl.59, fol.1r.

Esta miniatura es una excepción dentro de las representaciones de la amistad de David y Jonatán. En un ejemplar del *Comentario a los Salmos* de Pedro Lombardo (ca.1350, Bamberg, Staatbibliothek, Msc. Bibl.59. fol.1r) [fig. 3] observamos cómo lo más habitual será basarse en la primera parte de los versículos. En este caso, se opta por una composición muy simple, en la que aparecen los dos personajes principales de la narración: David y Jonatán. Estos dos se encuentran situados uno enfrente del otro entablando una

⁶ Hourihane, C., *King David in the Index of Christian Art*, Princeton University Press, Princeton 2002, p. 388.

conversación. Ambos aparecen bajo un aspecto de jóvenes y vestidos con una túnica. La miniatura representa claramente el momento del pacto de amistad entre ambos personajes.

Otro caso de este tipo iconográfico con unas características bastante similares, aparecerá varios siglos después en una pintura de Cima da Conegliano (ca.1507, Londres, NG) [fig. 4]. En esta imagen tenemos a David y Jonatán solos, caminando por el campo y conversando. Ambos personajes aparecen con sus respectivos atributos habituales. David lleva consigo una espada sobre el hombro y la cabeza de Goliat en una mano. Sobre su cintura apreciamos la honda con la que derrumbó y venció al gigante. Jonatán por su parte lleva una flecha y va vestido con una especie de uniforme de legionario romano. Los atributos en esta ocasión parecen destinados a la fácil identificación de los personajes más que a características puramente narrativas. En este pasaje bíblico, David ya había presentado la cabeza de Goliat a Saúl. Esta pintura sigue unas características muy similares a la anterior, pero con las características del siglo XVI. Observamos por tanto que finalmente se afianza un tipo iconográfico que tendrá su continuidad a través del tiempo pese a los pocos casos que conservamos.



Fig. 4. C. da Conegliano. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1507, Londres, NG.



Fig. 5. *Amistad entre David y Jonatán*. S.XVII, Biblia Luterana.

Un siglo después de este caso, vemos por primera vez esta imagen en un grabado de una edición de la Biblia de Lutero (s. XVII) [fig. 5]. En este advertimos un cambio o variación. Los dos principales personajes se encuentran encuadrados en el centro de la composición. David se representa como un soldado con su armadura, mientras que Jonatán aparece con túnica. En esta ocasión la plasmación de una especie de ritual de pacto es evidente por las acciones y gestos de los personajes. Ambos se dan la mano, como señal de que han cerrado un pacto. Se ha de advertir que la mano con la que sellan el pacto es la izquierda. Esto podría tratarse de un error del grabador que no tuvo en cuenta que al estampar la matriz del grabado quedaría al revés. La actitud ceremonial del momento se incrementa con el símbolo que realiza con su mano David. La posición que adopta recuerda al gesto de bendición que se puede observar en muchas representaciones de Cristo. En este caso, los personajes también se encuentran en un entorno natural, pero no completamente solos. Observamos también una sombra de un tercer personaje que no podemos identificar, aunque su silueta recuerda a la de un soldado.

Este tipo iconográfico también aparecerá en otros soportes menos habituales para esta temática, como son las monedas y medallas. Caso ilustrativo es el de la moneda que realizó Philipp Heinrich Müller (ca.1710, Alemania, Colección Nacional de la Moneda) [fig. 6]. Cada uno de ellos aparece identificado por un texto. David lleva un uniforme de legionario romano, con su casco y un escudo. En este escudo es donde aparece el nombre

que lo identifica. Con su mano derecha agarra la mano izquierda de Jonatán, el cual se encuentra enfrente. También Jonatán viste como un legionario romano, aunque sin sostener el escudo. El nombre de este personaje aparece a sus pies, justo donde se encuentra el escudo. El gesto que realiza el personaje con la mano derecha es semejante al que encontrábamos en el anterior grabado de la Biblia Luterana. Esta es una muestra de la influencia que pudieron tener los grabados que circulaban en la época en obras como esta. Bordeando la superficie de la moneda aparece un texto en alemán: «*Ich will dir thun was dein herz begehrt. Sam. 20.V.4*» [Voy a hacer contigo lo que tu corazón desea]. Este texto pertenece al versículo 4 del capítulo 20 del primer libro de Samuel. En este, Jonatán muestra su amistad por David, diciéndole que hará lo que deseara. Aunque se trate de un versículo diferente, se puede considerar como el mismo tipo iconográfico. Ambos representan la gran amistad entre estos personajes.



Fig. 6. P. H. Müller. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1710, Alemania, Colección Nacional de la Moneda. Fig. 7. Gottfried Bernhard Goez. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1750.

Unas décadas más tarde, Gottfried Bernhard Goez (ca.1750) [fig. 7] realizará un grabado en el que volvemos a encontrarnos con este tipo iconográfico. En esta ocasión su composición podría recordarnos a la de otro tipo iconográfico, el del abrazo entre ambos personajes, aunque un detalle hace que nos decantemos por el que tratamos. Se trata de la cabeza de Goliat que se encuentra presente en la escena además de la honda de David. En esta ocasión los hechos se encuadran en un ambiente palaciego, donde predominan las arquitecturas de carácter clásico. Ambos personajes se encuentran abrazándose. Los dos visten como soldados romanos. Identificamos a David gracias a los atributos —la cabeza de Goliat y la honda— que aparecen debajo de él. Este grabado muestra una actitud mucho más afectiva entre los dos que en otras ocasiones.

El tipo iconográfico tendrá una continuidad prácticamente hasta finales del siglo XIX, como se puede observar en una acuarela de James Tissot (ca.1890, Nueva York, JM) [fig. 8]. Al igual que en sus otras escenas del Antiguo Testamento, trata el tema de una manera cotidiana e intentando representar las vestimentas, paisajes y objetos de manera arqueológica. La escena se enmarca dentro de una tienda. En este espacio se encuentran una serie de personajes. En el centro de la composición aparecen Jonatán y David. Los dos se encuentran dándose un abrazo, como en el anterior caso. Visten unos ropajes de gran riqueza con influencias orientales. Detrás de estos dos personajes, tenemos un grupo de soldados con sus armaduras y cascos. El uniforme que generalmente lucen los soldados en este tipo iconográfico es sustituido por uno que intenta imitar los de la antigüedad, pero no la romana.



Fig. 8. James Tissot. *Amistad entre David y Jonatán*. ca.1890, Nueva York, JM.

Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel

La victoria de David sobre Goliat produjo una gran alegría entre los israelitas y tal como se puede observar en el pasaje bíblico que narra este acontecimiento:

«A su regreso, cuando volvió David de matar al filisteo, salían las mujeres de todas las ciudades de Israel al encuentro del rey Saúl para cantar danzando al son de adufes y triángulos con cantos de alegría. Las mujeres, danzando, cantaban a coro: «Saúl mató sus millares y David sus miríadas» (1 S 18,6-7)⁷.

Estos cánticos y muestras de admiración por David desencadenaron en Saúl los celos y la envidia hacia el nuevo héroe, tal y como podemos observar en los siguientes versículos del capítulo:

«Irritóse mucho Saúl y le disgustó el suceso, pues decía: ‘Dan miríadas a David y a mí millares; sólo le falta ser rey’. Y desde aquel día en adelante miraba Saúl a David con ojos de envidia» (1 S 18,8-9)⁸.

Autores antiguos también aran referencia a este pasaje bíblico. Flavio Josefo en su *Antigüedades sobre los Judios* comenta:

«El cantar de las mujeres fue que Saúl había muerto los enemigos de mil en mil, y en el cantar de las doncellas, que David los había muerto de diez mil en diez mil. Así que Saúl oyendo que con el diez el tanto se le daba al mancebo la mejor parte de la victoria, pensando que después de tan glorioso testimonio no le quedaba otra cosa que esperar si no el reino, comenzó a tenerlo por sospechoso»⁹.

En el texto se observa una pequeña variación en lo referente al canto de las mujeres, dividiendo en dos grupos las dos frases. También destaca la envidia de Saúl al

⁷ «Porro cum reverterentur, cum rediret David, percusso Philisthaeo, egressae sunt mulieres de universis urbibus Israel cantantes chorosque ducentes in occursum Saul regis in tympanis et in canticis laetitiae et in sistris. Et praecinebant mulieres ludentes atque dicentes: ‘Percussit Saul milia sua, et David decem milia sua’».

⁸ «Iratius est autem Saul nimis, et displicuit in oculis eius iste sermo, dixitque: ‘Dederunt David decem milia et mihi dederunt milia; quid ei superest nisi solum regnum?’. Non rectis ergo oculis Saul aspicebat David ex die illa et deinceps».

⁹ Josefo, F., *Los veinte libros de Flavio Josefo de las antigüedades judias*, Imprenta de Martin Nucio, Madrid 1554, p. 102.

pensar que podía arrebatarle el trono. Como suele suceder en los episodios de la vida de David, este pasaje es considerada por los teólogos e investigadores como una prefiguración de la entrada de Cristo a Jerusalén¹⁰. Por tanto, en el cristianismo adquirirá una importancia notoria que tendrá su plasmación en las artes visuales.

En pleno siglo X encontramos uno de los casos más antiguos conservados, dentro del conocido como *Salterio de París* (ca. 960, París, BNF, MS Grec 139, fol. 5v) [fig. 9]. En la miniatura observamos cuatro personajes situados en un entorno urbano. Todas las arquitecturas muestran unas características clásicas, tal y como corresponde al periodo en que fechamos la obra. La única de las figuras que aparece con nimbo es el rey Saúl. Va vestido con un traje de legionario romano. Lleva el cabello largo y barba, y en su mano sostiene una lanza. Detrás de él encontramos a David, vestido a la moda romana, en este caso con una túnica blanca corta y también tiene una lanza. Delante de Saúl y David aparece una figura femenina danzando y tocando los crótalos, instrumento de percusión. También tenemos la presencia de otra mujer en la miniatura. Las miniaturas que ilustran este salterio suelen contener los nombres de los personajes representado con caracteres griegos, pero en esta ocasión esta característica no se cumple, salvo en el rey Saúl.

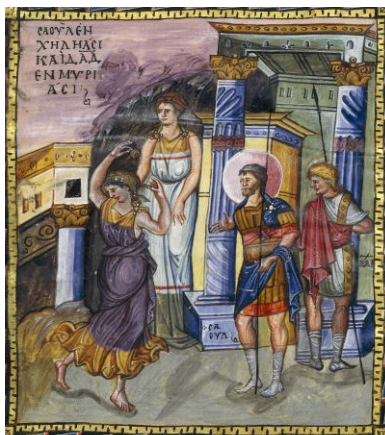


Fig. 9. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca. 960, París, BNF, MS Grec 139, fol. 5v.

Fig. 10. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca. 1220-30, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v.

Varios siglos después encontramos otro caso del tipo iconográfico dentro de las miniaturas de una Biblia moralizada (ca. 1220-30, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 38v) [fig. 10]. En esta ocasión nos encontramos con David y Saúl a las puertas de la ciudad, aún fuera de las murallas. David es representado como un joven, vestido con una túnica azul. A su lado aparece el rey Saúl, el cual podemos distinguir gracias a su corona. Se ha representado mucho más alto que David, probablemente por la diferencia de edad entre ambos. En este caso, los personajes que reciben a ambos se encuentran dentro de las murallas asomándose para recibirlos. Si anteriormente veíamos a un grupo de mujeres, tal como se describe en la Biblia, en esta ocasión la mayoría parecen ser hombres. También se elude a las mujeres danzando y tocando un instrumento. Como ocurre en esta clase de biblias, este hecho se pone en relación con un pasaje de la vida de Cristo. Como se afirmaba anteriormente, lo más habitual es relacionar este pasaje de la vida de David con la entrada de Cristo en Jerusalén. En esta ocasión esto no se cumple. En su lugar encontramos una miniatura que representa a Cristo resucitado, con una cruz y gesto de bendición. Delante de él vemos a cuatro personajes inclinados y orando. También

¹⁰ Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988, p. 327.

encontramos a dos judíos, distinguidos de los otros personajes por el característico gorro que lucen.

El tipo iconográfico adoptará también una nueva variante a partir de este momento como observamos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 29r) [fig.11]. La imagen ocupa el espacio destinado normalmente a dos escenas continuas. En el extremo izquierdo encontramos al rey Saúl con un grupo de soldados, todos vestidos como caballeros medievales, con cotas de mallas, escudo, lanza y espada. Saúl lleva sobre la cabeza una corona para distinguirlo de los otros personajes. El rey parece estar saludando a la gente que ha salido a recibirlos. Justo delante del rey, aparece David. Se representa con uno de los atributos que más habituales de su juventud, el cayado de pastor. Una novedad importante es la inclusión de la cabeza de Goliat alzándola en gesto de ofrecimiento o a modo de trofeo. Delante de David encontramos al grupo que sale a recibirlos. Se trata en este caso de mujeres, las cuales están tocando instrumentos de diferentes clases, predominando los de percusión. Entre los instrumentos se observan una viola de brazo, un tamboril, una especie de castañuelas llamadas náqueras y un instrumento de percusión de forma cuadrangular, posiblemente un pandero. Sobre la entrada de la muralla aparecen también mujeres asomándose dando la bienvenida al triunfante David.



Fig. 11. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 29r.



Fig. 12. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.169v.

Esta misma variante la volvemos a encontrar dos siglos después en una miniatura de una biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.169v) [fig. 12]. En el centro de la composición encontramos a David. Llama la atención las vestiduras con las que se ha representado. Lleva un atuendo propio de un rey, con una túnica blanca y por encima una especie de dalmática. En la cabeza lleva una corona. Este atributo no concuerda con la historia bíblica, ya que en este momento David aún no es el rey, por lo que interpretamos que se trata de atributos para la correcta identificación del personaje. En este caso también encontramos la cabeza de Goliat en las manos de David, llevándola como un trofeo. Detrás de David localizamos a Saúl sin corona, en su lugar lleva un gorro que lo identifica como un personaje judío. Lleva como vestido una armadura y por encima una especie de dalmática roja. Por detrás de él, observamos una serie de soldados con sus armaduras, cascos y lanzas. El rey Saúl dirige su mirada hacia uno de ellos, al que parece expresar su malestar por los cantos de las mujeres (1 S 18,8-9). Las mujeres aparecen de nuevo en la puerta de la muralla recibiendo al vencedor. En este caso el número se reduce a tres, dos de las cuales están tocando instrumentos, un tamboril y una especie de flauta. La composición se completa con una ciudad en el fondo.

Las representaciones del tipo iconográfico a partir de esta época mostrarán un esquema compositivo bastante similar. A pesar de este hecho, aparecerán imágenes en las que se introducirán pequeñas variaciones en algunos detalles. Este es el caso de una miniatura que aparece en un ejemplar del *Speculum humanae salvationis* (ca.1450. La Haya, KB, RMMW 10 B 34, fol.16r) [fig. 13]. En este caso, se representa a David frente a tres mujeres en una especie de campo. El rey Saúl desaparece de la imagen por primera vez en este tipo iconográfico. Por otra parte, David se representa como un joven, vestido a la moda de la época y que lleva en su cabeza un sombrero. En sus manos empuña una espada en la que en su punta coloca la cabeza de Goliat. Se aprecia aún la sangre emanando de la cabeza. Delante de David, como ya se había mencionado, aparecen tres mujeres, cada una de ellas tocando un instrumento diferente. Observamos un harpa medieval, un laúd y un tamboril. Como contemplamos en muchos de los casos, suelen introducirse instrumentos diferentes en cada caso. Esto tiene su explicación por el área geográfica en la que surgen cada una de las imágenes. Cada artífice de cada una de las imágenes conoce una serie de instrumentos, que serán los que se plasmarán en sus obras. Esta miniatura se acompaña de una filacteria con el texto que aparece en la Vulgata, aunque un poco alterado: «*Percussit Saul mille et David decem milia*» [Saúl mató mil y David diez mil] (1 S 18, 7). Pese a la pequeña alteración del texto el significado sigue siendo el mismo. Se trata de una exaltación a David por parte de las mujeres de Israel, hecho que como ya se ha nombrado, provoca los celos de Saúl.

Las características de la anterior miniatura serán repetidas en los ejemplares de *Biblia Pauperum*, como así se puede observar en otra conservada en la Haya (ca.1470. La Haya, KB, RMMW 10 A 15, fol. 26v). Como es lógico, algunos detalles cambian, aunque estos no son de gran importancia para la imagen y nuestro estudio. Destacamos de este caso que la cabeza de Goliat por primera vez adquiere unas medidas de gigantescas. También, encontramos un mayor número de mujeres recibiendo a David, todas tocando instrumentos de percusión.



Fig. 13. Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel. ca.1450. La Haya, KB, RMMW 10 B 34, fol.16r.



Fig. 14. Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel. ca.1490, La Haya, KB, 76 G 9, fol. 141r.

Esta variante se repetirá también en otra clase de manuscritos, como es el caso de un libro de horas (ca.1490, La Haya, KB, 76 G 9. fol. 141r) [fig. 14]. Dentro de la letra iluminada se inserta la imagen del tipo iconográfico en la que aparece David con una gran espada en una mano y la cabeza de Goliat en la otra. Resalta las grandes dimensiones de la cabeza del filisteo al igual que la espada. Situadas enfrente de David observamos a tres mujeres que como es habitual en el tipo, la mayoría están tañendo un instrumento. En este caso aparece un harpa y un triángulo. Las vestimentas de todos los personajes representados muestran un entorno cortesano de bastante lujo. Debemos explicar esto por

el ambiente y el destino de los libros de horas, creados para un público selecto y noble. Estos libros eran considerados como un objeto de lujo, solo accesibles para grupos reducidos y privilegiados de señores eclesiásticos o laicos y algunos burgueses adinerados¹¹.

Es a partir del siglo XVI cuando podemos encontrar este tipo iconográfico en diferentes campos de las artes visuales, como es el grabado. Este hecho provoca que la imagen sea más difundida y conocida por un número de gente más amplio que hasta la fecha. Una de las primeras muestras es la de un grabado de Lucas van Leyden (1513, Valencia, Colección Mariano Moret) [fig. 15]. Aunque la técnica es diferente a la de los anteriores casos, seguimos advirtiendo una gran influencia de la tradición en el esquema compositivo. En este caso no observamos ninguna arquitectura, aunque supuestamente se encuadra en las afueras de la ciudad, fuera del recinto amurallado. En un primer plano se sitúa David, portando la cabeza de Goliat con su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta la espada. Vemos un cambio en la vestimenta condicionado por el nuevo gusto del Renacimiento. Junto a David encontramos otras tres figuras más tocando instrumentos. Justo enfrente de David vemos una mujer, tocando un triángulo. De ella podemos destacar dos elementos que llaman la atención. El primero de ellos es el gran volumen de su vientre, y en segundo lugar la corona vegetal que adorna su cabeza. Esta figura resulta enigmática y además adquiere un fuerte protagonismo en la imagen al situarse al primer plano junto a David.



Fig. 15. L. van Leyden. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1513, Valencia, Colección Mariano Moret.



Fig. 16. L. van Leyden. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1515, Wolfenbüttel, HAB.

En un segundo grabado de Lucas van Leyden (1515, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 16] el tipo iconográfico sufre un cambio. Esta imagen es conocida también como *El himno de las hijas de Israel a David*, título que hace referencia a los cánticos que le dedicaron a su llegada a la ciudad. En la composición encontramos un número superior de personajes que en la anterior estampa. David aparece empuñando la gran espada de Goliat, que en su punta lleva clavada la cabeza del filisteo a modo de trofeo. De la puerta de la muralla sale un grupo de mujeres, mientras otras se encuentran cantando el mencionado himno escrito en un papel. Otras mujeres tañen instrumentos para acompañar los cantos. Entre ellos destacan una pandereta y un laúd. En este caso aparece de nuevo una mujer tocada con una corona vegetal, la que toca la pandereta. Podríamos decantarnos por considerarla como una representación de la Victoria sin alas, menos habitual en la tradición, aunque existen

¹¹ Febvre, L., y Martin, H. J., *La aparición del libro*, Librería, México D.F. 2004, p. 91.

algunos casos, como es el de la *Victoria Apta* (s. V a de C, Atenas) de la Acrópolis de Atenas.

En el campo del grabado, se observa como cada vez se complica más la composición, incluyendo a un número mayor de personajes y elaborando más la escena. Esto lo podemos comprobar en un grabado de Augustin Hirschvogel (1547, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 17] en el que se observa una inmensa multitud recibiendo a David. En el centro de la composición aparece David vestido con un uniforme inspirado en los del ejército romano, con su armadura, espada y casco. Con la mano izquierda lleva la cabeza de Goliat, mientras que en la otra apoya la espada del gigante en su hombro. En este caso David es representado como un joven musculoso, que nada tiene que ver con las anteriores imágenes en las que parecía un poco más cercano a la pubertad. David dirige su mirada hacia detrás, donde se sitúa el rey Saúl, representado como el típico monarca, con la corona, capa, el cetro y una espada en su cintura. Detrás del rey encontramos al ejército israelita, los cuales llevan armas y estandartes también inspirados en los de la antigüedad romana. En los grabados es la primera vez que encontramos a Saúl y su ejército, aunque debemos recordar que esta característica ya aparecía en algunas miniaturas mucho anteriores. Al otro extremo de la composición encontramos un gran número de gente. Todos ellos salen de la ciudad para recibir al vencedor. Para la representación de la puerta se ha recurrido a un arco triunfal, elemento que nos confirma junto a la vestimenta de todos los personajes y otros elementos como los estandartes, de la importancia del mundo romano en esta época. En el fondo de la composición encontramos varios elementos más que recuerdan los pasajes anteriores a este hecho. En concreto observamos a dos grupos de soldados, lanza en mano, atacando al enemigo. También se aprecia un campamento y el cuerpo de Goliat decapitado, desnudo y tirado en el suelo.



Fig. 17. Augustin Hirschvogel. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1547, Wolfenbüttel, HAB.

Fig. 18. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1550, Cp.

El tipo iconográfico también aparecerá en los lienzos a partir de este siglo. Uno de los primeros casos lo encontramos en un lienzo anónimo (ca.1550, Cp) [fig. 18] en el que se puede notar una fuerte influencia del gusto por la antigüedad clásica. Nos encontramos ante una escena campestre en la entrada de la ciudad, donde podemos observar varias ruinas antiguas sobre un montículo, y en el fondo la ciudad. En una parte bastante centrada de la composición, observamos a David, con unas vestiduras que también evocan la antigüedad romana, pero sin ser militares como en el anterior caso. Con la mano derecha sujeta la cabeza de Goliat, y con la izquierda, apoyándola al hombro, la gran espada del

gigante. Sobre la cabeza de David encontramos una corona de laurel como símbolo de vencedor. En esta ocasión vemos un grupo bastante numeroso de mujeres que lo acompañan hacia la ciudad. Se puede observar en ellas una actitud de alegría y gozo ante su nuevo héroe. Algunas de ellas danzan y tocan a la vez instrumentos. El repertorio de instrumentos es mayor que en la de los anteriores casos, incluyéndose instrumentos de percusión, como tambores y pandeetas, instrumentos de cuerdas, como harpas y liras, e instrumentos de viento, las trompas rectas. Este último tiene un significado especial dentro del lienzo, puesto que este elemento es uno de los principales atributos en la representación de la fama como atestigua Gaspar de Aguilar en *La Gitana Melancólica*.

«Cubierta de ojos pintan a la Fama,
 Los carrillos hinchados, y una trompa
 Aliento siempre dando, con que inflama
 Del fiero Marte la lucida pompa:
 Aunque por varios casos se interrompa:
 Y pues todos la tienen por parlera,
 Pintar también con lenguas se debiera»¹².

Esta comedia es posterior a la imagen, pero recoge en esta loa la manera en que se había codificado la representación de la fama, y que posteriormente se recogerán en los libros de emblemas posteriores en Europa¹³. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que la presencia de este instrumento refuerza la idea de la fama en el lienzo. A partir de la victoria de David, según el propio texto bíblico, adquirirá un gran reconocimiento, hecho que provocará los celos de Saúl.

La tendencia del tipo iconográfico es la de una mayor complicación conforme pasan los años. Se incluye una multitud inmensa de personajes y elementos. En un grabado que realizará Maerten van Heemskerck (1555, París, ML) [fig. 19], observamos una composición que recuerda una especie de procesión o entrada triunfal. Contemplamos a un David musculoso, que recuerda la figura de un atleta. Sus vestiduras dejan entrever su fuerte anatomía. En este caso lleva la cabeza del gigante con la mano izquierda, mientras que la otra mano la apoya en el pecho. En la cabeza lleva una corona de laurel, como sucedía en otras representaciones. David dirige su mirada hacia el rey Saúl, el cual va montado sobre un caballo ornamentado con toda clase de símbolos. Entre ellos aparece Moisés con las tablas de la ley, justo debajo del cuello del caballo. Saúl también lleva una armadura muy suntuosa, al estilo de los adornos del caballo. Sobre su cabeza observamos un casco con corona, que lo distingue del resto de soldados que aparecen en el grabado. Con su mano izquierda sostiene el cetro, otro de los atributos de rey. Detrás de este personaje, encontramos al ejército, compuesto por varios hombres con el uniforme similar al de los legionarios romanos, llevando lanzas y la armadura del filisteo abatido como trofeo.

Situado delante de David observamos un niño semejante a un *putto*. Gira su cabeza hacia David mientras le entrega una corona de laurel en señal de su victoria. A partir de aquí arranca un inmenso grupo de mujeres tocando instrumentos como el arpa, la viola de brazo o la pandeeta. Otras mujeres llevan en sus manos una especie de palma, elemento que nos permite realizar un paralelo con el pasaje de la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén (Mt 21,1-9). En esta procesión también encontramos damas soplando trompas, dotando a la escena un carácter más triunfal. Antes de que el camino llegue a la puerta de la

¹² Aguilar, G., *Comedia de la Gitana melancólica*, Casa de Sebastián de Comellas, Barcelona 1609, p. 1.

¹³ Cull, J. T., «La presencia de la Emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro» en Mínguez, V. (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (vol. 2), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 2000, p. 594.

muralla, encontramos otro elemento interesante. Se trata de un baldaquino, seguramente colocado a modo de arco de triunfo. Finalmente, vemos la ciudad en el fondo, cuya entrada se encuentra en un torreón con una puerta formada por un arco de medio punto.

La inspiración de este grabado debemos de buscarla en dos fuentes. Por un lado, la tradición del tipo iconográfico, y por otro las entradas triunfales que se celebraban en el Renacimiento, con el motivo de la visita del rey u otra autoridad notoria. El motivo que nos hace pensar en esta segunda influencia es la de la fastuosidad y la inclusión de elementos como el baldaquino. En dichas entradas, se levantaban de forma efímera arcos triunfales, además de adornar las arquitecturas de piedra. La pintura, escultura, emblemas, poemas y trofeos servían como engalanamiento de la ciudad, colocándose en los edificios o en las arquitecturas efímeras¹⁴. Sería por tanto una actualización del tipo iconográfico a los hechos contemporáneos, y más teniendo en cuenta que el origen de las entradas triunfales tiene su origen en un ceremonial Medieval en el que se reproducía de alguna forma la entrada triunfal de Cristo a Jerusalén¹⁵. Aquí encontramos un vínculo entre las entradas triunfales y el tipo iconográfico del triunfo de David, ya que este es considerado como prefiguración de la entrada triunfal de Cristo a Jerusalén¹⁶.



Fig. 19. M. van Heemskerck. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1555, París, ML.



Fig. 20. J. van der Straet. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1591, Ámsterdam, RM.

Las representaciones de este tipo iconográfico con un gran número de personajes continuarán apareciendo en otros casos como el realizado por Jan van der Straet (ca.1591, Ámsterdam, RM) [fig. 20]. En este caso la imagen también se encuadra fuera de las murallas de la ciudad, la cual se observa a una distancia considerable. Los soldados junto al rey Saúl y David llegan a caballo. El más joven de todos estos caballeros es David, representado como un niño que monta un equino ligeramente más pequeño que el del resto del grupo. Observamos que lleva el zurrón colgado y la honda con la mano izquierda. El rey Saúl se encuentra a su lado. Tiene un aspecto de persona de avanzada edad, como sucedía en el grabado anterior. Lleva una especie de casco con corona. Con su mano izquierda parece estar señalando a David, el vencedor de esta gesta. Alrededor de estos dos personajes se despliega un gran número de hombres, entre soldados vestidos como legionarios romanos y otros a la moda renacentista. Algunos de ellos llevan estandartes, mientras que otros portan en una lanza parte del trofeo de guerra, es decir, la cabeza de Goliat, la espada, el casco y la armadura. Este importante grupo es recibido por un gran

¹⁴ Mínguez, V. y Rodríguez, I., *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 2006, p.73.

¹⁵ Mínguez, V. y Rodríguez, I., op. cit., 2006, p. 72.

¹⁶ Sebastián López, S., op. cit., 1988, p. 327.

número de mujeres que acuden al lugar para recibir al nuevo héroe de los israelitas. Algunas de estas aparecen con un libro en las manos cantando, otras tocan instrumentos como la pandereta, platillos, flautas traveseras o un instrumento muy típico de la época, el cromorno. El gran número de mujeres llega hasta la ciudad, pero esta vez dividido por grupos, es decir no de forma continua. En el fondo aparece una gran ciudad amurallada, con una entrada de características muy clásicas que recuerdan a los arcos triunfales. A los pies de este grabado, encontramos una inscripción basada en el capítulo 18 del primer libro de Samuel en el que se explica la escena representada¹⁷.

Por esta época, algunos casos del tipo iconográfico seguirán unas composiciones mucho más simples en el número de personajes. El lienzo de Jacopo Negretti (1595, Madrid, MP) [fig. 21] así lo demuestra. En el centro de la composición observamos a David, representado como un niño. Con sus manos sujeta la gigantesca cabeza Goliat. Detrás de él nos encontramos a Saúl montado en un caballo, con su armadura y casco con corona. Las riendas del caballo del rey son sujetadas por uno de los integrantes del ejército. Al parecer el animal se asusta por el gran recibimiento con el que se encuentran. Detrás aparece un gran número de soldados, con unas vestimentas casi transparentes y que dejan entrever toda la anatomía de los personajes. Los soldados llevan cascos típicos de la época y como armas unas lanzas. Delante de David encontramos a un grupo de cinco mujeres, algunas tocando instrumentos como el triángulo y la pandereta, y otras portando una palma, como observamos en el anterior caso, una especie de prefiguración de la entrada de triunfo a Jerusalén. En este lienzo tenemos como novedad la inclusión de un perro en primer término, acercándose corriendo donde se encuentran las mujeres. Este junto al desbocado del caballo se podrían considerar como simples detalles anecdóticos en esta pintura.



Fig. 21. J. Negretti. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1595, Madrid, MP.



Fig. 22. P. A. Bocanegra. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. s. XVII, Madrid, MP.

Mucho más simple es el lienzo de Pedro Anastasio Bocanegra (s. XVII, Madrid, MP) [fig. 22]. En esta pintura encontramos una composición mucho más centrada en el hecho del recibimiento de las mujeres que en otros detalles más anecdóticos o secundarios. David aparece en esta composición como un joven de la época, tal y como apreciamos en su vestimenta y el gorro. Con una mano sostiene una espada y su mirada la dirige hacia el rey Saúl, situado a su lado. Este último personaje viste como rey y lleva sobre su cabeza una corona. Saúl parece entablar una conversación con David. La cabeza de Goliat aparece situada encima de un pedestal, como es habitual en algunos casos del tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat. Delante de David encontramos un grupo de cuatro mujeres.

¹⁷ «Tuta Philistaei secta cernice tyranni. Ora fuit, inuenis Solymorum regius urbem. Victor adit, reduciq; canunt epinicia matres; Effusaque vias complent, haec tympana pulsat, Illa chebim; vox unanims, puer unus in uno. Hoste, decem valida prostavit millia dextra. 1. Reg. 18».

La que encabeza el grupo está danzando y tocando una pandereta. Las otras tres se sitúan juntas alrededor de una partitura que sostiene otra dama. Generalmente se había observado una localización en las puertas de la ciudad, cosa que este caso parece romperse. Al parecer, el pintor situaría los hechos en las puertas del palacio de Saúl, al juzgar por los elementos arquitectónicos que aparecen en la imagen.

La tendencia en estos primeros años del siglo XVII en las representaciones del tipo iconográfico es la de introducir pocos personajes como también se observa en un óleo de Bartolomeo Manfredi (ca.1616, París, ML) [fig. 23]. En este caso nos encontramos con solo dos, David y una mujer. David dirige su mirada hacia el espectador mostrando un rostro serio. Es representado con la espada en una mano y con la otra sujetando la cabeza de Goliat por el cabello. La figura femenina que lo acompaña, se sitúa muy pegada a su lado tocando una pandereta. Su rostro tampoco refleja la alegría con la que habitualmente se representan a estas mujeres. El claroscuro que envuelve la escena impregna de un carácter más dramático a la escena. Lo que es pasaje de alegría en este lienzo parece transformarse en un hecho serio.



Fig. 23. B. Manfredi. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1616, París, ML.



Fig. 24. Matteo Rosselli. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1620, Florencia, Palazzo Pitti.

En un lienzo de Matteo Rosselli (1620, Palazzo Pitti) [fig. 24] muestra una concepción del tipo iconográfico más próxima al de los primeros tiempos, aunque con una novedad de carácter formal. El punto de vista es frontal. En la parte central encontramos un joven David con la espada en la mano y la cabeza de Goliat agarrándola con la mano derecha. El joven tiene la mirada perdida, girado su cabeza hacia la derecha. A ambos lados aparecen dos mujeres tocando instrumentos de percusión, un triángulo y una pandereta. Detrás encontramos otras mujeres con diferentes instrumentos de cuerda, viento y cantando. En ellas vemos una expresión en su rostro de felicidad. En este caso no encontramos ningún elemento arquitectónico como sucede con la mayoría de las imágenes, sino que se encuentran en plena naturaleza, dirigiéndose a la ciudad.

En el *David recibido por las mujeres israelitas* de Hendrick ter Brugghen (1623, Raleigh, North Carolina Museum of Art) [fig. 25] observamos que se opta por un plano mucho más cercano de lo habitual. Todas las figuras que aparecen en el lienzo están representadas de medio cuerpo y ocupando prácticamente la totalidad del espacio de la pintura. En el lado

derecho de la composición encontramos al joven David llevando consigo la cabeza de Goliat, la cual presenta un aspecto de estar muerto hace un tiempo. También lleva la espada del gigante apoyada en su hombro. David mira hacia enfrente, donde se pueden observar a tres mujeres que prácticamente están pegadas a él. Dos de estas están cantando, tal y como se describe en el pasaje bíblico, y una tercera tañe una flauta de pico acompañando con su melodía a las otras dos. En el papel que sujeta una de ellas apreciamos un pentagrama con notas escritas, las cuales nos permiten conocer cómo suena la canción que interpretan.



Fig. 25. H. ter Brugghen. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. 1623, Raleigh, North Carolina Museum of Art. Fig. 26. Frans Francken. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1625, Cp.

La tendencia a imágenes más amplias se hace más notoria conforme avanzan las fechas. El paisaje adquirirá una gran importancia en el tipo iconográfico. Esto lo podemos observar en lienzos como el de Frans Francken (ca.1625, Cp) [fig. 26], en el que se aprecia un gran interés por el paisaje en el que se encuadra la escena. Situado cerca de la entrada de la ciudad, nos encontramos con varios grupos de gente festejando la victoria de David. El pintor coloca al joven victorioso en uno de los extremos de la composición, llevando la espada y la cabeza de David. A su alrededor encontramos a una serie de mujeres acompañándolo con instrumentos como el triángulo o el arpa. Este fragmento del lienzo recuerda indudablemente a la obra anterior de Rosselli, incluso en la posición de David. Delante de este grupo encontramos otro formado por cuatro mujeres, dos de ellas bailando y las otras tocando la pandero y un tambor. Enfrente tenemos a dos mujeres más con la flauta travesera y un laúd cerrando el grupo. En el extremo derecho aparece un conjunto de hombres sentados contemplando los hechos, uno de ellos lleva una lanza, por lo que podemos interpretar que son los soldados de Saúl. En el fondo de la composición observamos una multitud saliendo de la puerta de la ciudad para recibir a David. Esta puerta tiene una morfología similar a la de una iglesia, incluyendo incluso una campana en una espadaña.

En una cronología similar encontramos otro lienzo el cual destaca por su inmensa complejidad. Se trata de una pintura de Gerard de la Vallée (ca.1625, Cp) [fig. 27] en la que se observa una gran influencia del esquema compositivo de grabados de siglos anteriores. En la parte inferior derecha encontramos a David caminando hacia la puerta de la ciudad. Aparece con su espada sobre el hombro y la cabeza de Goliat sujetándola con la mano izquierda. Observamos sobre su cabeza la corona de laurel, como símbolo de su victoria. Por detrás de David encontramos a los hombres del ejército israelita vestidos como soldados romanos. Un poco más alejado se sitúa al rey Saúl, el cual es trasladado en un carro cubierto. El aspecto del rey es de un personaje oriental, con un turbante sobre su cabeza, elemento que lo tendremos presente en diversos personajes que aparecen en la

imagen. Delante de David hallamos a dos mujeres bailando y tocando un gran triángulo y una flauta travesera. Un poco apartada aparece otra dama tañendo un arpa. Detrás de esta tenemos un numeroso grupo de mujeres acercándose hacia donde se encuentra David. Podemos observar entre estas a algunas cantando con un libro en la mano y a otras interpretando una gran variedad de instrumentos, predominando los de viento. En el extremo izquierdo del lienzo encontramos un detalle interesante, una familia con sus hijos contemplando los acontecimientos. Entre estos también encontramos un perro, animal que ya había aparecido en la pintura de Jacopo Negretti (1590-95, Madrid, MP). En este caso el can parece estar dirigiendo sus ladridos a la cabeza del gigante Goliat.



Fig. 27. G. de la Vallée. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1625, Cp.



Fig. 28. Michael Angelo Immenraet. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1650, Cp.

Hacia la mitad del siglo XVII, las imágenes del tipo iconográfico continúan mostrando un gran número de personajes. El pintor flamenco Michael Angelo Immenraet (ca.1650, Cp) [fig. 28] realizará también un lienzo siguiendo estas características. En este caso, encontramos una composición aparentemente más sencilla que recuerda también a la de algunos grabados. David aparece en la parte izquierda del lienzo con la cabeza de Goliat sujetándola con las dos manos y la espada en su cintura. Delante de él se sitúan siete mujeres. Una de ellas está lanzando flores, adornando el camino por donde pasa el joven victorioso. La mayoría de ellas tocan diferentes instrumentos como el laúd, la pandereta, mientras que el resto canta al ritmo de los instrumentos. Por la puerta de la ciudad salen dos hombres conversando. Esta puerta nos delata la influencia de Serlio en los elementos arquitectónicos, principalmente en las columnas que flanquean la entrada. Estas columnas son adornadas con unos sillares que Serlio clasifica como piezas de lo rústico, y que podemos observar en una de los grabados que acompañan a su tratado de arquitectura¹⁸. En el fondo de la composición también aparecen Saúl y su ejército. El rey va encima de un carro tirado por caballos rodeado por un gran número de gente.

Otro pintor de Flandes, Cornelis de Baellieur también plasmara en un lienzo la bienvenida de las mujeres de Israel (ca.1650, Yorkshire, Cp) [fig. 29]. Podemos observar una influencia de otro lienzo anterior, el de Gerard de la Vallée (ca.1625, Cp), pintado sobre un cuarto de siglo anterior. Casi en el centro de la composición encontramos a David, esta vez con el torso medio desnudo. La gran espada de Goliat reposa sobre su hombro, aunque la cabeza del gigante esta vez no la podemos observar, puesto que la lleva dentro de una bolsa. Detrás del joven aparecen los soldados, uno de ellos porta como si se

¹⁸ Este grabado lo encontramos en el capítulo 18 de su Libro Cuarto, dentro de Serlio, S., *Architettura*, Casa de Iván de Ayala, Toledo 1552.

tratará de un estandarte el casco de Goliat. Sobre un caballo blanco aparece el rey Saúl, adoptando una imagen semejante a la de un emperador romano. Enfrente de David vemos a una mujer acercándose para colocarle una corona de laurel. Esta mujer debemos identificarla como un miembro de la nobleza, puesto que detrás de ella aparece otra – posiblemente una sirvienta– sujetándole la gran capa que lleva. De la gran puerta de la muralla contemplamos una gran multitud salir tocando diversos instrumentos como violines, triángulos, flautas traveseras y un sinfín de instrumentos. Esta vez, también encima de las paredes de la muralla observamos a gente contemplando la llegada de David a la ciudad. En el extremo inferior izquierdo vemos a dos mujeres con dos niños, elemento que nos recuerda a la composición de Gerard de la Vallée.



Fig. 29. Cornelis de Baellieur. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1650, Yorkshire, Cp



Fig. 30. Jan Victors. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1650, Nueva York, Cp.

En la misma cronología encontramos un lienzo con diferentes características como es el de Jan Victors (ca.1650, Nueva York, Cp) [fig. 30]. En este caso no se trata de una escena de tan grandes dimensiones como las anteriores, aunque tampoco se trate de las que encontrábamos de David con alguna mujer. En la imagen encontramos a un joven David con los cabellos largos montado en un caballo. Con las manos agarra las riendas y la espada de Goliat. La cabeza del filisteo también se puede contemplar justo detrás de David, sujeta por un soldado. A su alrededor podemos encontrar diferentes personajes de la narración. Enfrente de David aparecen dos mujeres tocando instrumentos de percusión y danzando. Al otro lado encontramos a dos más interpretando dos instrumentos diferentes, uno de viento y un arpa. Detrás de las mujeres marcha todo el ejército israelita armados con lanzas y con unos trajes que recuerdan a la de los legionarios romanos. Sobre la muralla de la ciudad vemos a gente asomándose por los vanos para observar la entrada triunfal de David. Es la primera vez que encontramos a David montado a caballo solo. Esta característica nos hace recordar un pasaje bíblico del Nuevo Testamento ya comentado, la entrada de Cristo a Jerusalén (Mt 21,1-11). En esta imagen de David, los ramos que portaban los israelitas son sustituidos por las lanzas de los soldados.

Este caso es una excepción dentro del tipo iconográfico, puesto que no encontramos otra imagen que siga las mismas características en cuanto la disposición de David sobre un caballo. Lo normal es encontrarlo a pie, como se ha observado en otros casos, y en un lienzo de la misma época de Pauwels Casteels (ca.1650, Londres, Cp) [fig. 31]. En esta imagen observamos en la parte derecha a David acudiendo hacia la ciudad, cargado con la gran espada de Goliat y su cabeza. Vemos en la cabeza de David una corona de laurel, habitual en algunas representaciones del tipo. Delante de este personaje

encontramos a las mujeres celebrando la victoria bailando y tocando con triángulos, panderetas e instrumentos de viento, como una especie de trompas. El pintor parece inspirarse para la plasmación de esta gran celebración de las mujeres en una bacanal. En esta parte del lienzo encontramos varios elementos que así lo sugieren. Por un lado, encontramos en una mano que asoma por la parte izquierda del lienzo un racimo de uva, fruto del que se elabora el vino. Otro elemento que evoca una bacanal es la figura femenina con la espalda desnuda que aparece en el mismo lado que lleva una corona de flores en su mano. La corona de flores está presente en varias mujeres del lienzo también. Situados detrás de David encontramos a los soldados de Saúl vestidos como es habitual a lo romano y llevando consigo las lanzas y los estandartes. El rey Saúl también aparece en la imagen, sentado en un carro con un trono que es arrastrado por una serie de caballos blancos. En el fondo de la representación encontramos unas edificaciones que representan la ciudad.



Fig. 31. Pauwels Casteels. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1650, Londres, Cp.



Fig. 32. J. van Moordt. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1660, Amsterdam, Cp.

Una década después encontramos otro caso del tipo iconográfico en un lienzo del pintor Jan van Moordt (ca.1660, Amsterdam, Cp) [fig. 32]. En este caso se representa una escena mucho más solemne que en el anterior caso. David encabeza una procesión que llega a las puertas de la ciudad. En su mano derecha sujeta la espada, y con la izquierda agarra la cabeza de Goliat con una tela. David viste a la moda del momento y va descalzo. Detrás de él, aparece un gran número de gente. Observamos además de los soldados al propio rey Saúl montado en un caballo. En este lienzo también se incluye un prisionero de guerra, el cual va casi desnudo y con las manos ligadas sobre la espalda. Dando la bienvenida a la comitiva encontramos a cuatro mujeres y dos niñas. Estas niñas esparcen flores para el vencedor. Algunas mujeres adultas cantan con un libro entre manos y otras se dedican a tocar diferentes instrumentos como un triángulo y una pandereta. Existe una gran diferencia en este lienzo respecto otros en la actitud de las mujeres. En este caso se observa una alegría más contenida y cortesana, sin el desenfreno de anteriores casos del tipo iconográfico.

Como podemos observar el tipo iconográfico adquiere un gran protagonismo en el siglo XVII. Esta gran presencia de imágenes no impide que en ocasiones sufra una variación importante en el esquema compositivo, como es el caso de un lienzo de Stuwman (ca.1667, Londres, Cp) [fig. 33]. Observamos que el espacio donde ocurren los hechos es diferente al de las otras imágenes. En este caso parece que se sitúa en las puertas del palacio del rey Saúl. Encontramos a David arrodillado mientras recibe una corona vegetal de manos de una mujer como símbolo de su victoria. Detrás de esta mujer se sitúa el rey Saúl, con un aspecto completamente oriental en todos sus atuendos. También podemos observar

a hombres de la corte y mujeres celebrando la venida de David cantando y tocando la pandereta. Detrás de David encontramos dos personajes. Uno de estos lleva una corona vegetal en la mano y el otro una especie de estandarte o bandera. En la parte izquierda de la imagen también aparece un personaje arrodillado con la armadura y armas de Goliat.



Fig. 33. W. Stuwman. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1667, Londres, Cp.



Fig. 34. N. Bertín. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1700, Cp.

A partir de estos años la representación de este tipo iconográfico empieza a decaer. Pese a esto, aún encontramos algunos casos importantes por sus variantes, como sucede en el lienzo de Nicolás Bertín (ca.1700, Cp) [fig. 34]. Este cuadro destaca por su gran paisaje en el que se inserta la escena. Se localiza en las afueras de una ciudad. En este lugar encontramos un inmenso número de gente recibiendo con gran entusiasmo a David. El joven héroe aparece casi en el centro de la composición sosteniendo en sus manos la espada de Goliat. En esta vemos en la punta clavada la cabeza del filisteo, la cual es paseada como una especie de trofeo. Delante de David las mujeres cantan, tocan y bailan al son de la música, festejando la victoria como se describe en el texto bíblico. También encontramos a soldados tocando trompetas para anunciar la llegada del nuevo héroe. Por detrás hallamos más soldados vestidos como los legionarios romanos. En un carro tirado por varios caballos, encontramos al rey Saúl observando con recelo todos los halagos que recibe David por parte de las mujeres. Sobre las pequeñas colinas que aparecen al lado del camino contemplamos a grupos de gente. En uno de estos grupos de la parte baja aparece una mujer con sus hijos e hijas, tal y como habíamos observado en otros lienzos. Todo el tumulto de gente forma una especie de procesión que se dirige hacia la puerta de la ciudad. En esta ciudad encontramos unas murallas muy robustas, y en su interior una construcción de inmensas dimensiones que recuerda el panteón de Agripa de Roma. Estamos en este caso en una imagen que pretende ser mucho más arqueológica que muchas de las que hemos encontrado, es decir, se trata de un cuadro de historia, género muy cultivado en esta época.

Medio siglo después observamos otro lienzo dedicado a este tipo iconográfico. Es el caso de una pintura de Giacomo Antonio Boni (ca.1750, Ajaccio, Musée Fesch) [fig. 35]. Es una imagen que se centra más en el detalle de lo que sucede alrededor de David. En este caso no observamos la plasmación de un gran paisaje, sino, como ocurría en muchos grabados y lienzos, tiene como protagonista a David y las mujeres. En el centro de la composición encontramos a David, con la espada de Goliat en una mano y con la misma su honda. David luce un vestido transparente que muestra su cuerpo. Sobre su cabeza lleva una especie de turbante el cual le proporciona un aire más oriental. El soldado que se encuentra a su derecha lleva una lanza con la cabeza de Goliat. Esta tiene unas proporciones bastante normales en comparación con los cráneos de los otros personajes.

Detrás de David vemos a otros soldados y uno de ellos tocando una especie de cuerno. Además, este lleva sobre su cabeza una corona vegetal, simbolizando la victoria. Delante de David encontramos a dos mujeres tocando instrumentos de percusión y bailando. Una de ellas también lleva una corona vegetal, además de un pecho descubierto. Debemos destacar a tres personajes más que aparecen en la composición. Se trata de una mujer con sus hijos como en anteriores composiciones, los cuales observan la venida del héroe David. En el fondo de la imagen también contemplamos una gran muralla en la cual se asoma un grupo de gente festejando el triunfo.



Fig. 35. Giacomo Antonio Boni. *Triunfo de David: bienvenida de las mujeres de Israel*. ca.1750, Ajaccio, Musée Fesch.

Este será el último de los casos destacables de este tipo iconográfico, imagen y hechos que en muchas ocasiones se ha comprendido como la prefiguración de la entrada de Cristo en Jerusalén, hecho que le otorga una gran importancia a este capítulo de la historia de David, y, por consiguiente, una importante plasmación en el mundo de las artes visuales.

David esquiva la lanza de Saúl

Los casos del tipo iconográfico de este relato bíblico muestran uno de los ataques de cólera del rey Saúl hacia David. Sus celos se dispararon después de la entrada del joven David a la ciudad de Jerusalén. Al ver la fuerte admiración que despertaba en las mujeres, tal y como queda patente en las canciones que entonaban «*Percussit Saul milia sua, et David decem milia sua*» [Saúl mató sus millares y David sus miríadas] (1 S 18,7), Saúl comenzó a ver con otros ojos al joven vencedor. A partir de este momento los celos se apoderarán del rey, con el consiguiente ataque con la lanza que queda plasmado en los versículos del primer libro de Samuel: «Al día siguiente se apoderó de Saúl un espíritu malo de Dios y deliraba en medio de la casa; David tocaba como otras veces. Tenía Saúl la lanza en la mano. Blandió

Saúl la lanza y dijo: ‘Voy a clavar a David en la pared’. Pero David le esquivó dos veces» (1 S 18,10-11)¹⁹.

Este episodio ha sido visto en la tradición cristiana como la prefiguración de la traición de Judas a Cristo según Santiago Sebastián²⁰. Otros investigadores del tema nos apuntan además que este pasaje es el símbolo del odio que devuelve el mal por el bien²¹. En las artes visuales se traducirá en un tipo iconográfico que aparecerá ya en plena Edad Media según los testimonios que nos han llegado.

Uno de los primeros casos lo encontramos en una miniatura del conocido como Maestro del Salterio de Ingeborg (ca.1205, Los Ángeles, PGM) [fig. 36]. La escena se inserta dentro de la Q inicial de un versículo del Salmo 52: «*Quid gloriaris in malitia, qui potens es iniquitate?*» [¿Porque te glorias en la malicia, tú que eres poderoso en iniquidad?] (Sal 52,3). Dentro de este espacio encontramos a tres personajes diferentes. En primer lugar, observamos a David tañendo una pequeña arpa medieval. Su mirada la dirige hacia el rey Saúl, aunque parece que está huyendo de este lugar. El rey se ha representado sentado en su trono, con el traje propio de los monarcas medievales y en su cabeza el típico gorro rojo utilizado para marcar a los personajes judíos. En su mano derecha sostiene una espada desenvainada para clavársela a David. Como se observa en este primer caso, se sustituye la lanza por una espada. Detrás del rey Saúl observamos a un tercer personaje, una especie de ser monstruoso que representa al diablo o la personificación del odio. Este ser indica al rey en su oído que debe matar a David. Una de sus manos señala de forma inequívoca al joven músico. Podemos contemplar en el rostro de Saúl una fuerte ira contra David. El miniaturista en este caso no ha seguido el texto al pie de la letra, ya que cambia la lanza por una espada, aunque las intenciones son las mismas, la de acabar con la vida del joven David. Por otra parte, se atribuye el hecho del ataque a la tentación del demonio, como ya había sucedido en miniaturas de estos siglos sobre el tipo iconográfico de Saúl atormentado por un espíritu maligno o el de David toca la cítara para Saúl.



Fig. 36. Maestro del Salterio de Ingeborg. *David esquivó la lanza de Saúl*. ca.1205, Los Ángeles, PGM



Fig. 37. *David esquivó la lanza de Saúl*. ca.1220-30, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38v.

¹⁹ «*Post diem autem alteram invasit spiritus Dei malus Saul, et vaticinabatur in medio domus suae; David autem psallebat manu sua sicut per singulos dies, tenebatque Saul lanceam. Et sustulit eam putans quod configere posset David cum pariete; et declinavit David a facie eius secundo.*»

²⁰ Sebastián López, S., op. cit., 1988, p. 327.

²¹ Réau, L., Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 311.

En otro códice, en este caso un ejemplar de la Biblia Moralizada (ca.1220-30, Viena, ÖNB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 38v) [fig. 37] observamos un esquema compositivo muy parecido al de la anterior imagen. Los dos principales personajes ocupan semejante posición en la composición, aunque advertimos a simple vista algunas diferencias. David dirige su mirada hacia Saúl. Con su mano izquierda sujeta un objeto, probablemente un instrumento musical. Como en el anterior caso, David parece huir del lado de Saúl. El rey por su parte, se encuentra sentado en el trono con una lanza en su mano que parece que va a arrojar sobre David. En este caso se sigue con mayor precisión lo escrito en el texto. Esta miniatura se pone en relación con un texto en francés antiguo y otra miniatura que representa el prendimiento de Cristo a causa de la traición de Judas.

Conservamos otro caso de este tipo iconográfico de este mismo siglo. Se trata de una de las miniaturas que conforman la conocida como *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 30v) [fig. 38]. Esta imagen es una muestra de que el tipo iconográfico en esta cronología ya está más que codificado, puesto que se siguen unas características muy similares a los anteriores casos. En primer lugar, encontramos a Saúl sentado en un trono, vestido como un rey medieval con corona y la lanza agarrándola en sus manos. La lanza ocupa una posición diagonal la cual nos indica que va a atacar a David. Sobre su espalda se sitúa un pequeño demonio que, al parecer, es el que le incita a cometer la agresión contra David. Delante del rey aparece David. Lleva una pequeña arpa en la mano. La posición de su cuerpo nos indica que está escapando de la agresión, pero su rostro se gira observando la acción de Saúl.



Fig. 38. *David esquivando la lanza de Saúl*. ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 30v. Fig. 39. *David esquivando la lanza de Saúl*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I, fol. 170r.

La variación en el tipo iconográfico es mínima en esta época como se ha podido observar. Casi dos siglos después, en una miniatura del Maestro de Otto van Moerdrecht (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I. fol. 170r) [fig. 39] volvemos a encontrarnos con otro caso, aunque esta vez observamos una concepción diferente, principalmente en el aspecto formal. Lo primero con lo que nos topamos es una manera diferente de entender el espacio. Aunque el esquema compositivo sigue casi unas mismas características, mediante los personajes y el entorno se pretende dar una perspectiva tridimensional a la escena. A partir de esta característica, David se sitúa delante de Saúl tocando el arpa sentado. Sobre la cabeza de David observamos una corona, atributo cronológicamente inadecuado, aunque nos permite identificar al músico como David. El rey Saúl se encuentra sentado en un gran trono. Con su mano derecha sostiene la lanza con la que pretende atravesar a David.

También sobre su cabeza luce una corona puesto que es el rey aún en este momento de la narración bíblica.

A pesar de este cambio en la perspectiva, aún encontramos casos del tipo iconográfico en este período que están más cercanos a los primeros conservados que a las nuevas tendencias de la época. Este es el caso de una miniatura de un ejemplar del *Speculum humanae salvationis* (ca.1450, La Haya, MMW10 B 34. fol. 19r) [fig. 40]. La miniatura presenta a al rey Saúl sentado sobre una especie de pedestal intentando atravesar a David con su lanza. El joven David se encuentra delante de él, aunque ha sido arrancado del folio y solo podemos observar su silueta. Este personaje se encontraría tañendo el arpa para Saúl al juzgar por el contorno que queda. Detrás del rey Saúl observamos un tercer personaje. En este caso no se trata del demonio sino de un posible miembro de la corte real. Este levanta las manos como sorprendido por los hechos que se están produciendo. La inclusión de este pasaje del primer libro de Samuel en este manuscrito es debido al significado que se le atribuía como prefiguración de uno de los hechos del Nuevo Testamento. Así podemos observar como este pasaje es considerado como la prefiguración del prendimiento de Jesús, como ya se había visto en otro caso anterior²².



Fig. 40. *David esquivia la lanza de Saúl*. ca.1450, La Haya, MMW10 B 34, fol. 19r.



Fig. 41. M. van Heemskerck. *David esquivia la lanza de Saúl*. 1555, París, ML.

Un siglo después el tipo iconográfico lo podemos observar ya en el mundo del grabado, adquiriendo una composición más compleja. Uno de los primeros casos lo encontramos en uno de los grabados de una serie que realiza Maerten van Heemskerck (1555, París, ML) [fig. 41]. Esta imagen sigue un esquema compositivo básicamente semejante al de los otros casos, pero con la inclusión de más personajes. En el extremo izquierdo del grabado encontramos a David, representado como un joven musculoso que tañe un arpa. Esta mira hacia donde se sitúa Saúl. El rey está sentado en su trono a punto de tirar la lanza contra David. La ira de Saúl se hace latente en su rostro en el que se puede observar como frunce el ceño. Alrededor de estos dos personajes aparecen otros que son testigos de los hechos. Entre ellos encontramos a soldados de la guardia de Saúl. En el fondo de la composición observamos a tres ancianos, probablemente consejeros del rey, y en un primer término, un niño con un perro. Este chico podríamos identificarlo como el hijo de Saúl, es decir Jonatán. En el grabado también aparecen algunos de los atributos propios de David, como es el cayado de pastor junto con la honda con la que derribó a Goliat. Debajo de la imagen aparece un texto referente a los versículos bíblicos que se narran en esta imagen: «*Inuasit spiritus malignus Saul, ac lanceam misit, putans qui consequere posset*

²² Perdrizet, P., *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Honoré Champion, París 1908, p. 55.

David cum pariete. I Re. 18» [Poseído por el espíritu maligno, Saúl cogió su lanza en la mano para clavar a David en la pared]. No se sigue las palabras tal y como aparecen en la Biblia, más bien se trata de un resumen de lo que se narra en este texto.

En la misma línea que el anterior caso encontramos un grabado de Martín de Vos (ca.1580, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 42]. En este se hace patente el mayor dinamismo en la composición, aunque sin afectar al esquema compositivo tan asentado ya en esta época. De este modo, observamos a David tañendo el arpa para Saúl justo delante de él. El rey está sentado en su trono con un gesto violento intentando arrojarle la lanza. Entre dos soldados intentan detener a Saúl, uno sujetando su cuerpo y el otro agarrando la parte posterior de la lanza. También tenemos la presencia de los consejeros de Saúl, situados en un lugar más apartado de la estancia. Este grabado tiene una gran similitud con uno de Hans Collaert (1579, Ámsterdam, Rijksmuseum), aunque en este caso varía por motivos estilísticos. Los personajes se vuelven mucho más corpulentos y musculados, además de inspirarse mucho más en la tradición clásica romana, como podemos observar en los ropajes y las arquitecturas abovedadas presentes. Pese a estas características, el tipo iconográfico no sufre ninguna transformación novedosa, sino que continúa anclado a la tradición.



Fig. 42. M. de Vos. *David esquiva la lanza de Saúl*. ca.1580, Wolfenbüttel, HAB.



Fig. 43. Jean Leclerc. *David esquiva la lanza de Saúl*. ca.1620, París.

En el siglo XVII continúa representándose este tipo iconográfico en la ilustración de Biblias mediante la técnica del grabado. Un caso lo tenemos en la Biblia publicada por Jean Leclerc (ca.1620, París) [fig. 43], en la que se incluye el tipo ilustrando el texto de estos versículos del capítulo 19 del primer libro de Samuel. Pertenece por tanto a la segunda vez en la que Saúl intenta clavar la lanza a David y no al primer caso como suele ser más habitual. Consideramos conveniente tratarlo como el mismo tipo iconográfico, ya que las narraciones son casi idénticas y en las artes visuales suelen representarse siguiendo las mismas características. En el caso en concreto observamos varias diferencias con las imágenes anteriores. En primer lugar, los hechos ocurren en el exterior del palacio. Vemos a Saúl con una lanza propia de los caballeros sujetándola con ambas manos. Intenta agredir con esta a David, el cual se encuentra delante de él tañendo el arpa. Dos de los personajes intentan parar la agresión, uno de los soldados presentes y una mujer. Alrededor de los dos personajes principales tenemos un grupo de soldados armados y tres mujeres, una de estas podría ser Mikal, una de las hijas del rey. En el fondo de la composición encontramos escenas de batallas, así como algunas arquitecturas aisladas de carácter clásico.

Pese a esta excepción, lo más habitual es encontrarnos con una interpretación del tipo iconográfico situado en el palacio del rey Saúl. Muestra de ello es un grabado realizado

por Matthias Scheits (1672) [fig. 44] para la edición de una Biblia luterana. En esta imagen se observa una gran influencia de la tradición. El rey Saúl se encuentra en su trono preparado para arrojar con fuerza la lanza. Realiza un gesto de gran esfuerzo para lanzarla con una gran potencia. Delante de él aparece David, situado bajo los peldaños del pódium en el que se sitúa el trono. Sujeta con su mano el arpa que previamente tocaba y levanta su brazo derecho, intentando protegerse de la agresión de Saúl. En este caso también observamos a más personajes alrededor de estos. Aparecen dos ancianos y varios guardias de Saúl rodeando la escena. En este caso ninguno de los que aparecen intenta detener al rey Saúl, como sí que ocurría en algunas imágenes anteriores. Al lado de Saúl hallamos un perro recostado. No es la primera vez que nos encontramos con un can en esta escena, aunque sí que es la primera vez que este aparece con esta actitud violenta.



Fig. 44. Matthias Scheits. *David esquivando la lanza de Saúl*. 1672.

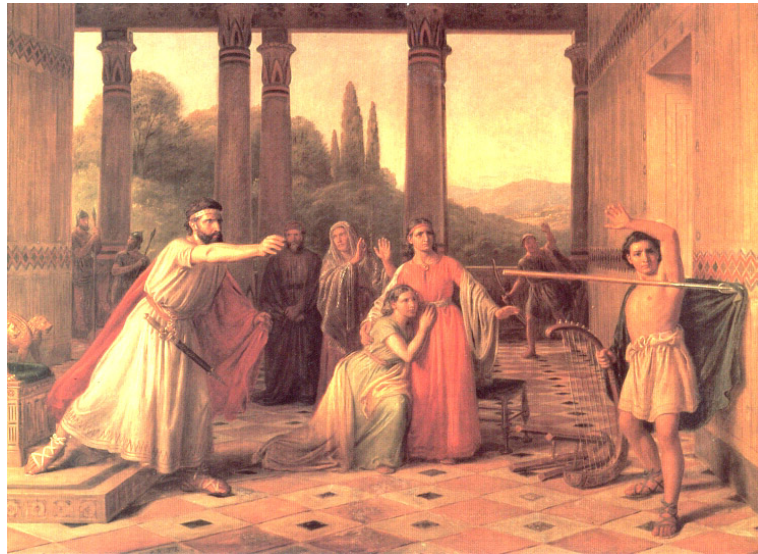


Fig. 45. Constantin Hansen. *David esquivando la lanza de Saúl*. ca.1850, Cp.

La representación de este tipo iconográfico decae en esta época, no encontrando otro caso reseñable hasta la mitad del siglo XIX. Este tipo iconográfico se había representado hasta el momento en las iluminaciones medievales y en el mundo del grabado. Debemos interpretar que no se produjo ningún caso por no considerar esta narración como una de las más importantes dentro del ciclo de la juventud de David. En este siglo, Constantin Hansen (ca.1850, Cp) [fig. 45] pintará un lienzo dedicado a este tipo iconográfico, siendo el primero y de los pocos conservados. Este lienzo no solo es importante por ser uno de los primeros casos de esta técnica, sino también por introducir una serie de novedades en el esquema compositivo del tipo. El rey Saúl se sitúa delante de su trono, sin estar sentado como era habitual. Su posición nos muestra el instante en que acaba de lanzar la lanza. En las representaciones del tipo iconográfico habitualmente aparecía justo antes de lanzarla, pero en este caso ya se ha producido la acción. Delante del rey aparece David, con un arpa en su mano derecha. Este instrumento parece estar inspirado en modelos de la antigüedad. David que solo va vestido con una tele que cubre sus partes íntimas y una capa, ha esquivado la lanza, aunque si queda enganchada contra la pared. En la composición aparecen siete personajes más, los cuales contemplan los hechos acaecidos. En el fondo se encuentran dos guardias de Saúl situados en el extremo izquierdo, mientras que en el derecho observamos a un joven asustado que lleva en sus manos un arco. Este es Jonatán personaje al que podemos identificar por el atributo del arco. Justo en el centro de la composición encontramos una joven que horrorizada se

agarra a otro personaje. Todos los elementos que rodean la escena se basan en los descubrimientos arqueológicos que se conocieron en esta época sobre las culturas antiguas del oriente medio.

A partir de este lienzo, muchos de los casos que conocemos se decantarán por la representación del momento en que Saúl ya ha arrojado la lanza a David. En un grabado para una Biblia ilustrada de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca.1860) [fig. 46] observamos también este preciso momento, aunque con variaciones en la composición. Saúl se encuentra levantado de su trono desde donde acaba de lanzar la lanza. Esta la vemos clavada en el muro. David aparece delante del rey, observando con cara de temor la lanza que ha pasado a escasos centímetros de su cuerpo. En su mano derecha sostiene aún el arpa que estaba tañendo. Entre el rey y David se sitúan dos personajes, una mujer y un hombre. El hombre lo identificamos como Jonatán, hijo del rey que se convierte en el amigo inseparable de David. La mujer es Mikal, hija de Saúl con la que se casará en el futuro y que le ayudará a huir de Saúl. Debajo del grabado encontramos un texto sacado del capítulo 19 del primer libro de Samuel, seleccionando los versículos 9 y 10.



Fig. 46. Julius Schnorr von Carolsfeld. *David esquivo la lanza de Saúl*. ca.1860.



Fig. 47. Gustave Doré. *David esquivo la lanza de Saúl*. 1865, Sainte Bible.

Basado en estos versículos encontramos también otro grabado para una edición de una Biblia, realizado por Gustave Doré (1865, Biblia Doré) [fig. 47]. Este creador rompe el esquema compositivo tradicional al realizar esta imagen. En un habitáculo del palacio de Saúl aparecen ambos personajes. Saúl, vestido con una indumentaria de estilo oriental se encuentra con la lanza en la mano apunto de intentar atravesar a David. El joven David aparece contra la pared, con una expresión de temor y agarrando su arpa. Estos son los únicos personajes presentes en el grabado. Se ha recurrido por tanto a la representación de los personajes imprescindibles del relato bíblico.

El tipo iconográfico a lo largo de la historia presentará pocas variaciones. Como se ha podido observar, la mayoría de los casos los encontramos en iluminaciones de manuscritos y grabados, siendo poco frecuentes los lienzos. La influencia de unas imágenes en otras es bastante visible, variando en ciertos casos pequeños detalles, como la inclusión de más personajes o el lugar donde ocurren los hechos.

David jefe de mil hombres de Saúl

Después de que intentara matar Saúl a David con la lanza, lo nombró jefe de mil hombres de su ejército. De este modo el rey pretendía apartarlo de su lado y que con suerte el enemigo acabara con él. Estos hechos son descritos en el primer libro de Samuel de la siguiente manera:

«Temía Saúl a David porque Yahvé estaba con David y de Saúl se había apartado y le alejó Saúl de junto a sí, nombrándole jefe de mil y entraba y salía a la cabeza de la tropa. David ejecutaba con éxito todas sus empresas y Yahvé estaba con él. Viendo Saúl que tenía mucho éxito le temió. Todo Israel y Judá quería a David, pues salía y entraba a la cabeza de ellos» (1 S 18,12-16)²³.

Basándose en estos versículos podremos observar en las artes visuales algunos casos del tipo iconográfico. En su totalidad los encontramos en miniaturas de libros religiosos en la Edad Media, como son salterios y biblias.

El caso más antiguo del tipo iconográfico que conocemos aparecerá en una Biblia de origen griego (s. XI, Roma, BAV, gr.333, fol. 24v) [fig. 48]. Dentro de esta miniatura se deben distinguir dos escenas continuas de la narración. Por un lado, tenemos la representación de David como jefe de mil hombres de Saúl, y por otra parte David circuncidando a los filisteos. En la representación del tipo iconográfico que nos ocupa, observamos a un personaje nimbado que lleva una túnica corta, escudo y una espada. Este es David, el cual se sitúa delante de un grupo de soldados, conduciéndolos hacia donde se encuentran los filisteos. Para la representación del millar de soldados, el miniaturista ha utilizado un recurso muy habitual en la época, los del primer plano aparecen completos, mientras que los que se encuentran por detrás son representados solamente la cabeza. De este modo crea la ilusión de multitud.



Fig. 48. *David jefe de mil hombres de Saúl*. s. XI, Roma, BAV, gr.333, fol. 24v.

Fig. 49. *David jefe de mil hombres de Saúl*. ca.1246, Nueva York, MoL, M.730, fol. 19v.

²³ «Et timuit Saul David, eo quod esset Dominus cum eo et a se recessisset. Amovit ergo eum Saul a se et fecit eum tribunum super mille viros; et egrediebatur et intrabat in conspectu populi. In omnibus quoque viis suis David prospere agebat, et Dominus erat cum eo. Vidit itaque Saul quod prospere ageret nimis et coepit pavere eum; omnis autem Israel et Iuda diligebat David; ipse enim egrediebatur et ingrediebatur ante eos».

En otras variantes posteriores, se observará una visión diferente, como la que contemplamos en una miniatura del *Salterio y Libro de Horas de Guilhys de Boisieux* (ca.1246, Nueva York, MoL, M.730. fol. 19v) [fig. 49]. David es representado delante del rey Saúl. Detrás de éste aparecen una serie soldados montados a caballo que visten una cota de mallas y portan cada uno sus respectivas lanzas. Para asemejar una gran multitud se recurre a la misma técnica del caso anterior, amontonar las cabezas. El rey Saúl aparece sentado en su trono adornado con motivos arquitectónicos de esta época. La aparición de Saúl en la imagen es lo que nos hace pensar que en realidad la miniatura se basa en un versículo concreto, diferente a la del códice griego de la Biblia anterior. Concretamente se basa en el versículo 13: «*Amovit ergo eum Saul a se et fecit eum tribunum super mille viros; et egrediebatur et intrabat in conspectu populis*» [y le alejó Saúl de junto a sí, nombrándole jefe de mil y entraba y salía a la cabeza de la tropa] (1 S 18,13).

Este tipo iconográfico no llegó a consolidarse en el tiempo, como así lo atestiguan los pocos casos conservados. A estos casos anteriores, debemos de sumar un tercero y último caso en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 29r) [fig. 50]. En esta miniatura se siguen unas características parecidas al del anterior caso, aunque apreciamos varias diferencias. David se sitúa arrodillado delante de Saúl. Con su mano agarra una lanza que le está entregando Saúl. Detrás de David encontramos un personaje masculino acompañado por una mujer y otro personaje que no podemos identificar, ya que se observa solo su cabeza. El rey Saúl se encuentra sentado en su trono, con una gran corona en su cabeza y vestido a la moda del momento. La escena se convierte en una especie de ritual de armamento de caballero medieval. No es descabellado pensar que se plasmara este ritual en la miniatura de esta Biblia. Las escenas que ilustran este manuscrito son una muestra de las costumbres, moda, objetos y utensilios de la época. Este argumento nos permite pensar en que el miniaturista, ante la plasmación de este tipo, se basara en una de las ceremonias caballerescas de la época²⁴. A esto debemos sumar la importancia de los caballeros en este códice, también conocido como *Biblia de los Cruzados*.



Fig. 50. *David jefe de mil hombres de Saúl*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 29r.

²⁴ Schmitt, J. C., *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Akal, Madrid 2011, p. 99.

Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Merab

Saúl pretendía deshacerse de David, pero sin mancharse sus manos de sangre. Nombrarlo jefe de un grupo de hombres no había dado resultado, con lo que se decanta por otra opción, ofrecerle la mano de su hija mayor –Merab– a cambio de que luchara por su pueblo y en nombre de Yahvé:

«Dijo Saúl a David: ‘Voy a darte por mujer a mi hija mayor Merab, tan sólo con que me seas valeroso y luches las batallas de Yahvé’. Saúl se había dicho: ‘Que no muera por mi mano, sino por mano de los filisteos’» (1 S 18,17)²⁵.

La envidia por David se acrecienta cada vez más por la gran popularidad que estaba adquiriendo entre los israelitas, considerándolo como un héroe mayor que el propio rey Saúl. Para Beda, las dos hijas de Saúl tipifican dos porciones del pueblo judío: los que seguirán a Cristo y los dirigentes que respeto para hacerle caer con sus preguntas:

«Saúl es tipo de Cristo por la unción del santo crisma y por ser rey. Pensamos que las dos hijas de Saúl son los pueblos que, engendrados por la fe y el amor de Cristo para la salvación de doble manera, es decir, al modo del cuerpo y la mente, pues han sido llevados a la perfección por el sacrificio. De ellas la mayor es la sinagoga y la menor la Iglesia. En este texto, cambiando el orden de las cosas, David representa al Señor y Saúl al pueblo judío que no quiso reconocerle. Y la hija mayor prometida y no entregada representa a aquella parte del pueblo más fuerte que también fue prometida con un fuerte lazo al esposo deseado, cunado sus dirigentes, es decir, los escribas y fariseos y los ancianos del pueblo, iban a su encuentro llamándole maestro bueno e incluso, como al maestro especialmente sabio, le acosaban con preguntas bien para probarlo. Una y otra están representadas cuando los doctores, deseosos de ser llamados maestro, obligaban a cuantos podían a oírles. La hija menor que prometió ser dada a David que le amaba es la parte del pueblo judío que, humillaba por ser pocos en número y por el desprecio, prefirió amar y oír al Señor Salvador antes que seguir a los escribas y doctores de la ley, escuchando de Él: ‘No temáis, pequeño rebaño, porque vuestro Padre ha tenido a bien daros el Reino’. Por lo tanto, los fariseos y los príncipes de los judíos le dijeron a Cristo: ‘Mira, creemos que la mayor parte de la sinagoga sometida a nosotros te escucha. Es suficiente con que luches valientemente con tu palabra por la liberación del pueblo al que está mandado que obedezca la ley de Dios y le sirva sólo a Él. ‘Sabemos que eres veraz y que no te dejas llevar por nadie, pues no haces acepción de personas, sino que enseñas el camino de Dios según la verdad. ¿Es lícito dar tributo al César, o no?’. Esto lo decían, estando presentes los herodianos, para liberarse ellos mismos de la muerte cuando los herodianos lo condenaran, si decía que no había que pagar el tributo» (BEDA. Allegorica Expositio in Samuelem 3, 3; PL XCI, 630)²⁶.

²⁵ «Dixit autem Saul ad David: ‘Ecce filia mea maior Merob, ipsam dabo tibi uxorem; tantummodo esto mihi vir fortis et proeliare bella Domini’. Saul autem reputabat dicens: ‘Non sit manus mea in eo, sed sit super illum manus Philistinorum’».

²⁶ «Dixit ergo Saul ad David: Ecce filia mea Merob, etc. Supra ubi Saul per unctionem sancti chrismatis, et regni gubernaculum, Christi typum tenet, duas filias Saulis intelleximus plebes, quae Christi fide et dilectione ad salutem progenitae gemina, id est corporis et mentis, sint castigatione perfectae; vel certe majorem Synagogam, minorem designare Ecclesiam. Hoc autem loco, quia mutato rerum circumstantium ordine, David quidem Christum Dominum, Saul autem invidentem ei, et populum designat Judaeorum. Recte major filia, quae David promissa, non autem reddita est, illam populi ejusdem partem significat, quae numero et potentia major, quasi jungenda manu forti et desiderabili sponso promissa est, cum ipsius partis praecessores, id est, scribae, sacerdotes, Pharisei et seniores plebis ad ejus audientiam confluerent, eum magistrum bonum vocarent, nec solum, sed et quasi magistrum singulariter doctum, sive discendi, seu tentandi gratia, frequenti quaestione pulsarent. Non autem illi, sed alteri data est, cum iidem doctores Rabbi ab hominibus vocari quaerentes, ad se audiendos potius quos potuere cogeant. Minor autem filia, quae diligendo David dari promeruit, illa est nimirum Judaicae portio plebis, quae et paucitate et contemptu abjectior, Dominum Salvatorem, quam scribas et legisperitos sequi, diligere et audire maluit, audiens ab illo: Noli timere, pusillus grex, quia complacuit Patri vestro dare vobis regnum. Dixerunt igitur Pharisei et caeteri principes

Al parecer, en las artes visuales este texto no despertó gran interés, al juzgar por los pocos casos que hemos podido localizar. Uno de estos es una de las miniaturas del conocido como *Salterio Tickhill* (ca.1310, Nueva York, Public Library, Ms Spencer 26, fol. 18r), del cual no hemos logrado encontrar una reproducción.

Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Mikal

Esta será la segunda vez en la que Saúl ofrecerá una de sus hijas a David en matrimonio. Este caso es muy diferente al de Merab puesto que Mikal se enamora realmente de David. Saúl ofrece a su hija con la misma intención del caso anterior, que los filisteos acabaran con él, y de esta manera no podrían acusar al rey de asesinarlo. Con este propósito impuso la condición de matar a cien filisteos como dote. En las escrituras encontramos el relato descrito de la siguiente manera:

«Mikal, hija de Saúl, se enamoró de David; se lo dijeron a Saúl y le agradó la noticia. Dijo Saúl: ‘Se la entregaré, pero será para él un lazo, pues caerá sobre él la mano de los filisteos’ (Saúl, pues, dijo dos veces a David: ‘Ahora serás mi yerno’) Ordenó Saúl a sus servidores: ‘Insinúa a David: Mira que el rey te estima; también te estiman todos sus servidores; procura ser yerno del rey’. Los servidores de Saúl dijeron estas palabras a oídos de David y David replicó: ‘¿Os parece sencillo ser yerno del rey? Yo soy un hombre pobre y ruin’. Comunicaron a Saúl sus servidores: ‘Estas palabras ha dicho David’» (1 S 18,20-24)²⁷.

Aunque no es una imagen muy común a lo largo de la historia, aparecerán algunos casos en diferentes épocas. El primero de los casos que se conserva de este tipo iconográfico lo encontramos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 29v) [fig. 51]. El iluminador da gran importancia a esta escena al juzgar por el gran espacio que ocupa en el folio. Normalmente se emplea en esta Biblia el espacio de uno de los arcos, pero en esta ocasión se ha optado por dos. A la izquierda de la imagen encontramos a David encabezando un grupo de hombres. Viste una túnica de tonalidad oro con una capa carmesí. También observamos en una de sus manos unos guantes blancos. Detrás de él aparecen una serie de hombres mayores que podrían ser servidores de Saúl, a los cuales se les había mandado difundir el rumor, para que se enterase David del interés de Mikal por él. Todos ellos, excepto uno que podría ser una mujer, llevan el pelo largo y barba. Además, todos visten con una túnica con capa. Delante de David encontramos a David sentado en su trono. Lleva un vestido verde y capa roja, además de portar el cetro y la corona. Con su mano derecha señala hacia una mujer que se encuentra en la imagen, esta es Mikal. Esta joven va vestida con una túnica roja, de tonalidad similar a la capa del rey, y además lleva sobre su cabeza una pequeña corona. El detallismo llega hasta el extremo de poder observar un pequeño bolso colgando de su

Judaeorum Christo: Ecce majorem subditae nobis Synagogae partem tibi ad docendum credimus, tantummodo vide, ut fortis animo existens, praelieris verbo pro libertate populi, cui legem Dei servare, et illi soli servire praeceptum est. Scimus enim quia verax es, et non curas quemquam; nec enim vides personam hominis, sed in veritate viam Domini doces. Licet dari tributum Caesari, an non dabimus? Haec autem dicebant, praesentibus Herodis ministris, ut si tributum dari vetaret, illis eum punientibus, ipsi a morte ejus viderentur immunes» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit. 2009, p. 373.

²⁷ «Dilexit autem Michol filia Saul altera David, et nuntiatum est Saul, et placuit ei; dixitque Saul: ‘Dabo eam illi, ut fiat ei in scandalum, et sit super eum manus Philistinorum’. Dixit ergo Saul ad David altera vice: ‘Gener meus eris hodie’. Et mandavit Saul servis suis: ‘Loquimini ad David secreto dicentes: “Ecce places regi, et omnes servi eius diligunt te; nunc ergo esto gener regis”’. Et locuti sunt servi Saul in auribus David omnia verba haec, et ait David: ‘Num parum vobis videtur generum esse regis? Ego autem sum vir pauper et tenuis’. Et renuntiaverunt servi Saul dicentes: “Huiusmodi verba locutus est David».

cinturón. En sus manos sostiene un pequeño perro faldero, el cual podría significar la fidelidad hacia David, teniendo en cuenta la interpretación de Chevalier²⁸.

Como suele ser habitual en la época medieval, donde más encontramos casos de los diferentes tipos iconográficos es en los manuscritos iluminados. En el *Salterio Tickhill* (ca.1310, Nueva York, Public Library, Ms Spencer 26, fol. 18v), aparece otro caso del tipo iconográfico. De nuevo nos es imposible localizar una reproducción de la miniatura.



Fig. 51. Saúl ofrece a su hija Mikal en matrimonio. ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 29v.

Para volver a encontrarnos con otro caso del tipo iconográfico habrá que esperar un largo periodo, aproximadamente cuatro siglos. Esta representación aparecerá en una acuarela realizada por Elias van Nijmegen (ca.1700, Ámsterdam, RM) [fig. 52]. El esquema compositivo nos recuerda vagamente al de la miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 29v), aunque con ciertas diferencias. Entre estos dos casos del tipo iconográfico debieron existir más imágenes que lamentablemente hoy se han perdido o son difíciles de localizar. Esto queda patente en algunos rasgos en común que denotan una tradición. Dentro del palacio del rey Saúl, encontramos a David arrodillado, con una actitud de humildad. Lleva puesta una túnica de una tonalidad dorada con un manto azul. A sus pies encontramos el arpa con la que en anteriores versículos tocaba para Saúl. Justo delante de David aparece un trono sobre dos escalones en el que se sienta el rey Saúl. El rey va vestido con una especie de uniforme de general romano, con una especie de manto rojo. Sobre su cabeza observamos la corona de rey. Parece estar comunicando la noticia a David de que va entregársela como esposa a cambio de luchar por Yahvé. Al lado del rey encontramos a Mikal. Se encuentra observando los hechos con una actitud de humildad, tal y como delata la posición de su cabeza y de sus manos. La imagen se completa con la presencia de unos guardias de Saúl en el fondo de la composición. Uno de ellos gira su rostro hacia donde se encuentran Saúl, David y Mikal. Bajo de la imagen, el autor identifica la escena mediante una especie de título.

El último de los casos de los que tenemos constancia es un grabado de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un grabado elaborado por Samuel Woodforde (1864, Nueva York, Mid-Manhattan Library / Picture Collection) [fig. 53]. La variación en el tipo iconográfico es notable, aunque ello no supone un cambio radical. David, situado a la izquierda de la imagen. A modo de bastón lleva una lanza e inclina su cuerpo en señal de respeto hacia Saúl, el cual se encuentra situado delante de él. Saúl agarra del brazo a su hija y la señala indicándole a David que se la entrega en matrimonio. La joven vestida de blanco y con una capa oscura, mira hacia David con un rostro alegre, ya que como se menciona en

²⁸Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p. 819

las escrituras, ella estaba enamorada de David. En este grabado también encontramos a dos mujeres más y un pequeño grupo de soldados, cuidando las estancias palaciegas del rey. En todos los casos se ha podido observar muchos rasgos comunes. Todos nos presentan a un David con una actitud de humildad y respeto frente al rey Saúl. En todos estos casos, Saúl está hablando con David entregándole a su hija y ocupa una posición central en la composición, aunque unas veces esté levantado y en otras, sentado en su trono. Esto nos debe servir para reflexionar sobre la posible existencia de más imágenes de este tipo iconográfico, ya que es evidente la conexión y evolución entre el primer caso y el último.



Fig. 52. E. van Nijmegen. *Saúl ofrece a su hija Mikal en matrimonio*. ca.1700, Ámsterdam, RM.



Fig. 53. S. Woodforde. *Saúl ofrece a su hija Mikal en matrimonio*. 1864, Nueva York, Mid-Manhattan Library-Picture Collection.

David porta doscientos prepucios filisteos como dote

La dote que debía presentar David para casarse con Mikal era el prepucio de cien filisteos. Este mandato de Saúl no era más que una excusa para que David se expusiera a los peligros que supone una batalla y conseguir su muerte sin ensuciarse las manos. David no solo conseguirá los cien prepucios que le exige el rey, sino que doblará esta cantidad: «Mató a los filisteos doscientos hombres y trajo David sus prepucios que entregó cumplidamente al rey para ser yerno del rey. Saúl le dio a su hija Mikal por mujer» (1 S 18,27)²⁹. Estos hechos enfurecieron más a Saúl además de sentir temor al ver que Yahvé estaba con David y toda la casa de Israel le tenía gran aprecio (1 S 18,28-30).

La entrega de la dote por parte de David a Saúl no dejará mucha huella en el mundo de las artes visuales. Tan solo encontramos algunos casos dentro de ejemplares de manuscritos medievales. El primero de ellos aparece en una de las copias que se conservan de una Biblia moralizada (ca.1233, Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b, fol. 137v) [fig. 54]. La imagen se encuadra en un marco circular en el que aparecen cinco personajes. A la izquierda de la imagen encontramos a Saúl, con unas vestiduras propias de un rey de la

²⁹ «Et percussit ex Philisthim ducentos viros; et attulit praeputia eorum, et annumeraverunt ea regi, ut esset gener eius. Dedit itaque ei Saul Michol filiam suam uxorem».

época y una corona de grandes dimensiones. Delante del rey aparece su hija Mikal. Agarra la mano de David que aparece justo enfrente. David ocupa la parte central de la composición. Su altura es superior a la del resto de personajes. Lleva puesto una túnica y una capa, indumentaria con la que se suele representar en la época medieval. El elemento más interesante de la miniatura es la representación de la dote. Los prepucios que debía entregar a Saúl se convierten en pequeños cráneos. Con su mano izquierda David sujeta unos cuantos. El resto los cargan los soldados que se encuentran con él. En el cielo observamos un personaje más. Se trata de Yahvé el cual está bendiciendo la pareja con el símbolo que realiza con su mano. La miniatura bien podría interpretarse como una imagen del tipo iconográfico del matrimonio entre David y Mikal, aunque la presencia de la dote muestra el interés del miniaturista por plasmar el momento en que David entrega los doscientos prepucios de los filisteos.



Fig. 54. *David porta doscientos prepucios filisteos como dote.* ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 137v.



Fig. 55. *David porta doscientos prepucios filisteos como dote.* ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 30r.

Habrá que esperar unas décadas para volver a encontrarnos otra imagen del tipo iconográfico con una variante diferente. En este caso aparece en la conocida como *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, MS M.638. fol. 30r) [fig. 55]. A simple vista ya se puede observar una cierta diferencia en el esquema compositivo. La composición nos recuerda a una escena de ofrenda. Una serie de personajes se sitúan delante del rey Saúl ofreciéndole cabezas de hombres. Saúl aparece sentado en su trono. Va vestido con una túnica roja y una capa azul. Sobre su cabeza observamos una gran corona y además lleva el cetro. El primero de los personajes que ofrecen las cabezas es David. Este aparece vestido con una cota de mallas, como el resto de los personajes, y en su cintura porta una espada. Como ya se había mencionado, todos llevan cabezas, todas ellas de características físicas similares. Estas cabezas sustituyen a los prepucios que debía entregar David como dote. Quizá debamos pensar que la sustitución de los prepucios por cabezas es una manera más gráfica a la hora de mostrar estos versículos. En esta representación se prescinde de la presencia de Mikal, personaje que no es prescindible en la imagen.

A partir de este momento no encontramos más imágenes de este tipo iconográfico. De estos versículos se suele optar por la representación del tipo iconográfico del matrimonio con Mikal. El porqué, quizá debamos buscarlo en que resume todos estos versículos finales del capítulo 18 del primer libro de Samuel.

Matrimonio de David con Mikal

Este es el último de los tipos iconográficos que se generan a partir de este capítulo del primer libro de Samuel. La descripción de los hechos ocurridos en esta ceremonia no aparece en los versículos bíblicos. En ellos solo se hace mención a que Saúl entregó a David a su hija Mikal para que se casase: «Mató a los filisteos doscientos hombres y trajo David sus prepucios que entregó cumplidamente al rey para ser yerno del rey. Saúl le dio a su hija Mikal por mujer» (1 S 18,27)³⁰.

Es a partir de este texto de donde surge el tipo iconográfico del matrimonio de David con Mikal. Este de manera indirecta será el reflejo de las costumbres del acto del matrimonio en cada una de las épocas en las que aparece. Al no existir una descripción de los hechos, el creador deberá acudir a las representaciones de actos similares, al igual que a las ceremonias realizadas en la época en que vivían. La imagen se convierte en una verdadera muestra de los ritos matrimoniales.

El primero de los casos que conservamos de este tipo iconográfico lo encontramos de manera bastante temprana, en uno de los platos de plata del *Tesoro de Chipre* (ca.629, Chipre, Museum of Antiquities) [fig. 56]. Es una composición en la que predomina la simetría. Todos los personajes se encuentran bajo un marco formado por una arquitectura formada por cuatro columnas corintias que sustentan un arco de medio punto. Este elemento dota de mayor equilibrio a la escena. Justo en el centro de la composición aparece el rey Saúl sobre un pequeño pedestal. Sobre su cabeza observamos una corona y detrás un nimbo. Va vestido con unas lujosas vestiduras conformadas por una túnica larga con capa. El papel de Saúl en la imagen es la del sacerdote que celebra el matrimonio entre David y Mikal. David está situado a la derecha de Saúl. En este también observamos unas vestiduras lujosas y además el platero le ha colocado también un nimbo. Su mano derecha está agarrando a Mikal, situada justo al otro lado de Saúl. La hija del rey va vestida con un traje también lujoso. Sobre su cabeza también observamos la corona y el nimbo. Podemos ver que con su mano izquierda sujeta una especie de bolsa.



Fig. 56. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.629, Chipre, Museum of Antiquities.

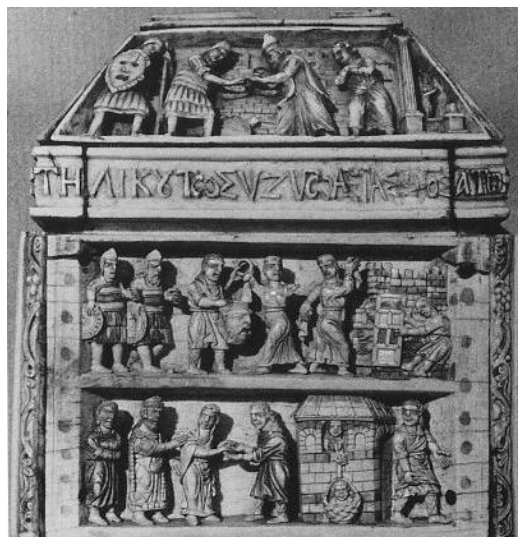


Fig. 57. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia.

³⁰ «Et percussit ex Philisthim ducentos viros; et attulit praepudia eorum, et annumeraverunt ea regi, ut esset gener eius. Dedit itaque ei Saul Michol filiam suam uxorem».

Cerrando la escena a ambos lados encontramos unos músicos que tocan un instrumento de viento. Son los únicos de la composición que están posicionados lateralmente. Sus vestiduras son completamente diferentes a la de los otros personajes. Llevan una túnica corta con capa y carecen de nimbo. En la parte central inferior encontramos unos elementos curiosos. En primer lugar, vemos un cubo lleno. Posiblemente se trate de la dote que le mandó Saúl a David para poder casarse con su hija, es decir los prepucios de los filisteos: «Mató a los filisteos doscientos hombres y trajo David sus prepucios que entregó cumplidamente al rey para ser yerno del rey. Saúl le dio a su hija Mikal por mujer» (1 S 18,27)³¹. Flanqueando este elemento vemos dos recipientes o bolsas dispuestos de forma simétrica. Se ha apuntado la posibilidad que se trate del dinero y riquezas recibidas por David al haber matado a Goliat³².

El tipo iconográfico aparece de nuevo unos siglos después en un relieve que forma parte de un sarcófago de marfil (ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia) [fig. 57]. Este relieve también tiene su origen en el arte del Imperio Bizantino, pero presenta unas variaciones de carácter formal considerables. Su origen y datación es indudable. En la parte superior, rodeando el sarcófago, aparece una inscripción con caracteres griegos que a través de la epigrafía se ha podido situar y fechar. Además, encontramos en la inscripción el nombre de Leo VI, emperador entre el 886 y el 912³³. Situado en la zona inferior izquierda de uno de los lados más cortos del sarcófago, encontramos la representación del tipo iconográfico que nos ocupa. Esta escena está rodeada de otros tipos iconográficos relacionados con la historia de David, como el de la bienvenida de las mujeres de Israel. La composición de la escena que nos ocupa está compuesta por cuatro personajes. David ocupa el lugar central de esta placa de marfil. Sus vestiduras nos recuerdan al hábito de un monje, aunque con una túnica corta. Con sus manos agarra a Mikal, la cual se sitúa justo enfrente de David. Esta gira su rostro hacia el rey Saúl, como esperando la aprobación o la bendición. Saúl en esta ocasión aparece detrás de Mikal. Su mano derecha la dispone en el hombro de Mikal en señal de aprobación del matrimonio. Sus vestiduras recuerdan a las del anterior caso en cuanto a la riqueza. El cuarto personaje que aparece en la composición podría tratarse de David antes de que Saúl le entregara a Mikal, o simplemente un sirviente de la corte.

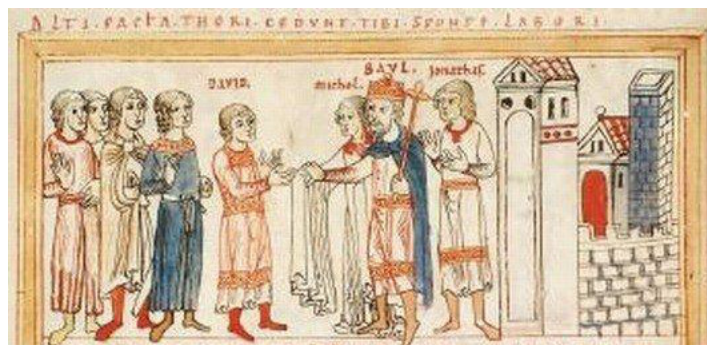


Fig. 58. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1150, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59, fol. 2v.

³¹ «Et percussit ex Philistim ducentos viros; et attulit praeputia eorum, et annumeraverunt ea regi, ut esset gener eius. Dedit itaque ei Saul Michol filiam suam uxorem».

³² Wander, S. H., «The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath» en *Metropolitan Museum Journal*, 8, 1973, p. 90.

³³ Cutler, A., y Oikonomides, N., «An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands» en *The Art Bulletin*, vol. 70, nº 1, p. 77.

Dos siglos después encontramos el tipo iconográfico en una de las miniaturas que ilustran un ejemplar del *Commentarius in Psalmos* (ca.1150, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59. fol. 2v) [fig. 58]. Esta es una de las primeras representaciones del tipo iconográfico en el mundo occidental. Apreciamos variación tanto de carácter formal como de personajes presentes. El marco espacial en esta ocasión es a las puertas de una ciudad, donde se aprecian edificaciones de carácter románico. Todos los personajes están identificados con su nombre encima de su cabeza excepto un grupo de cuatro que aparece más apartado. El rey Saúl aparece casi en el centro de la composición. Sobre cabeza lleva una corona y en una de sus manos el cetro real. Además, lleva puesta una túnica con decoración a bandas horizontales y una capa azul. Con su mano derecha agarra a Mikal para entregar la mano a David. Mikal lleva un traje blanco con detalles en rojo. En la mano que agarra a David sostiene una especie de tela blanca, posiblemente para la velación de la pareja. Detrás del rey Saúl aparece el último de los personajes identificados con el nombre. Se trata de Jonatán, hijo del rey y gran amigo de David. Como ya habíamos mencionado, aparece un grupo de gente que no está identificada. Podemos identificarlos como cortesanos que asisten al acto. El miniaturista es muy probable que se basar en las ceremonias que se realizaban en su entorno próximo para crear esta miniatura.

Generalmente el rey Saúl aparece como maestro de la ceremonia, pero la forma en que los une es la que suele variar a lo largo de los años. En un Salterio y Libro de Horas (ca.1246, Nueva York, MoL, M.730, fol.20r) [fig. 59] tenemos un caso de este tipo iconográfico en el que Saúl vuelve a colocarse en el centro de la composición. En este caso la imagen aparece en el espacio de una letra capitular. El espacio que se crea es adornado por una arquitectura con un arco polilobulado. Bajo cada lóbulo se sitúa uno de los personajes creando una composición muy ordenada y simétrica. En el espacio central encontramos al rey Saúl. Va vestido con una túnica azul y una capa verde que en su interior es roja. Sobre su cabeza lleva una corona que permiten identificar este personaje. Llama la atención en este caso que no se haya representado como un hombre de avanzada edad. Carece de barba, elemento que generalmente aparece en las representaciones de este personaje. Con sus manos agarra el brazo derecho de David y Mikal, con la intención de unir sus manos. A la derecha de Saúl encontramos a David. Presenta unos rasgos en el rostro prácticamente idénticos a los de Saúl. La vestimenta es lo que diferencia claramente a ambos personajes. David lleva una túnica corta roja con una pequeña capa verde. Dirige su mirada hacia Mikal, situada a la parte izquierda de Saúl. Ella viste un traje azul y no lleva ningún elemento lujoso como se había visto hasta el momento. Con su mano izquierda hace un gesto que nos recuerda al de los juramentos.



Fig. 59. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1246, Nueva York, MoL, M.730, fol. 20r.



Fig. 60. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r.

La acción que realiza Saúl de unir las manos a la joven pareja es repetida en esta época en otras iluminaciones. Este es el caso de una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r) [fig. 60]. En este caso se trata de una composición mucho más compleja en cuanto a número de personajes. El esquema compositivo es idéntico del anterior caso. En el centro, presidiendo la ceremonia está el rey Saúl. Este es el más alto de todos los que están representados. En su cabeza lleva la corona y en este caso sí que observamos su barba. Advertimos que agarra las manos de los prometidos para unirlos, simbolizando su unión como pareja. Su mirada la dirige a David situado a su derecha, el cual lleva unas vestiduras más modestas que las de Saúl. Con su mano derecha realiza un símbolo de bendición mientras mira hacia Mikal. La hija del rey aparece vestida de un modo muy modesto con un vestido de idéntico color al de David. En su brazo izquierdo lleva un pequeño perro, el cual podemos interpretar como un símbolo de la fidelidad hacia David³⁴. Para justificar este detalle tenemos de tener en cuenta que será Mikal la que ayudará a David a huir de Saúl para salvarse: «envió Saúl gente a la casa de David para vigilarle y matarle por la mañana, pero su mujer Mikal advirtió a David: ‘Si no pones a salvo esta misma noche, mañana morirás’» (1 S 19, 11)³⁵.

Unas décadas después de este caso encontramos otro en el que se puede observar una variación en la disposición de los personajes. Se trata de una miniatura que ilustra una de las páginas de un ejemplar del *Antiquitates Judaicae* de Flavio Josefo (ca.1240-75, Nueva York, MoL, M.533, fol. 55r) [fig. 61]. Este libro está destinado a contar a los gentiles la historia del pueblo judío, con el fin de demostrar que se trata del más antiguo de los existentes. En la miniatura se representa la unión de las manos de David y Mikal por parte de Saúl. La posición que ocupa el rey Saúl en la miniatura es completamente diferente a la de los otros casos. Se encuentra sentado en su trono mientras junta la mano de su hija Mikal a la de David.



Fig. 61. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1240-75, Nueva York, MoL, M.533, fol. 55r.

³⁴ Chevalier, J., op. cit., 1986, p. 819.

³⁵ «Misit ergo Saul satellites suos in domum David, ut custodirent eum, et interficeretur mane. Quod cum annuntiasset David Michol uxor sua dicens: 'Nisi salvaveris te nocte hac, cras morieris'».

Sus vestimentas son las habituales del personaje, con una túnica larga y una capa, mientras que en la cabeza lleva una corona. Mikal se representa como una joven vestida con un traje largo rojo. Esta ocupa la posición central de la composición. A su lado aparece David agarrando la mano de la joven. Uno de los rasgos que llaman la atención es que sobre su cabeza lleva una corona. Este es un atributo que en ocasiones se le coloca a David antes de ser nombrado rey y que también observamos en la escena que hay pegada a esta. La composición se completa con un grupo de gente que no podemos identificar tan fácilmente, aunque podemos especular su identificación. Asomándose por detrás de Saúl observamos un personaje asomándose. En su cabeza lleva una corona idéntica a la de Saúl y David. Este podría ser Jonatán, personaje aparecido en otros casos del tipo iconográfico. Los otros dos personajes restantes podrían ser cortesanos que acuden a la ceremonia.

Pese a este caso, lo más habitual es encontrarnos al rey Saúl de pie, tal y como observamos en una miniatura del Salterio de la Reina Isabel (ca.1303-08, Múnich, Staatsbibliothek, Munich, gall.16, fol. 35v) [fig. 62]. La miniatura se compone de cuatro personajes colocados dentro del espacio de una D capital. A la izquierda de la imagen, un poco apartado del resto de los personajes, aparece David. Viste una túnica azul con capucha. Esta alza una de sus grandes manos, mientras que con la otra agarra la mano de su prometida, la cual se sitúa justo enfrente. Mikal lleva un traje rosa, con un adorno rojo simple sobre su cabeza. Ambos se miran como intercambiando unas palabras. La mano izquierda es sujeta por Saúl. Esta mano se dispone de manera similar a la que levantaba David. Estos dos personajes estarían como firmando el contrato entre ambas partes. Como ya se ha advertido, Saúl aparece detrás de Mikal. Vemos la típica apariencia de los reyes medievales, con una capa azul y una túnica roja. En su mano derecha sujeta un guante, complemento que demuestra su refinamiento. Además de Saúl, también tenemos un cuarto personaje, muy probablemente Jonatán. Este lleva una túnica de color muy semejante al de Mikal. Debemos descartar que se trate de un monje, aunque la túnica recuerde a un hábito. En su cabeza no podemos apreciar ninguna tonsura.



Fig. 62. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1303-08, Múnich, Staatsbibliothek, Munich, gall.16, fol. 35v.



Fig. 63. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1420, Londres, BL, ms. 42131, fol. 151v.

A partir del siglo XV las imágenes del tipo iconográfico adquieren un carácter más religioso. De ser la imagen de una ceremonia de matrimonio de carácter civil pasa a convertirse en religioso. En esta nueva concepción del tipo se sustituye a Saúl por un sacerdote u obispo. Uno de los primeros casos que tenemos de esta variación aparece en el *Salterio y horas de John, duque de Bedford* (ca.1420, Londres, BL, ms. 42131, fol. 151v) [fig. 63]. En este caso podríamos estar ante una imagen de transición entre ambas tendencias. Nos

encontramos con una composición donde predomina la simetría. En el centro de la misma aparece un personaje con barba y una especie de mitra semejante a la de un obispo. Por otra parte, la ropa que lleva recuerda más a la de un rey, con la túnica y una especie de correas que cruzan su cuerpo. Con sus manos agarra la mano derecha de ambos prometidos. Este personaje debemos identificarlo aún como Saúl. A la derecha de Saúl, como es habitual, encontramos a David, vestido como un auténtico rey, con su corona, capa y una piel de armiño sobre los hombros. Al otro lado de Saúl encontramos a Mikal, vestida con unos ricos ropajes. El miniaturista representa en esta imagen una boda de la realeza sin lugar a duda. Cerrando la composición encontramos a dos músicos tocando una especie de trompeta alargada. Esta imagen acompaña al texto del Salmo 81, en el que no se hace referencia directa al matrimonio. A pesar de esto, encontramos una relación de la imagen con el texto a través de estos dos músicos en uno de los versículos: «*Bucinate in neomenia tuba, in die plenae lunae, in sollemnitate nostra*» [Tocad la trompeta en la neomenia, en el día insigne de nuestra solemnidad] (Sal 81,4). Esta solemnidad mencionada en el salmo es interpretada por el miniaturista como el matrimonio entre David y Mikal, según apuntan investigadores como Edwin Hall³⁶.

Donde podemos encontrar una imagen del tipo iconográfico en el que tenemos la presencia real de una ceremonia de matrimonio religioso es dentro de una miniatura del *Libro de horas de Luis de Orleans*, (1469, San Petersburgo, BNR, Ms Lat. Q.v.I.126. fol. 55r) [fig. 64] obra de Jean Colombe. La miniatura podría pasar por la representación de una ceremonia de este siglo. El tipo se contextualiza en un templo cristiano, donde podemos observar una cantidad importante de personajes. En el centro de la composición aparece un sacerdote, vestido con una túnica, capa y mitra. Este agarra la mano a los dos prometidos, como tantas veces hemos observado.



Fig. 64. *Matrimonio de David con Mikal*. 1469, San Petersburgo, BNR, Ms Lat. Q.v.I.126, fol. 55r.



Fig. 65. Gerard de la Vallée. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1640, Londres, Cp.

³⁶ Hall, E., *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Los Ángeles 1997, p. 41.

David por primera vez está colocado a la izquierda. Lleva una rica vestimenta con gran ornamentación y pieles como la de armiño. Asimismo, la barba tan larga que lleva le da una apariencia más longeva de lo que se describe en el texto bíblico. A su lado aparecen también otros dos hombres. Uno de ellos es el rey Saúl. Lleva una túnica azul y un adorno a modo de corona en la cabeza. Es la primera vez que este rey no es el encargado de casar a la pareja. Al otro lado del sacerdote encontramos a Mikal. Lleva un traje rojo con una gran capa amarilla. Esta gran capa es llevada por una dama de honor. Hemos de mencionar que en esta parte aparecen todas las mujeres asistentes a la ceremonia, al igual que en la parte de David todo eran varones. Con todos estos detalles, es imposible pensar que el miniaturista no se basara en las ceremonias que se producían en esta época para plasmar este tipo iconográfico.

Dos siglos después de la creación de esta miniatura encontramos por primera vez un caso del tipo iconográfico en un lienzo. Se trata de una pintura de Gerard de la Vallée (ca.1640, Londres, Cp) [fig. 65]. Aunque se trate de una técnica y soporte diferente, aparecen muchas similitudes en la composición con las miniaturas más próximas a su tiempo. En el lienzo observamos una distribución de los personajes mucho menos ordenada a lo que es habitual en el tipo. La ceremonia tiene un carácter religioso, aunque se desarrolla en un ambiente cortesano como apreciamos en varios elementos. En una posición centrada, enmarcado por una puerta con arco de medio punto, encontramos un obispo con la mitra y un libro en la mano. Con su mano derecha realiza un símbolo de bendición. A la parte derecha del obispo localizamos a David, con unas vestimentas que recuerdan a un César victorioso romano. Sobre su cabeza lleva la corona de laurel que encontramos en otros tipos iconográficos vinculados con su victoria sobre Goliat. Con su mano agarra la mano de Mikal que se sitúa delante de él. En la parte izquierda de la imagen podemos ver a Saúl sentado en su trono. Dirige su mirada hacia la ceremonia. En su cabeza lleva una gran corona puntiaguda y con su mano izquierda sujeta el cetro. Sus vestiduras recuerdan a las que lleva David. La escena se completa con una gran cantidad de gente que contempla la ceremonia. Justo detrás de David aparece un personaje que lleva un gran cirio. Este acompaña al obispo que celebra la unión. Todos los presentes que están detrás de David son varones, mientras los que se encuentran detrás de Mikal son mujeres. Esta característica ya la habíamos observado en un caso. Es una muestra de las costumbres de la época, en la que los hombres y las mujeres en las ceremonias religiosas se colocaban separados. Generalmente los hombres ocupaban la parte derecha, mientras las mujeres al ser consideradas inferiores la izquierda³⁷. El último detalle interesante es la presencia de personajes cortesanos y de perros.



Fig. 66. Jan Christiaensz Micker. *Matrimonio de David con Mikal*. ca.1650, Cp.

³⁷ Balderas Vega, G., *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*, Universidad Iberoamericana, México D. F. 2008, p. 517.

El último de los casos importantes que tenemos de este tipo iconográfico es un lienzo de Jan Christiaensz Micker (ca.1650, Cp) [fig. 66]. La disposición de los personajes es mucho más ordenada en el espacio que en la pintura de Gerard de la Vallée, aunque en realidad se trata de una misma manera de representar esta escena. Podemos señalar una posible inspiración común para ambos casos del tipo iconográfico, puesto que todos los principales personajes ocupan exactamente el mismo punto en las dos imágenes. Como se ha podido observar en el recorrido por la historia de este tipo iconográfico, es un reflejo de las ceremonias de matrimonio que se realizaban en cada una de las épocas y lugares, unas veces con el protagonismo del poder civil y en otras destacando el poder religioso.

HUIDA DE DAVID (1 S 19)

La envidia de Saúl hacia David fue creciendo hasta el punto de ordenar directamente su muerte. David, será alertado por Jonatán, aunque este decidirá quedarse al servicio del rey. Tras varios episodios, David huirá de la corte con la ayuda de su esposa Mikal. La huida también es considerada como una prefiguración de la de Jesús con su familia a Egipto en los ejemplares de *Biblia pauperum*.

Este relato ocupará todo el capítulo 19 del primer libro de Samuel, produciéndose varios hechos importantes. En este observamos como Saúl ordena la muerte de David, pero también como la importante amistad de Jonatán y el gran amor de Mikal lo salvan de una posible muerte. David consigue ponerse a salvo llegando a Ramá, lugar donde se encuentra el profeta Samuel.

Algunos de estos hechos serán representados en las artes visuales, destacando principalmente el tipo iconográfico de Mikal ayudando a escapar a David. El resto de los tipos iconográficos tienen mucha menos presencia, aunque casi siempre encontramos algún caso en las miniaturas de los manuscritos medievales, mostrándonos así la importancia que adquirió la figura de David en el medievo.

Saúl ordena la muerte de David

En el primer versículo del capítulo 19 del primer libro de Samuel, Saúl comunica a su hijo Jonatán y a sus servidores que acabaría con la vida de David: «*Locutus est autem Saul ad Ionathan filium suum et ad omnes servos suos de occisione David; porro Ionathan filius Saul diligebat David valde*» [Saúl dijo a su hijo Jonatán y a todos sus servidores que haría morir a David; pero Jonatán, hijo de Saúl, amaba mucho a David] (1 S 19,1). Este pequeño fragmento generó un tipo iconográfico que podríamos clasificar como propio del mundo de las miniaturas, teniendo en cuenta que los casos que conservamos se encuentran exclusivamente en los libros medievales.



Fig. 1. *Saúl ordena la muerte de David*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 39r.

Entre los primeros de los casos encontramos uno en un ejemplar de una Biblia Moralizada (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.39r) [fig. 1]. Dentro del marco en forma de medallón típico de estas biblias, encontramos una escena en la que aparecen cinco personajes. En primer lugar, aparece Saúl sentado en su trono. Lleva una túnica granate y una tela azul encima. Se le ha dotado de apariencia de persona mayor al representarlo con barba y pelo blanco. Con su mano izquierda señala hacia un personaje que si seguimos los versículos bíblicos lo identificamos como Jonatán. Su gesto es de asombro, al enterarse de que su padre quiere que pongan fin a la vida de su amigo David. Entre estos dos personajes encontramos a tres, todos ellos sirvientes o soldados de Saúl. El situado en primer término, porta una espada en su mano obedeciendo las palabras del rey. Este pasaje es comparado, como suele ser habitual en estos ejemplares, con una escena del Nuevo Testamento. En este caso observamos una imagen que representa el momento en el que se ordena el prendimiento de Jesús. Es una composición muy similar a la del tipo iconográfico que nos ocupa, con dos Sumos Sacerdotes judíos ordenando a unos soldados que traigan a Jesús, y éste en el otro extremo de la imagen.

Estas características se repetirán en otros ejemplares de Biblia Moralizada, como la de Oxford (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.138r) [fig. 2] donde volvemos a encontrarnos con el tipo iconográfico con una serie de pequeñas variaciones. En la misma posición que en el caso anterior aparece Saúl sentado en su trono. Observamos que lleva una espada, mientras que en una mano hace un gesto de autoritario. Sobre su espalda se sitúa una pequeña criatura demoníaca que parece controlarlo como un títere. Se trata del espíritu maligno el cual le provoca los ataques de ira contra David. Delante de Saúl aparece un grupo de gente, entre los cuales identificamos en primera línea a Jonatán. El gesto de este personaje es muy semejante al de la anterior miniatura. El número de personajes en este caso es mucho mayor. Excepto Jonatán, todos los que aparecen en este grupo son soldados, vestidos con cotas de mallas y armados con una espada en sus manos. En la parte inferior también se coincide con la anterior miniatura. Formalmente se puede observar un mismo esquema compositivo común, aunque con diferentes personajes. Como es normal, la escena coincide con la de la anterior Biblia Moralizada. Los personajes que aparecen sentados podemos identificarlos como Pilatos y Caifás, gracias al texto que acompaña la miniatura. Encabezando el grupo que se encuentra delante de ellos aparece Judas. Los otros son soldados judíos armados con espadas.



Fig. 2. *Saúl ordena la muerte de David*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 138r.



Fig. 3. *Saúl ordena la muerte de David*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r.

Poco después el tipo iconográfico aparecerá también en otros tipos de biblias con un esquema compositivo muy semejante. Un caso lo encontramos en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r) [fig. 3]. El rey Saúl se encuentra como de costumbre en su trono, con la corona y su cetro. Con el dedo índice de la mano derecha señala en línea recta. Delante de un grupo de gente se encuentra Jonatán con gesto de asombro. El cambio en el tipo iconográfico lo encontramos en el grupo de gente que se encuentra detrás del hijo del rey. Ya no son soldados como en las otras imágenes, sino miembros de la corte del rey. Esta miniatura, por tanto, es una adaptación más literal de lo que se narra en este versículo. Recordemos que en este se comenta que Saúl comunica a su hijo y los miembros de la corte su deseo de que David muriera. En ningún caso se menciona que mandara a los soldados a matarle.



Fig. 4. J. Colombe. *Saúl ordena la muerte de David*. ca.1480, Besançon, BM, ms. 0148. fol. 136r.

Pese a esta excepción y a lo mencionado en los versículos bíblicos, lo más habitual es encontrar representados soldados dentro de este tipo iconográfico. Así lo podemos contemplar en una miniatura mucho posterior atribuida a Jean Colombe en un libro de horas (ca.1480, Besançon, BM, ms. 0148, fol.136r) [fig. 4]. La posición de los personajes varía un poco, pero esto no es significativo. También se contempla un interés por la perspectiva, con un claro punto de fuga, lo que hace diferente a los otros casos. Observamos a Saúl sentado en un lujoso trono, lleno de ornamentos dorados y granates, al igual que su traje. Justo delante de él aparece un personaje con una especie de túnica, el cual debemos interpretar que se trata de Jonatán. En el fondo de la imagen encontramos a un grupo de soldados, con armadura y lanzas, preparados para cualquier orden del rey. Es el último caso que conservamos de este tipo iconográfico. Con él observamos que, a lo largo de los siglos, el tipo iconográfico permaneció prácticamente inalterable, tan solo variando en características puntuales que podemos atribuir al gusto estilístico.

Jonatán advierte a David del odio de Saúl

La gran amistad que une a David y Jonatán queda evidente en estos versículos bíblicos. Pese a que Saúl es el padre de Jonatán, la amistad que los une hace que advierta a David del peligro que corre estando al lado de Saúl:

«Y avisó Jonatán a David diciéndole: ‘Mi padre Saúl te busca para matarte. Anda sobre aviso mañana por la mañana; retírate a un lugar oculto y escóndete. Yo saldré y estaré junto a mi padre en el campo, donde tú estés, y hablaré por ti a mi padre; veré lo que hay y te avisaré’» (1 S 19,2-3)¹.

Beda entenderá este episodio alegóricamente, comparándolo con la prohibición por el Sanedrín a los apóstoles para que no enseñaran en nombre de Jesús². En las artes visuales se generará un tipo iconográfico que puede confundirse fácilmente con otros episodios, como el de la amistad entre David y Jonatán. En ambos tipos iconográficos los dos personajes aparecen dialogando, por lo que muchas veces tan solo los podemos diferenciar por el contexto o las inscripciones que en ocasiones acompañan a la imagen. No obstante, las imágenes generadas a partir de este relato son escasas y solo las encontramos en miniaturas.

Uno de los primeros casos lo encontramos en uno de los folios de la *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms. 108, fol. 87v) [fig. 5]. El tipo iconográfico adquiere una composición muy básica, en la que tan solo podemos observar a David y Jonatán sin un paisaje de fondo. Ambos personajes aparecen uno enfrente del otro como si fueran a abrazarse. El creador de esta imagen tiene presente la gran amistad entre ellos y resalta esta faceta sobre el relato. Podríamos interpretar que estaríamos ante un caso de imagen más conceptual que narrativa.



Fig. 5. *Jonatán advierte a David del odio de Saúl*. 1197, Amiens, BM, ms. 108. fol. 87v.



Fig. 6. *Jonatán advierte a David del odio de Saúl*. ca.1230, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r.

¹ «Et indicavit Ionathan David dicens: 'Quaerit Saul pater meus occidere te; quapropter observa te, quaeso, mane; et manebis clam et absconderis. Ego autem egrediens stabo iuxta patrem meum in agro, ubicumque fueris; et ego loquar de te ad patrem meum et, quodcumque videro, nuntiabo tibi'».

² «Locutus est autem Saul ad Jonathan filium suum, etc. Locuti sunt principes Judaeorum et seniores et scribae ad apostolos, et praecipiendo praeceperunt eis ne omnino loquerentur, neque docerent in nomine Jesus». BEDA. *Allegorica Expositio in Samuelem 3, 5*; PL XCI, 633-634.

El mayor número de casos del tipo iconográfico se encuentran en el siglo XIII. De este siglo es una miniatura de una *Biblia-Vitae Sanctorum* (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, I.2.4° 15. fol. 87v) con unas características muy semejantes al anterior caso. También se conserva una posterior en la *Biblia Morgan* (ca.1230, Nueva York, MoL, M.638, fol. 30r) [fig. 6]. Este caso es muy diferente al primero. La única coincidencia que existe entre ambos casos es que se encuentran frente a frente. El miniaturista ha creado una composición simétrica, en la que a cada lado del espacio delimitado por un árbol aparece uno de los personajes. Encontramos a Jonatán a la izquierda de la imagen. Lleva unas ricas vestiduras que se componen de una túnica azul y una capa roja por fuera y blanca por dentro. Su mano derecha hace un gesto con el dedo índice. Podemos interpretar que está comunicando a David la mala noticia. Justo delante, pero sin tener contacto como en el otro caso, encontramos a David. Él también lleva un traje también bastante lujoso, propio de los cortesanos de la época medieval. Con una mano agarra el vestido, mientras con la otra, con la palma abierta, hace un gesto de asombro. En este caso se sigue de forma más al pie de la letra los versículos bíblicos.

Solo se ha localizado otro caso del tipo iconográfico. Este lo encontramos dentro del *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, Public Library, Spencer 26, fol. 21r). Son pocas las imágenes conservadas, pero estas muestran una gran similitud con otros tipos iconográficos de la historia de David. Solo atendiendo a aspectos como los textos que los acompañan puede servirnos para poder identificar correctamente las imágenes.

Jonatán reconcilia David y Saúl

Jonatán intercederá por su amigo David para intentar que Saúl lo matase. Como se nos relata en el pasaje bíblico, Jonatán cumplió lo que se propuso, quedando de nuevo en su lugar de la corte David:

«Habló Jonatán a Saúl su padre en favor de David y dijo: ‘No peque el rey contra su siervo David, porque él no ha pecado contra ti, sino que te ha hecho grandes servicios. Puso su vida en peligro, mató al filisteo y concedió Yahvé una gran victoria para todo Israel. Tú lo viste y te alegraste. ¿Por qué, pues, vas a pecar contra sangre inocente haciendo morir a David sin motivo?’ Escuchó Saúl las palabras de Jonatán y juró: ‘¡Vive Yahvé!, no morirá’. Llamó entonces Jonatán a David, le contó todas estas palabras y llevó a David donde Saúl, y se quedó a su servicio como antes» (1 S 19,4-7)³.

Pocas serán las imágenes que tomarán estos versículos como base. Uno de los escasas imágenes la encontramos dentro de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.30r) [fig. 7]. Nos encontramos ante una composición en la que aparecen tres personajes. El rey Saúl se sitúa a la izquierda de la miniatura sentado en su trono. Tiene una apariencia completa de un monarca medieval, con sus vestimentas rojas y una capa azul. Además, lleva la corona y un cetro. Éste mira hacia David señalándolo. Se reproduce el momento en que está diciendo que David no morirá. Delante del rey se encuentra David arrodillado como ya se ha mencionado anteriormente. Sus

³«Locutus est ergo Ionathan de David bona ad Saul patrem suum dixitque ad eum: Ne peccet rex in servum suum David, quia non peccavit tibi, et opera eius bona sunt tibi valde. Et posuit animam suam in manu sua et percussit Philisthaeum, et fecit Dominus victoriam magnam universo Israeli; vidisti et laetatus es. Quare ergo peccas in sanguine innoxio interficiens David, qui est absque culpa? Quod cum audisset Saul, placatus voce Ionathan iravit: Vivit Dominus quia non occidetur. Vocavit itaque Ionathan David et indicavit ei omnia verba haec; et introduxit Ionathan David ad Saul, et fuit ante eum, sicut fuerat heri et nudiustertius».

vestiduras son claramente de origen medieval, como es costumbre en esta época. Con sus manos abiertas parece suplicar o agradecer a Saúl por su decisión. Detrás de David encontramos a Jonatán de pie con una de sus manos sobre los hombros de David, y con la otra mano gesticulando. Al parecer está intentando convencer a Saúl para que perdone a David. Por este pequeño motivo podemos pensar que en la miniatura se mezclan dos momentos diferentes de la narración o dos tipos iconográficos. Esta característica suele ser bastante habitual en la época.



Fig. 7. *Jonatán reconcilia David y Saúl*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.30r.

David esquivó la lanza de Saúl por segunda vez

David volvió de nuevo al servicio de Saúl gracias a la reconciliación mediada por Jonatán. Estando tocando para el rey como en muchas ocasiones, el espíritu malvado de Yahvé se apoderó de nuevo de Saúl: «Se apoderó de Saúl un espíritu malo de Yahvé; estaba sentado en medio de la casa con su lanza en su mano y David tocaba» (1 S 19,9)⁴. Esta nueva posesión provocó que Saúl reaccionara de forma violenta contra David, repitiéndose una de las agresiones que anteriormente ya había realizado, intentar matar a David con una lanza: «Intentó Saúl clavar con su lanza a David en la pared; esquivó David a Saúl y la lanza se clavó en la pared; huyó David y se puso a salvo» (1 S 19,10)⁵.

Las imágenes que se generan a partir de estos versículos, iconográficamente son semejantes a los del pasaje en que Saúl intenta clavar su lanza por primera vez: «Al día siguiente se apoderó de Saúl un espíritu malo de Dios y deliraba en medio de la casa; David tocaba como otras veces. Tenía Saúl la lanza en la mano. Blandió Saúl la lanza y dijo: ‘Voy a clavar a David en la pared’. Pero David le esquivó dos veces» (1 S 18,10-11)⁶. La similitud entre ambos pasajes se traduce en una semejanza casi absoluta en ambos tipos iconográficos, los cuales solo podemos diferenciar si existe un texto que nos indique a cuál de los dos pasajes se refiere.

⁴ «*Et factus est spiritus Domini malus in Saul; sedebat autem in domo sua et tenebat lanceam, porro David psallebat in manu sua*».

⁵«*Nisusque est Saul configere lancea David in pariete; et declinavit David a facie Saul, lancea autem, casso vulnere, perlata est in parietem*».

⁶ «*Post diem autem alteram invasit spiritus Dei malus Saul, et vaticinabatur in medio domus suae; David autem psallebat manu sua sicut per singulos dies, tenebatque Saul lanceam. Et sustulit eam putans quod configere posset David cum pariete; et declinavit David a facie eius secundo*».

Mikal ayuda a David a huir

Saúl intentó matar a David sin éxito por lo que este huyó para ponerse a salvo. Para huir del rey contó con la ayuda de Mikal, hija rey que le había entregado en matrimonio poco antes. Este pasaje se encuentra dentro del primer libro de Samuel descrito de la siguiente manera:

«Aquella misma noche, envió Saúl gente a la casa de David para vigilarle y matarle por la mañana, pero su mujer Mikal advirtió a David: ‘Si no te pones a salvo esta misma noche, mañana morirás’. Mikal hizo bajar a David por la ventana. El partió y huyó poniéndose a salvo.» (1 S 19, 11-12)⁷.

Además de estos versículos, también se hace referencia a este hecho en el Salmo 59. En el texto encontramos una referencia directa de los acontecimientos narrados en el primer libro de Samuel: «Del maestro de coro. ‘No destruyas’. De David. A media voz. Cuando Saúl mandó a vigilar su casa con el fin de matarle» (Sal 59,1)⁸. Todo el texto de este Salmo es como una especie de oración de súplica a Dios por parte de David, en la que pide ser salvado del enemigo.

La huida de David ha sido interpretada, como informa Réau, como una prefiguración de la Huida a Egipto o la Resurrección de Cristo escapando de la muerte, al igual que lo fueron el pasaje de José extraído de la cisterna (Gn 37,28) o Jonás vomitado por el pez (Jon 2,10)⁹.



Fig. 8. *Mikal ayuda a David a huir*. s.IX, Moscú, Historic Museum Moscow, Gr. 129, fol. 56v.

⁷ «Misit ergo Saul satellites suos in domum David, ut custodirent eum, et interficeretur mane. Quod cum annuntiasset David Michol uxor sua dicens: 'Nisi salvaveris te nocte hac, cras morieris', deposuit eum per fenestram. Porro ille abiit et aufugit atque salvatus est».

⁸ «Magistro chori. Secundum 'Ne destruxeris'. David. Miktam. Quando Saul viros misit, qui domum observarent et eum occiderent».

⁹ Réau, L., Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 311.

En las artes visuales, gracias a estas consideraciones, podemos observar multitud de casos diferentes. El caso más antiguo que conservamos aparece en una miniatura del *Salterio Chludov* (s.IX, Moscú, Historic Museum Moscow, Gr. 129, fol. 56v) [fig. 8]. En la miniatura de este Salterio bizantino aparece en el margen izquierdo del folio una gran torre. En la parte más alta encontramos una gran ventana por la que asoma un personaje, el cual identificamos como Mikal. Ella está sosteniendo una cuerda por ambos extremos. Justo debajo, sobre la mitad de la torre, encontramos a David, sentado sobre la cuerda y agarrándose para ser llevado abajo. Por una puerta que aparece en la parte inferior de la torre, observamos otro personaje. Este lleva corona y unas vestiduras propias de un rey. Por estas características, podemos identificarlo como el rey Saúl, el cual manda apresar a David para matarlo. En el extremo inferior del folio encontramos otro personaje con nimbo. Este es David huyendo de Saúl, una vez ya ha conseguido bajar de la torre. En este primer caso el tipo iconográfico ha sido utilizado para acompañar al Salmo 59. La relación entre este Salmo y los versículos del primer libro de Samuel (1 S 19, 11-12) son tenidos en cuenta desde un primer momento como se demuestra en esta imagen.

Un siglo después nos encontramos con otra muestra de este tipo iconográfico en un sarcófago en el que tenemos varias escenas de la vida de David (ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia) [fig. 9]. En este relieve observamos también una torre, aunque de dimensiones mucho más reducidas que en el anterior caso, debido al poco espacio que se dispone para encajar la escena. En lo alto de la torre encontramos tres ventanas, dos de ellas con un arco de medio punto. En la central aparece Mikal agarrando una cuerda. En este caso nos encontramos con una cuerda simple que sujeta una gran cesta. Dentro de la gran cesta encontramos una figura masculina que identificamos como David. Existe gran similitud en la composición a pesar de que en este caso aparece una gran cesta. También en esta ocasión encontramos a David huyendo después de haber conseguido bajar de la torre.



Fig. 9. Mikal ayuda a David a huir. ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia.



Fig. 10. Mikal ayuda a David a huir. ca.1000, Londres, BL, Add. 40731, fol. 93r.

A pesar de este caso, por lo general, el tipo iconográfico en estos primeros siglos va ligado a las páginas de los salterios, donde se repiten con unas características muy similares. Este es el caso del *Salterio de Bristol* (ca.1000, Londres, BL, Add. 40731, fol. 93r) [fig. 10] en el que el tipo iconográfico aparece de nuevo en el Salmo 59. Este ejemplar continúa siendo de la órbita del Imperio Bizantino, tal como delatan sus caracteres griegos. La variación respecto al primer de los casos conservados es poca, cambiando pequeños detalles

atribuibles a la mano del autor y su entorno. Observamos de nuevo una torre alta en la que por una ventana aparece Mikal sosteniendo ambos extremos de la cuerda. El detallismo en los personajes y sus vestimentas es mucho más visible. Mikal lleva un traje azul con unos detalles en oro y en su cabeza una corona. Debajo de Mikal aparece David agarrándose de la cuerda con ambas manos. Lo vemos vestido como un soldado romano, con su armadura y túnica corta. Además, también lleva en su espada colgando de su cintura. En la parte inferior de la torre aparece una puerta por la que se puede observar a dos soldados con su armadura, casco, lanza y escudo entrando para buscar a David. Estos sustituyen al rey Saúl que aparecía en otro caso. Como es habitual encontramos también a David ya debajo de la torre huyendo, pero este caso con la espada desenvainada.

La influencia entre las diferentes miniaturas de los salterios queda patente en la gran similitud que existe en los diferentes casos del tipo iconográfico de esta época. Claro ejemplo es el de la miniatura que aparece junto al Salmo 59 en el *Salterio Theodore* (ca.1066, Londres, BL, Add. 19352, fol. 72v) [fig. 11], también de procedencia bizantina. En lo alto de la torre se sitúa Mikal asomándose por la ventana. Sujeta una cuerda por ambos extremos como ya se ha observado en otros casos. Debajo, agarrándose a la cuerda aparece David. La estatura de David al igual que su apariencia es mucho más juvenil que en anteriores casos. Lleva una aureola como ya se había observado en otros casos de procedencia oriental. En la parte baja de la torre aparece el rey Saúl. Este parece observar como escapa David mientras lo señala. A su lado encontramos otro personaje perteneciente a la corte del rey. En la imagen se vuelve a repetir la representación de David corriendo cuando ya ha bajado de la torre.



Fig. 11. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1066, Londres, BL, Add. 19352, fol. 72v.

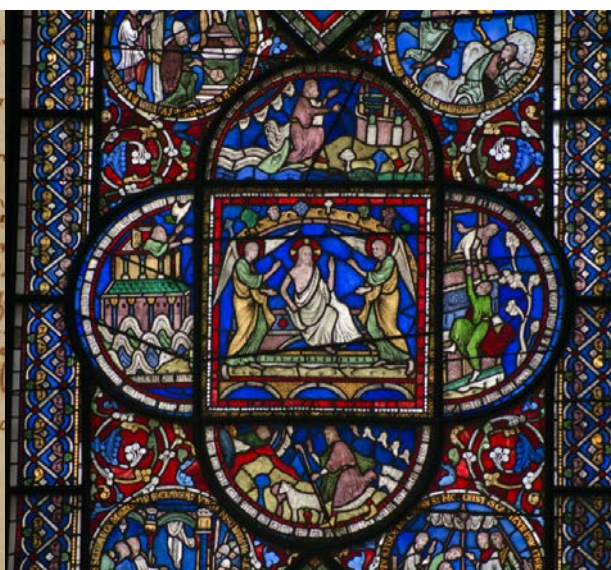


Fig. 12. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1200, Canterbury, Catedral de Canterbury.

Medio siglo después el tipo iconográfico aparece ya en un mayor número de creaciones occidentales, desligándose más del Salmo 59. Uno de los primeros casos aparece en una de las vidrieras de la catedral de Canterbury (ca.1200, Canterbury, Catedral de Canterbury) [fig. 12]. Esta imagen forma parte de una vidriera dedicada a la resurrección de Cristo. Colocar este tipo iconográfico al lado de la resurrección de Cristo no es un hecho extraño. La huida de David es considerada, entre otros, como prefiguración de la

resurrección¹⁰. Por esta consideración, no será difícil encontrar ambos temas juntos en más de una ocasión. En la vidriera se siguen unas características muy similares en el esquema compositivo. En la ventana de un edificio aparece Mikal. En este caso no podemos saber si se trata de una torre, como en los anteriores casos. La hija del rey asoma medio cuerpo por la ventana con los brazos afuera para agarrar a David que se encuentra debajo. En este caso no aparece ninguna cuerda con la que pueda agarrarse David, son los propios brazos de Mikal el único elemento que le ayuda a descender.

El tipo iconográfico en este siglo estará muy unido a la Resurrección de Cristo al juzgar por los casos que conservamos. En los ejemplares de Biblias Moralizadas encontramos también esta relación. El caso más antiguo aparece dentro de la *Biblia Moralizada* de Viena (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.39r) [fig. 13]. En esta miniatura encontramos dos tipos diferentes. A la derecha aparece el que nos ocupa en este punto. En este, observamos en lo alto de una torre muy esbelta a Mikal asomada por una especie de ventana. Por primera vez en este tipo iconográfico Mikal no está ayudando, con una cuerda o sus manos, a descender a David para escapar, puesto que se encuentra ya debajo del edificio. La relación con la Resurrección de Cristo aparece en la miniatura inferior, en la que observamos a Cristo saliendo de su sepulcro, mientras unos guardias aparecen mirando la tumba vacía.



Fig. 13. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.39r.



Fig. 14. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.138r.

Otro ejemplar de la Biblia Moralizada muestra esta misma imagen en relación con el tipo iconográfico (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.138r) [fig. 14]. Este códice es un poco posterior, aunque sigue unas características similares en cuanto a disposición. Media parte de la miniatura ocupa la imagen del tipo iconográfico. En ella observamos a Mikal asomándose por la ventana por la que escapa David. Como en el anterior caso, David se encuentra ya fuera del edificio con los pies en tierra, aunque en esta imagen aún existe un contacto con Mikal. En la miniatura inferior observamos de nuevo a Cristo saliendo de su tumba. A su lado aparecen soldados con sus armaduras y espadas observando hacia el sepulcro.

¹⁰ Este dato lo podemos encontrar en estudios como: Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988, p. 327, y Réau, L., op. cit, 2007, p.311.

El tipo iconográfico aparecerá relacionado con el texto del primer libro de Samuel también en el siglo XIII con diferentes variantes, como es el caso de la miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r) [fig. 15] donde David aparece solo. Observamos una gran verticalidad en la composición que ayuda a crear una mayor perspectiva de altitud. David sale de una ventana de una torre esbelta dispuesto a saltar de ella. Es una miniatura muy simple en la que el creador ha sabido expresar con muy pocos elementos la narración bíblica.



Fig. 15. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r.



Fig. 16. *Mikal ayuda a David a huir*. 1372, La Haya, MMW, MS 10 B 23, fol. 136r.

Más de un siglo después encontramos un caso, que podemos considerar como más tradicional, en la *Biblia Historiada de Petrus Comestor* (1372, La Haya, MMW, MS 10 B 23, fol. 136r) [fig. 16]. Esta miniatura se asemeja más al caso de la vidriera de la catedral de Canterbury que a las imágenes de las biblias moralizadas. Mikal se encuentra encima de una torre de características medievales. Con sus manos sujeta una cuerda que está enganchada a la muralla. El joven David aparece debajo descendiendo agarrado a la cuerda. No encontramos ningún otro personaje en la miniatura, aunque si un detalle más, un árbol alto que anteriormente también habíamos visto en la vidriera de Canterbury. Posiblemente se trate de un detalle anecdótico de la miniatura.

A partir de esta época, comenzarán a aparecer los casos del tipo iconográfico relacionados con la Huida a Egipto de la Sagrada Familia, generalmente en las denominadas *Biblia Pauperum*, como así lo observamos en un ejemplar de finales del siglo XIV (ca.1395-1400, Londres, BL, Kings MS 5, fol.4r) [fig. 17]. La imagen presenta en general unas características muy similares a las de los anteriores casos, aunque con pequeñas variaciones. Como es habitual, asomándose por una ventana aparece Mikal. Esta agarra una cuerda que pasa por una polea, con la que se puede subir y bajar con facilidad grandes pesos. En esta cuerda aparece enganchada una cesta en la que se encuentra dentro David. Es la primera vez que aparece coronado en este tipo iconográfico. Este elemento es más bien un atributo y no un elemento presente en la narración bíblica. Justo delante de David encontramos al rey Saúl, representado con unas dimensiones exageradas. No es la primera vez que este personaje se incluye en el tipo iconográfico, aunque si en la posición en que lo encontramos.



Fig. 17. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1395-1400, Londres, BL, Kings MS 5, fol.4r.

En otro ejemplar de la *Biblia Pauperum* (ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 A 15, fol. 23r) [fig. 18] se asocia de nuevo la Huida de David como una prefiguración de la Huida a Egipto. La composición sigue unas características más realistas al igual que la perspectiva. Observamos una construcción propia de este siglo en la que aparecen dos ventanas en distinto nivel. En la superior observamos una figura femenina que identificamos como Mikal. En esta ocasión vemos solo su cabeza y una pequeña parte del busto. Ella sujeta la cuerda por la que está bajando David. Este personaje presenta una variación, se representa mucho más mayor de lo habitual. Esta imagen no concuerda con los versículos, ya que aún David es un joven. Por la ventana que aparece más abajo aparece un grupo de soldados con su casco y lanza. Uno de ellos mira por la ventana hacia donde se encuentra David.

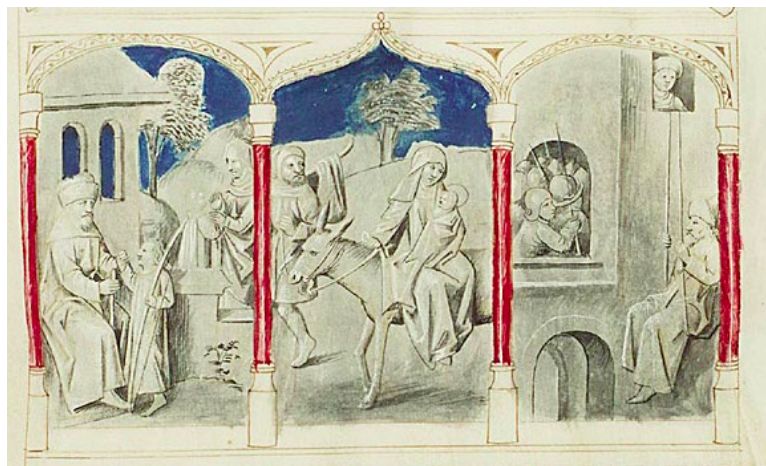


Fig. 18. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 A 15, fol. 23r.

En esta época no solo encontramos el tipo iconográfico la *Biblia Pauperum*, también se relacionan con los *Speculum Humanae Salvationis*. En uno de estos ejemplares encontramos una miniatura (ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 39r) [fig. 19] que presenta una similitud en la composición con las otras imágenes, aunque con las diferencias que conllevan la mano del miniaturista o el lugar de origen. Esta miniatura no cuenta de una gran calidad en su traza, pero esto no impide que se represente de manera clara los hechos

narrados en los versículos del capítulo 19 del primer libro de Samuel. Mikal se encuentra en una ventana que hay en un edificio de poca altura. La ventana sigue unas características propias de los palacios de la época, con una serie de adornos en el marco de madera. Por esta ventana baja David ayudado por una cuerda que agarra Mikal. David se encuentra casi en el suelo, mientras que un gran grupo de soldados entran por una puerta situada en la parte derecha. Estos van armados con el propósito de capturar a David. Uno de ellos gira su cabeza, aunque no hacia la dirección donde se encuentra David.

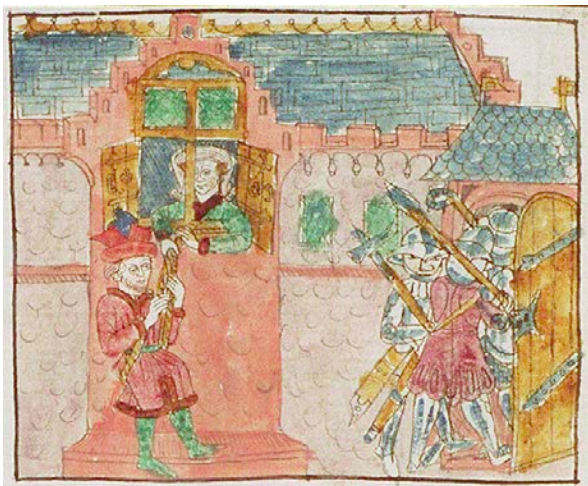


Fig. 19. *Mikal ayuda a David a bajar*. ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 39r.

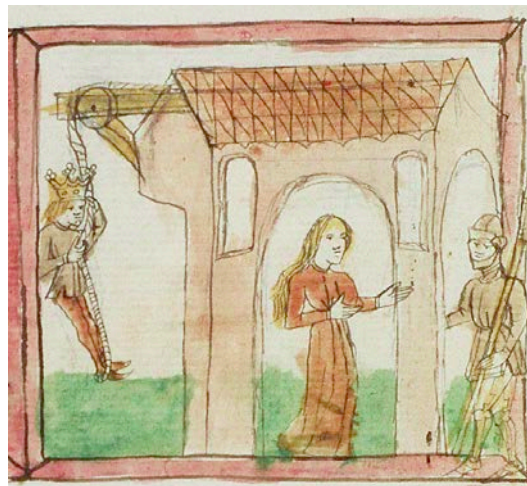


Fig. 20. *Mikal ayuda a David a bajar*. ca.1500, La Haya, MMW, MS 10 C 23, fol. 42r.

Existen casos en los que el tipo iconográfico varía de forma considerable al introducir un esquema compositivo diferente. Este es el caso de una miniatura de un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1500, La Haya, MMW, MS 10 C 23, fol. 42r) [fig. 20]. En esta imagen encontramos una traza en el dibujo mucho menos hábil que en anteriores casos y más esquemática en cuanto a elementos. Solo vemos a tres personajes presentes en la miniatura. Observamos una especie de cobertizo con tejado por el que descende David ayudado de una cuerda y una polea. En este caso David aparece con una gran corona. Mikal no le ayuda con la cuerda, pero sí que le echa una mano distraendo a uno de los soldados que van a capturarlo. De la figura de Mikal en esta variación del tipo iconográfico, aparecida en los *Speculum Humanae Salvationis*, autores como Réau nos indican que se convierte en la imagen de la Virgen de la Misericordia protegiendo a los fieles bajo su manto¹¹. Esta afirmación la atribuye a todas las imágenes del tipo iconográfico, aunque puede ser más acertada para casos como el de esta miniatura en la que Mikal aparece conversando con los enemigos, entreteniéndolos para que David huya sin problemas.

Esta variación en el tipo iconográfico no es muy habitual si tenemos en cuenta las demás imágenes que se conservan. En un Salterio con notación musical, que posee unas miniaturas atribuidas al Maestro de los Ojos Negros (1521, La Haya, KB, MS 78 A 32, fol. 52v) [fig. 21], encontramos una miniatura de este tipo iconográfico en la que observamos una gran influencia de la tradición. Se siguen unas características poco innovadoras con respecto al caso anterior del *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1500, La Haya, MMW, MS 10 C 23, fol. 42r). En un edificio de poca altura aparece asomándose por la ventana Mikal. Observamos un mayor lujo en sus vestimentas que en algunas ocasiones. En su cabeza lleva una especie de cofia y un traje con ornamentación dorada. Ésta sujeta una cuerda por la que está descendiendo David. La altura entre la ventana y el suelo es muy poca. A pesar

¹¹ Réau, L., op. cit, 2007, p.311.

de esto David utiliza la cuerda para descender. Prácticamente se encuentra ya en el suelo. Su vestimenta se basa en la de los soldados de la época. En el lateral izquierdo de la imagen aparece otra vez un grupo de soldados entrando por la puerta, con sus armas preparadas para usarlas. En sus trajes observamos un gran lujo con detalles dorados.



Fig. 21. Maestro de los Ojos Negros. *Mikal ayuda a huir a David*. 1521, La Haya, KB, MS 78 A 32, fol. 52v.

Fig. 22. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1550, Lion.

A partir del momento en que aparece la imprenta, el tipo iconográfico también lo encontraremos en los grabados de las Biblias, al igual que había pasado en los manuscritos. Uno de los primeros casos aparece en la *Biblia* del impresor Jean de Tournes (ca.1550, Lion) [fig. 22]. En este grabado encontramos un espacio muy elaborado. Observamos una arquitectura de características renacentistas, con columnas y arcos de medio punto. En una de las ventanas aparece Mikal. Agarra la cuerda con ambas manos mientras David descendiendo por ella. Encontramos en el grabado también un gran número de soldados que buscan a David. Van armados con lanzas y algunos de ellos llevan un escudo para protegerse. Como se puede apreciar, el cambio de una técnica a otra no supone una quiebra de la tradición.

Los grabados en los que se incluye el tipo iconográfico van ganando complejidad a medida en que pasa el tiempo. Sobre dos décadas después aparece un grabado de Maarten de Vos (ca.1580, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 23] en el que encontramos una mayor elaboración. En el centro de la composición encontramos un grupo de soldados vestidos a lo romano. Observamos una gran importancia a la anatomía de los personajes, los cuales aparecen con gran musculatura. Todos llevan su espada y una lanza. Uno de estos soldados se encuentra hablando con Saúl. El rey aparece con una especie de gorro puntiagudo. Saúl estaría ordenando la detención de David. En la parte central superior se observa a Mikal, introduciendo una figura en la cama. Esta es una imagen de otro tipo iconográfico, el de Mikal introduciendo una falsa figura de David en el lecho. Justo a la derecha de esta ventana tenemos un balcón con una balaustrada por donde descende David ayudado por una cuerda. Esta es una pequeña variación ya que normalmente Mikal aparecía ayudando a descender a David. En su cabeza encontramos una pequeña corona como ocurre en otras representaciones.

El tipo iconográfico también tomará una vertiente más conceptual, llegando a formar parte de un emblema en un libro de emblemas de George Wither (1635, Glasgow, University Library) [fig. 24]. El lema de este emblema es *Fide Bona* [Buena fe]. En la *pictura* encontramos dos manos que salen de unas nubes. Estas sostienen un corazón del cual sale fuego y que está cornado con una corona imperial. Un gran círculo ocupa el espacio donde

se encuentran las dos manos y el corazón. Debajo, entrelazado con este, aparece solo medio. En la parte superior observamos un brillante sol, mientras que en la inferior vemos una gran plaza cuadrangular con varios edificios. Desde la ventana de uno de estos observamos a Mikal ayudando a escapar a David. Esta vez lo ayuda con sus propias manos, sin ningún otro elemento. En este caso la imagen es claramente simbólica, y solo la podemos interpretar con la ayuda del texto que lo acompaña o epigrama. El texto aparece en inglés, por la procedencia del autor de estos textos. En la parte superior de la *pictura* encontramos el siguiente texto: «Eso es la amistad y el verdadero amor, en efecto, el cual firme permanece, en tiempo de necesidad»¹². En esta primera frase ya encontramos una posible interpretación del tipo iconográfico como un hecho ejemplar de amistad y amor. Debajo encontramos un texto bastante extenso, rimado a modo de poesía¹³. A partir del texto podemos interpretar que se toma la imagen de David escapando con la ayuda de Mikal como una representación del amor y la buena amistad.



Fig. 23. M. de Vos. *Mikal ayuda a David a huir*. ca.1580, Wolfenbüttel, HAB.



Fig. 24. *Mikal ayuda a David a huir*. 1635, Glasgow, University Library.

Interesante resulta un grabado de Jan Goere (1710, Amsterdam, RM) [fig. 25] un siglo posterior, en el que observamos el tipo iconográfico enmarcado por una serie de atributos de David. En el centro del grabado encontramos el tipo iconográfico. En la imagen observamos una edificación barroca y un obelisco. Sobre un balcón aparece Mikal sujetando una cuerda. David aparece bajando por esta cuerda, mirando hacia el suelo. En este grabado también tenemos la presencia de los soldados que van en busca de David. Esta vez aparecen en un segundo plano, siendo mucho más difícil localizarlos. Alrededor de la imagen encontramos algunos atributos que suelen acompañar a David en diferentes tipos iconográficos. En el centro de la parte superior encontramos la corona de rey

¹² «That's Friendship, and true-love, indeed, Wich firme abides, in time of needs».

¹³ «That's Love in earnest, which is constant found, / When Friends are in Affliction, or in Bands ;/ And, their Affection merits to be crown'd, / Whose hearts are fastned where they joyne their hands. / Tis easie to be friendly, where wee see / A Complement or two will serve the turne; / Or, where the kindnesse may requited bee; / Or, when the charge is with a trifle borne. / It is as easie too, for him to spend / At once, the full Revenues of a year, / In Cates, for entertainment of his Friend, / Who thinks his glorie, is expensive-cheere : / For, 'tis his pleasure; and, if none should come / Like fashionable-Friends, for him to court, / Hee would with Rogues, and Canters, fill the Roome, / Or, such as should abuse, and flout him for't. / But, hard it is, to suffer, or to spend / For him (though worthy) that's of meane estate, / Unlikely our occasions to befriend, / Or, one unable to remunerate. / Few men are liberall, whom neither Lust, / Vaine glorie, / Prodigalitie, nor Pride, / Doth forward into foolish Bountie thrust; / As may, by Observation bee espide. / For, when a slender Bountie would relieve / Their vertuous Friend, whose wants to them are knowne, / To their Buffoone, a Knights estate they'l give; / And, thinke on t'other trifles ill-bestowne. / Yet, this Ile say; / and, give the Devill his due; / These Friends, are to their lusts, and humours, trues».

flanqueada por diversas armas, además de un oso y un león. El oso y el león corresponden a un pasaje narrado en el primer libro de Samuel, antes de su lucha contra Goliat:

«Dijo Saúl a David: ‘No puedes ir contra ese filisteo para luchar con él, porque tú eres un niño y él es hombre de guerra desde su juventud’. Respondió David a Saúl: ‘Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño, salía tras él, le golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo. Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha insultado a las huestes de Dios vivo’» (1 S 17,33-36)¹⁴.

En la parte central inferior encontramos la cabeza de Goliat, con la marca de la herida producida por la piedra que le tumbo. Además de la cabeza, encontramos uno de los atributos más conocidos de David, el harpa. Esta se encuentra en la parte derecha del grabado, mientras que en el otro lado observamos una partitura y un instrumento de viento.



Fig. 25. Jan Goere. *Mikal ayuda a David a huir*. 1710, Amsterdam, RM.



Fig. 26. Gustave Doré. *Mikal ayuda a David a huir*. 1865, Biblia Doré Gallery.

En el siglo XIX el tipo iconográfico continuará apareciendo en los grabados. Uno de los casos más representativos es el del grabado de Gustave Doré para la *Biblia Doré Gallery* (1865) [fig. 26]. La imagen sigue las líneas tradicionales del tipo iconográfico, pero con una representación que pretende ser más historicista y oriental. En una especie de balconada aparece Mikal. Esta aparece vestida como una joven oriental. Dirige su mirada hacia el interior de la estancia, vigilando para advertir a David en el caso de la llegada de los hombres de Saúl. David está colgado de una cuerda elaborada con una larga tela. Esta cuerda se engancha de un travesaño, en lugar de ser aguantada por Mikal como en la mayoría de las ocasiones. David descende hacia una especie de jardín oriental, en el que encontramos palmeras y una planta. Los motivos orientales de este grabado son claros en las arquitecturas que Doré representa.

¹⁴ «Et ait Saul ad David: 'Non vales resistere Philisthaeo isti nec pugnare adversus eum, quia puer es; hic autem vir bellator ab adolescentia sua'. Dixitque David ad Saul: 'Pascibat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo vel ursus tollebatque arietem de medio gregis. Et sequebar eos et percutiebam et eruebamque de ore eorum; et illi consurgebant adversum me, et apprehendebam mentum eorum et percutiebam interficiebamque eos. Nam et leonem et ursum interfecit servus tuus; erit igitur et Philisthaeus hic incircumciscus quasi unus ex eis, quia ausus est maledicere exercitum Dei viventis'».

El último de los casos destacables de este tipo iconográfico observamos también la tendencia del historicismo, aunque con otro una línea diferente. Se trata de una acuarela de James Tissot (1896, Nueva York, JM) [fig. 27] en la que se aprecia una mayor sencillez en la composición. En una pequeña ventana observamos a Mikal, vestida con un velo en la cabeza. Ella observa a David que está saltando sin ningún tipo de ayuda. Está agarrándose a punto de dejarse caer al suelo. El lleva también una ropa de estilo oriental, con una túnica blanca con una faja. No observamos en el edificio el lujo ornamental de otras imágenes. En el jardín encontramos plantados girasoles. En la iconografía cristiana el heliotropo se relaciona con las personas divinas, es decir, los ángeles, los apóstoles, los santos, la Virgen e incluso con los profetas¹⁵. Este elemento por tanto no sería una simple coincidencia, sino una decisión premeditada del autor.



Fig. 27. James Tissot. *Mikal ayuda a David a huir*. 1896, Nueva York, JM.

La presencia de este tipo iconográfico a lo largo de tantos siglos no supuso una importante variación. Debemos señalar que tan solo variará en pequeños detalles, salvo en contadas ocasiones. La poca variación formal no supone que en diferentes épocas el tipo adquiera un carácter más conceptual que narrativo, sobre todo cuando aparece como prefiguración de la Huida a Egipto o la Resurrección de Cristo.

Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho

La fidelidad y el amor de Mikal hacia David, queda patente en toda la ayuda que le brinda para poder escapar de Saúl. Para ganar tiempo frente a los hombres de Saúl, Mikal introducirá en la cama de David una figura:

«Tomó Mikal uno de los terafim y lo puso en el lecho, colocó una estera de pelos de cabra a la cabecera y la cubrió con un vestido. Cuando Saúl mandó gente para prender a David, ella dijo: ‘Está enfermo’. Pero Saúl envió de nuevo los emisarios para ver a David y

¹⁵ Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p.556.

les dijo: ‘Traédme en su lecho, para matarlo’. Entraron los enviados y hallaron un terafim en el lecho y la estera de pelos de cabra en la cabecera» (1S 19,13-16)¹⁶.

En este pasaje se observa un gran ingenio de Mikal para salvar a David. Introduciendo el terafim consigue ganar tiempo para que David se alejase suficientemente. En las artes visuales encontrarnos con una imagen del tipo iconográfico es poco común, aunque existen algunas siempre aparecen relacionadas con el de *Mikal ayuda a David a huir*. El primero de los casos aparece en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.39r) [fig. 28]. En esta miniatura observamos los dos tipos iconográficos relacionados. A la parte izquierda de la imagen aparece el tipo que nos ocupa. Observamos a tres personajes masculinos delante de una cama. Uno de ellos lleva la espada desenvainada, mientras que los otros dos la llevan colgada en la cintura. Uno de ellos destapa la estera de pelos de cabra. Sus rostros y gestos muestran la sorpresa al encontrarse con una figura y no al propio David. Como ocurre en el tipo iconográfico de Mikal ayuda a David a huir, se asocia también con la Resurrección de Cristo, ya que ambos aparecen juntos en la misma miniatura.



Fig. 28. *Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.39r.



Fig. 29. *Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.138r.

En otro de los ejemplares de la Biblia Moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.138r) [fig. 29], se repite básicamente estas mismas características. Por una parte, aparece Mikal ayudando a David a huir, y en el otro lado de la miniatura aparece la imagen de los soldados buscando a David en su cama. En este caso el número de personajes aumenta. Aparecen cinco hombres de Saúl. Uno de ellos abre la tela con la que se tapa el terafim. Este es el único que encontramos con una espada en la mano. Algunos de los personajes realizan gestos de asombro al observar que David no se encuentra en la cama. La semejanza con David es clara, aunque en realidad no se trata de una escultura que lo represente. En esta miniatura también se incluye a Mikal, situada justamente en la cabeza de la estatua. A pesar de las pequeñas variaciones formales, se continúa con las mismas características simbólicas, una prefiguración de la Resurrección de Cristo.

¹⁶ «Tulit autem Michol theraphim et posuit eum super lectum; et pellem pilosam caprarum posuit ad caput eius et operuit eum vestimentis. Misit autem Saul nuntios, qui raperent David, et responsum est quod aegrotaret. Rursumque misit Saul nuntios, ut viderent David, dicens: ‘Afferte eum ad me in lecto, ut occidatur’. Cumque venissent nuntii, inventus est theraphim super lectum, et pellis caprarum ad caput eius».

En la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r) [fig. 30] encontramos uno de los únicos casos en el que podemos considerar el tipo iconográfico como independiente del de Mikal ayuda a David a huir. El esquema compositivo sigue las características de las imágenes anteriores. En un dormitorio aparecen tres soldados de Saúl vestidos como guerreros medievales. Llevan su cota de mallas y sus armas, espadas y grandes hachas. Estos se encuentran situados enfrente de una cama, en el que observamos a alguien dentro completamente tapado. Delante de ellos observamos a Mikal comunicándoles algo, posiblemente que David está enfermo, tal como se indica en el texto bíblico: «*Misit autem Saul nuntios, qui raperent David, et responsum est quod aegrotaret*» [Envió pues Saúl guardias para prender a David, y se les respondió que estaba enfermo] (1 S 19,14). En la cama, como antes habíamos mencionado, aparece alguien dentro completamente tapado, con una tela azul y sobre la cabeza una estera de pelos de cabra. Como se observa, no se trata exactamente del mismo momento de la narración que en anteriores casos, aunque sigue el mismo esquema compositivo.



Fig. 30. Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r.

El último de los casos del tipo iconográfico que conservamos aparece en un detalle de un grabado de Maarten de Vos dedicado a la huida de David (ca.1580, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek) (ver fig. 23). Se trata de una imagen diferente en muchos sentidos. La escena se reduce a la presencia de Mikal dentro de la estancia colocando una escultura en la cama. Esta imagen correspondería a momentos antes de la llegada de los hombres de Saúl. Se trata pues de una nueva forma de representar este tipo iconográfico, pero con el mismo fin, plasmar en imagen como Mikal ingenia un plan para que David gane tiempo en su huida.

No encontramos más casos de este tipo iconográfico. Esta imagen quedó relegada a una menor importancia puesto que el relato de la huida de David, podía ser sintetizado de forma más clara en la imagen de David escapando por la ventana. Prueba de esto es la gran cantidad de imágenes que aparecen frente al tipo iconográfico de Mikal introduciendo una falsa figura de David en el lecho.

Saúl entrega a Mikal como mujer a Paltí (1 S 25,44)

Tras la huida de David, Saúl entregó a su hija a otro hombre para que se casase: «*Saul autem dedit Michol filiam suam uxorem David Phalti filio Lais, qui erat de Gallim*» [Mas Saúl había dado su hija Mikal, mujer de David, a Paltí, hijo de Lais, que era de Gallim] (1 S 25, 44). El tipo iconográfico que se creará a partir de este texto, tiene una gran similitud con el del matrimonio entre David y Mikal, aunque será menos habitual encontrarlo a excepción de finales de la Edad Media.

El primero de los casos que encontramos aparecerá en una miniatura de un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1324, La Haya, MMW, MS 10 B 34. fol. 36r) [fig. 31]. En esta miniatura aparecen tres personajes. En el centro de la composición encontramos al rey Saúl. Este desempeña un papel de maestro de ceremonia intentando unir la mano de los otros dos personajes. Con una de sus manos agarra a su hija Mikal, representada a su lado izquierdo. Ella lleva un traje lujoso y encima de la cabeza una corona. Dirige su mirada hacia otro lugar, como muestra del rechazo a esta unión forzada. El rey Saúl agarra con su mano izquierda a Paltí, representado con unas vestiduras lujosas propias de la época. Lo más interesante de esta imagen aparece en la mano izquierda de Paltí. En ella lleva una especie de largo collar. Podría tratarse de los doscientos prepucios de los filisteos, dote semejante al que se le había pedido a David.



Fig. 31. Saúl entrega a Mikal como mujer a Paltí. ca.1324, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 36r.



Fig. 32. Saúl entrega a Mikal como mujer a Paltí. ca.1375, Londres, BL, Harley 3240, fol. 39r.

Otro de los casos que se conservan también lo hallamos en un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* un poco posterior (ca.1375, Londres, BL, Harley 3240, fol. 39r) [fig. 32]. En esta miniatura encontramos también a los tres personajes solos. Se produce una variación en cuanto a la actitud de los personajes. En el centro, tenemos a Saúl. Lleva puesta una túnica azul y una corona de grandes dimensiones en su cabeza. El rey agarra la mano derecha de Mikal y Paltí con la intención de unirlos. Mikal en este caso no parece oponerse de manera tan rotunda a la unión como ocurría en la anterior miniatura, aunque sí que observamos un gesto con su mano izquierda. Al otro lado aparece Paltí, con unas características formales que nos pudieran recordar a las de David, joven y rubio. Sin la existencia de los caracteres que aparecen sobre cada personaje, podemos identificar de manera correcta la imagen, ya que formalmente se asemeja de manera indudable al tipo iconográfico de David tomando como esposa a Mikal.

El tipo iconográfico continúa apareciendo en los ejemplares de los *Speculum Humanae Salvationis* de la segunda mitad del siglo XV. En uno de estos códices (1461, Lion, BM, ms 0245, fol. 155r) [fig. 33] observamos un esquema compositivo idéntico al de todos los anteriores casos. En el centro de la composición aparece el rey Saúl, ligeramente más alto que los otros dos personajes. Aparece vestido como un monarca, con una túnica morada y adornos dorados, y con la corona en la cabeza. Como es habitual, Saúl agarra las manos de los otros dos personajes para unirlos. Mikal y Paltí aparecen de una estatura mucho más baja. Paltí se sitúa a la izquierda de Saúl. Su apariencia recuerda a la David, ya que se representa como un joven. Sobre su cabeza lleva un gorro rojo. No es la primera vez que encontramos a Paltí con la cabeza cubierta. Mikal se sitúa en la otra parte de Saúl sin ninguna novedad.



Fig. 33. Saúl entrega a Mikal como mujer a Paltí. 1461, Lion, BM, ms 0245, fol. 155r.



Fig. 34. Saúl entrega a Mikal como mujer a Paltí. ca.1480, Marsella, BM, ms 0089, fol.36r.

En uno de los últimos casos conservados, encontramos interesantes variaciones en algunos elementos. Este manuscrito también corresponde a un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1480, Marsella, BM, ms 0089, fol.36r) [fig. 34]. El rey Saúl se coloca en el centro de la miniatura con la típica imagen que observamos en los otros casos. A su derecha aparece Paltí, esta vez representado como un hombre de mediana edad con barba en su rostro. Saúl agarra su mano derecha para juntarla con la de Mikal. La joven hija del rey la vemos en el otro extremo de la miniatura, dando la espalda a Paltí como señal de su rechazo. Como se ha podido observar, este tipo iconográfico aparece exclusivamente en los ejemplares de *Speculum Humanae Salvationis*. Es posible que apareciera en otro tipo de libros, aunque no se ha podido localizar. En estos casos tratados, se puede observar la poca variación del tipo iconográfico en los escasos dos siglos en que se insertan estas miniaturas, probablemente por estar presentes siempre en el mismo tipo de libro, que serían copiados unos de otros.

David en Ramá donde Samuel

Con el fin de ponerse a salvo, David huyó donde se encontraba Samuel. «Huyó, pues, David y se puso a salvo, yéndose a donde Samuel, en Ramá, y le contó cuanto Saúl le había hecho. Después, él y Samuel se fueron a habitar en las celdas» (1 S 19,18)¹⁷.

Existen pocos casos en las artes visuales que representen este versículo. Conservamos un caso de este tipo iconográfico en la conocida como *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r) [fig. 35]. Se trata de una imagen muy simple e ilustrativa del texto bíblico. Vemos a David llegar a Ramá después de haber huido por la ventana. Tiene sus brazos abiertos, como dando las gracias por ser recibido por Samuel y otros hombres. Samuel aparece justo delante de David, encabezando la comitiva de bienvenida. Se encuentra debajo de un espacio cubierto con un arco polilobulado. Alza su mano derecha como señal de bienvenida. Es el único personaje que lleva la cabeza cubierta por un manto. Detrás de Samuel encontramos a tres personajes más, todos ellos varones.



Fig. 35. *David en Ramá donde Samuel*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r.

Posteriormente encontraremos el tipo iconográfico en el *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, Public Library, Spencer 26, fol. 24v). Este es el último caso del que tenemos noticia. Posteriormente no encontramos otro caso de este tipo iconográfico. Al parecer este versículo bíblico no fue considerado tan importante como el de la huida de David por la ventana. Esto se tradujo en las artes visuales con una limitada representación.

Los mensajeros de Saúl en Ramá ante Samuel

Después de la huida de David, Saúl fue advertido del lugar donde había ido. Saúl decidió mandar mensajeros para prender a David, los cuales no obtuvieron éxito:

«Avisaron a Saúl: 'Mira, David está en las celdas de Ramá'. Mandó Saúl emisarios para prender a David; vieron éstos la agrupación de los profetas en trance de profetizar, con Samuel a la cabeza. Vino sobre los emisarios de Saúl el espíritu de Dios y también ellos

¹⁷ «David autem fugiens salvatus est et venit ad Samuel in Rama et nuntiavit ei omnia, quae fecerat sibi Saul. Et abierunt ipse et Samuel et morati sunt in Naioth».

se pusieron en trance. Se lo comunicaron a Saúl y envió nuevos emisarios que también se pusieron en trance. Saúl volvió a enviar mensajeros por tercera vez y también éstos se pusieron en trance» (1 S 19,19-21)¹⁸.

Estos tres viajes fracasados a Ramá de los enviados de Saúl, también tiene representación en las artes visuales, aunque estas son escasas. Pese a estos pocos casos, encontramos uno muy ilustrativo de estos versículos en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r) [fig. 36]. Esta miniatura se divide en tres partes, en una composición muy equilibrada sobre un fondo completamente dorado. Encontramos a la izquierda de la imagen un grupo de soldados, vestidos a la manera medieval con su cota de mallas. Dirigen su mirada hacia el cielo, haciendo unos gestos insinuando su estado de trance. En el suelo observamos todas sus armas, como símbolo del poder del Espíritu de Dios. Frente al grupo de soldados encontramos al grupo de los profetas, todos ellos también en trance. Entre ellos podemos identificar a David, el primero del grupo, y a Samuel, el único de los presentes con la cabeza cubierta. Estos también se encuentran en trance, tal y como aparece en los versículos bíblicos. El grupo de los profetas también dirigen su mirada hacia el cielo, donde observamos una paloma. Esta ave representa al Espíritu de Yahvé. Para la representación de este se recurre a la forma más habitual para representar al Espíritu Santo, es decir, con forma de paloma.



Fig. 36 *Los mensajeros de Saúl en Ramá ante Samuel*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r.

Pese a no encontrar más casos actualmente es posible que se representase este tipo iconográfico en más ocasiones. Recuperar más casos permitiría comprender mejor su evolución y su interpretación a lo largo del tiempo. También cabe la posibilidad, como sucede en algunos tipos iconográficos, que este apareciera tan solo en miniaturas de biblias de esta época.

¹⁸ «Nuntiatum est autem Sauli a dicentibus: 'Ecce David in Naioth in Rama'. Misit ergo Saul nuntios, ut raperent David. Qui cum vidissent cuneum prophetarum vaticinantium et Samuel stantem super eos, actus est in illis spiritus Dei, et vaticinari coeperunt etiam ipsi. Quod cum nuntiatum esset Sauli, misit alios nuntios; vaticinati sunt autem et illi. Et rursus Saul misit tertios nuntios, qui et ipsi vaticinati sunt».

Saúl ante Samuel en Ramá

La visita de Saúl a Ramá forma parte de los últimos versículos del capítulo 19 del primer libro de Samuel. Tras el fracaso de los enviados del rey para prender a David por tres veces, decide personalmente ir a buscarlo:

«Entonces partió él mismo para Ramá y llegó a la gran cisterna de la era que está en Seku y preguntó: ‘¿Dónde están Samuel y David?’, y le dijeron: ‘Están en las celdas de Ramá’. Se fue de allí a las celdas de Ramá y vino también sobre él el espíritu de Dios e iba caminando en trance hasta que llegó a las celdas de Ramá. También él se quitó sus vestidos y se puso en trance profético ante Samuel, y quedó desnudo en tierra todo aquel día y toda aquella noche, por lo que se suele decir: ‘¿Conque también Saúl entre los profetas?’» (1 S 19,22-24)¹⁹.

Como sucede en numerosas ocasiones, en el tipo que se generará a partir de estos versículos, tiene una presencia irregular a lo largo de la historia, predominando los casos medievales sobre los de las otras épocas. El primero de ellos lo encontramos en una miniatura de un códice griego (s.XI, Roma, BAV, gr. 333, fol. 26v). Aproximadamente dos siglos después, el tipo iconográfico aparecerá ya en el mundo occidental, también en una miniatura de la conocida como *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v) [fig. 37]. Esta miniatura parte del mismo esquema compositivo que la miniatura dedicada a los mensajeros de Saúl en Ramá ante Samuel. Es una composición dividida en tres partes muy definidas. En el extremo izquierdo de la miniatura aparece el rey Saúl, personaje que vemos con su corona, acompañado de unos soldados que visten su armadura y cota de mallas. Como aparece en las Sagradas Escrituras, estos se encuentran en trance. Incluso a Saúl lo encontramos en este estado.



Fig. 37. *Saúl ante Samuel en Ramá*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v.



Fig. 38. *David Martin. Saúl ante Samuel en Ramá*. ca.1700, París, BNF, A-1390.

¹⁹ «*Abiit autem etiam ipse in Rama et venit usque ad cisternam magnam, quae est in Socho; et interrogavit et dixit: 'In quo loco sunt Samuel et David?' Dictumque est ei: 'Ecce in Naioth sunt in Rama'. Et abiit inde in Naioth in Rama; et factus est etiam super eum spiritus Dei, et ambulabat ingrediens et vaticinans, usquedum veniret in Naioth in Rama. Et exspoliavit se etiam ipse vestimentis suis et vaticinatus est cum ceteris coram Samuel; et cecidit nudus tota die illa et nocte, unde et exivit proverbium: 'Num et Saul inter prophetas?'*».

Este trance se produce por la presencia del Espíritu del Señor, también presente en la miniatura, concretamente en la parte alta del centro de la composición. Para representar esta presencia divina se ha recurrido a una paloma, símbolo utilizado por los cristianos para plasmar en imagen el Espíritu Santo. Por lo tanto, el miniaturista entiende que en estos versículos se hace alusión al Espíritu Santo, tal y como aparecía en la miniatura que se encuentra en el folio anterior, 31 r. Al otro extremo de la imagen encontramos al grupo de los profetas. Entre ellos podemos distinguir a David, el primero del grupo y a Samuel, el único que lleva un manto sobre la cabeza. Todos ellos también muestran signos de encontrarse en trance por la venida del Espíritu de Dios.

En los salterios también encontramos algún caso sobre este tipo iconográfico. Uno de ellos aparecerá un siglo después en una miniatura del *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, Spencer 26, fol. 26r). Este será uno de los casos que encontraremos en época medieval. Habrá que esperar alrededor de cuatro siglos para poder encontrarnos de nuevo con un caso reseñable. Esta vez aparece en un grabado de David Martin (ca.1700, París, BNF, A- 1390) [fig. 38], dentro de una versión de la Biblia de Pieter Mortier²⁰. Este grabado nos muestra una composición completamente diferente a las miniaturas, hecho atribuible a la poca tradición y continuidad de representación de este tipo iconográfico. El grabado sitúa la escena en un templo abovedado, propio del Barroco. En el centro de la composición encontramos a Saúl, el cual podemos identificar por ser el único presente con armadura y un uniforme al estilo romano. Se encuentra semiacostado sobre un cojín, levantando su brazo izquierdo y su irada hacia el cielo. Desde la parte alta aparece un foco de luz dirigido hacia Saúl. Este foco representa el Espíritu de Yahvé, el cual hace entrar a Saúl en trance, al igual que a los profetas presentes. A la parte izquierda de la imagen se encuentran estos profetas, encabezados por Samuel. En la parte derecha encontramos una de las principales novedades que presenta el grabado. Observamos a un gran grupo de músicos tocando toda clase de instrumentos diferentes. Entre ellos se distinguen trompas, triángulos, una especie de laúd y tamboriles. El último de los instrumentos que podemos observar es un harpa. El hombre que tañe este instrumento podemos identificarlo como David.

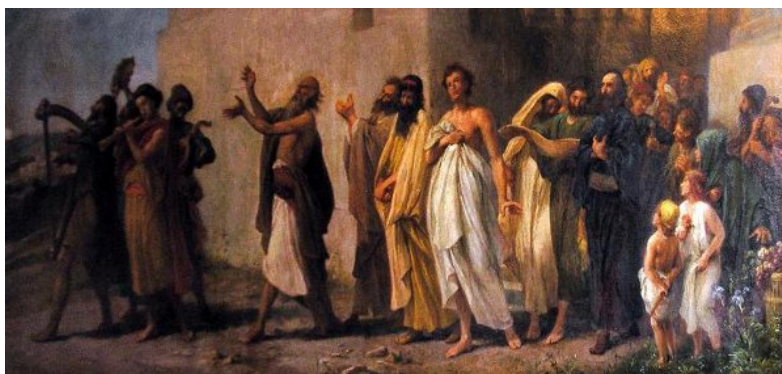


Fig. 39. J. A. S. Oertel. *Saúl ante Samuel en Ramá*. ca.1880, Columbia, St Peters Episcopal Church.

Hasta la última parte del siglo XIX no encontraremos de nuevo el tipo iconográfico. En esta ocasión se trata de un lienzo de Johannes Adam Simon Oertel (ca.1880, Columbia, St Peters Episcopal Church) [fig. 39]. Se trata de una pintura con varios elementos comunes al del anterior caso. Contemplamos la presencia de un grupo de cuatro músicos con diferentes instrumentos diferentes, un harpa, una pandereta, un laúd y un instrumento de viento madera. En el centro, representado como un hombre joven y con un vestido blanco con la parte del torso desnudo. A su alrededor aparece un gran número

²⁰ Mortier, P., *Historie des ouden en nieuwen testaments*, Amsterdam 1700.

de profetas, que al igual que Saúl se encuentran en estado de trance. Entre ellos encontramos también a Samuel. En el extremo derecho del lienzo aparecen también dos niños y una mujer situados delante de un canasto de fruta, concretamente de uvas.

Una década después aparece una acuarela de James Tissot (ca.1890, Nueva York, JM) [fig. 40] sobre este tipo iconográfico. En esta imagen observamos unas características muy similares a la del anterior caso, aunque con un punto de vista diferente. El número de personajes también es mayor. Observamos una gran multitud saliendo de una puerta de una ciudad. En primer plano observamos al rey Saúl con unas vestimentas de fuerte carácter oriental. Extiende sus brazos casi en forma de cruz, mientras que sus ojos parecen cerrados. Al parecer se encuentra en éxtasis tal como aparece en los versículos. En esta acuarela también encontramos a músicos, uno a cada lado de Saúl. El de su derecha toca una especie de platillos, mientras que el de su izquierda está tañendo un harpa. Justo detrás de los músicos encontramos a dos mujeres y dos niñas. Las mujeres danzan, mientras que las niñas tocan un instrumento de percusión. Entre estas dos parejas, aparece un profeta, el cual debemos identificar como Samuel. La posición de su cuerpo es idéntica a la de Saúl, con los brazos extendidos en forma de cruz. También este está en estado de éxtasis. Detrás de Samuel aparece una multitud de profetas todos en el mismo estado alzando sus brazos. No todos los presentes en la imagen son profetas, también encontramos un grupo numeroso de gente, a la izquierda de la imagen que contempla esta especie de procesión. Entre ellos identificamos a mujeres y hombres, posiblemente habitantes de Ramá.



Fig. 40. James Tissot. *Saúl ante Samuel en Ramá*. ca.1890, Nueva York, JM.

Este será el último de los casos importantes que encontraremos sobre este tipo iconográfico, el cual su presencia en a lo largo de la historia es muy irregular. Pese a esto, adquiere una cierta importancia en algunas épocas, aunque solo sea para la ilustración del pasaje bíblico en algunos ejemplares de la Biblia o libros similares.

ÚLTIMOS AÑOS Y MUERTE DE SAMUEL (1 S 25,1)

Después del rechazo por parte de Yahvé a Saúl, Samuel también se apartará de su lado. En estos últimos años de su vida, el profeta permanecerá retirado de la vida pública. Así se entiende a partir de la lectura del primer libro de Samuel, versículos en los que se informa se apartó en el momento en que Saúl fue abandonado por Yahvé, justo antes de la unción de David:

«Partió Samuel para Ramá, y Saúl subió a su casa en Guibeá de Saúl. Samuel no vio más a Saúl hasta el día de su muerte. Y lloraba Samuel por Saúl, pero Yahveh se había arrepentido de haberle hecho rey de Israel» (1 S 15,34-35)¹.

Como se puede contemplar en los versículos, Saúl no volvió a ver nunca a Samuel con vida. En este fragmento encontramos una contradicción, puesto que en la visita de Saúl a Ramá con la finalidad de capturar a David, se encontrará con el propio Samuel:

«También él se quitó sus vestidos y se puso en trance profético ante Samuel, y quedó desnudo en tierra todo aquel día y toda aquella noche, por lo que se suele decir: ‘¿Conque también Saúl entre los profetas?’» (1 S 19,24)².

A partir del capítulo 15 del primer libro de Samuel, la aparición del profeta en los versículos es nula hasta la huida de David a Ramá (1 S 19, 18) para ponerse a salvo.

Pese a la importancia que adquiere el profeta en la historia bíblica, en las artes visuales, no aparecerán muchos casos o tipos iconográficos relacionados con los últimos años de la vida de Samuel, a excepción del tipo iconográfico de la muerte de Samuel, presente en diferentes miniaturas de la baja Edad Media. Las imágenes que encontramos cumplen generalmente una función narrativa de los hechos, aunque también encontramos casos con carácter aleccionador, como las que aparecen en los ejemplares de *Biblia moralizada*.

Muerte de Samuel

La muerte de Samuel es narrada con poco detalle en los versículos del primer libro de Samuel: «*Mortuus est autem Samuel; et congregatus est universus Israel, et planxerunt eum et sepelierunt eum in domo sua in Rama*» [Samuel murió, y se congregó todo Israel para llorarle y lo sepultaron en su casa, en Ramá] (1 S 25,1). En estos versículos se muestra la importancia que tuvo Samuel para todos los israelitas. A pesar de esto, en el texto bíblico, no podemos observar los detalles de cómo tuvo lugar la ceremonia o los actos realizados en su honor.

A partir del breve versículo, unido a la imaginación de los artífices, se gestará un tipo iconográfico que tendrá principalmente presencia en el mundo medieval, y únicamente lo encontraremos en las miniaturas de los libros de esta época. A pesar de la importancia del personaje, estos casos no serán muy numerosos y mantendrán una composición muy semejante entre ellos. Una de las imágenes más antiguas de las que se tienen constancia se conserva en la conocida como *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 0108, fol. 89r) [fig. 1]. Esta miniatura se resuelve de una manera sencilla. Ante la falta de información de los

¹ «*Abiit autem Samuel in Rama; Saul vero ascendit in domum suam in Gabaa Saulis. Et non vidit Samuel ultra Saul usque ad diem mortis suae; verumtamen lugebat Samuel Saul, quoniam Dominum paenitebat quod constituisset Saul regem super Israels.*»

² «*Et exspoliavit se etiam ipse vestimentis suis et vaticinatus est cum ceteris coram Samuel; et cecidit nudus tota die illa et nocte, unde et exivit proverbium: Num et Saul inter prophetas?».*

hechos en la narración de la Biblia, el miniaturista opta por una composición sencilla basada en dos elementos: la presencia de Samuel muerto en una cama y la del pueblo israelita representado por una multitud de personajes alrededor del lecho de muerte del profeta. Este grupo de gente está velando el cuerpo del profeta y en sus rostros se muestra la tristeza por su pérdida.

El dolor del pueblo será lo que más se destaque en la mayor parte de los casos del tipo iconográfico, como podemos encontrar en una miniatura de la *Biblia moralizada de Viena* (ca.1230. Biblia Moralizada, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r) [fig. 2]. Pese al poco tiempo transcurrido entre este caso y el anterior, encontramos notables diferencias, tanto en la calidad del miniaturista como en las características compositivas. En esta miniatura Samuel aparece en su cama muerto. Su cuerpo está cubierto por un sudario de color azul hasta su cabeza. Detrás de esta cama, observamos a varios varones que representan al pueblo israelita, llorando la muerte de Samuel y mostrando una gran expresión de dolor. Esta miniatura transmite el gran dolor que produjo la muerte del profeta para el pueblo israelita. En la parte inferior encontramos una imagen sobre la muerte de un prior que el autor relaciona con la de Samuel. En las Biblias moralizadas no solo se recurre a las analogías entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, en ocasiones se representan a escenas del cristianismo en general o de la Iglesia, con el fin de buscar una lectura moral sobre el pasaje bíblico. En este caso, la muerte de Samuel es considerada como análoga a la muerte de un prior. Samuel es el guía espiritual y el que toma las decisiones del pueblo israelita, puesto que Dios está con él, al igual que un prior en su priorato o monasterio.



Fig. 1. *Muerte de Samuel*. 1197, Amiens, BM, ms 0108, fol. 89r.

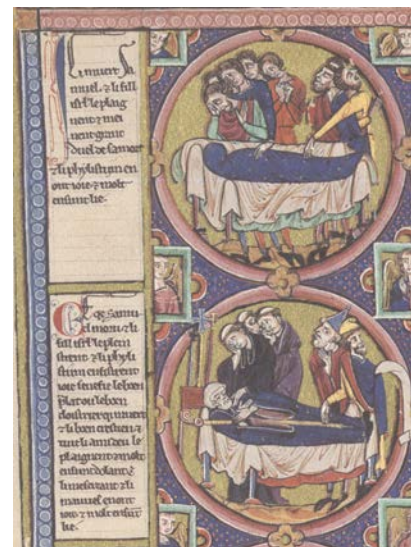


Fig. 2. *Muerte de Samuel*. ca.1230. Biblia Moralizada, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r.

Otro de los casos que conservamos de este tipo iconográfico también sigue una línea similar. Esta miniatura también la encontramos en un ejemplar de una Biblia moralizada un poco posterior cronológicamente (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 142r) [fig. 3]. La composición en esta miniatura varía ligeramente en detalles como la posición de los personajes, acercándose más al primero de los casos tratados. Aparece Samuel muerto en su cama. Esta vez no lo encontramos cubierto con un sudario, sino acostado como si acabara de morir. La gente que acude a velar su cuerpo está situada detrás de la cama y dividida en dos grupos. El de la derecha de la imagen llora la muerte de

Samuel, dirigiendo su mirada hacia el lecho. El otro grupo mira hacia el cielo, orando por el profeta. Todos estos personajes representan al pueblo de Israel. En este ejemplar también se produce el símil de la muerte de Samuel con la de un prior o abad de un monasterio como suele ser habitual en los libros de esta tipología. A pesar de la importancia de estos hechos, no encontramos más casos de este tipo iconográfico.



Fig. 3. *Muerte de Samuel*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 142r.

DAVID Y JONATÁN (1 S, 20)

En el capítulo 20 del primer libro de Samuel encontramos una de las relaciones de amistad más importantes de los relatos bíblicos, tal como afirman algunos estudiosos de la Biblia¹. La relación entre ambos personajes arranca a partir de la victoria de David frente a Goliat:

«En acabando de hablar David a Saúl, el alma de Jonatán se apegó al alma de David, y le amó Jonatán como a sí mismo. Le retuvo Saúl aquel día y no le permitió regresar a casa de su padre. Hizo Jonatán alianza con David, pues le amaba como a sí mismo. Se quitó Jonatán el manto que llevaba y se lo dio a David, su vestido y también su espada, su arco y su cinturón» (1 S 18,1-4)².

A partir de este momento los dos entablarán una gran relación, mostrando su lealtad en los momentos más difíciles. Muestra de ello es el momento en que Jonatán advierte a David de que su padre intenta matarlo. En este capítulo 20 del primer libro de Samuel, se narra de manera más extensa la amistad entre ambos.

En los textos de los Padres de la Iglesia y exégetas, también se nombrará y comentará el texto bíblico, destacando el carácter del pacto entre ambos y la gran estima entre ambos. De los versículos bíblicos aparecerán diferentes tipos iconográficos que en ocasiones pueden llegar a ser confundidos con otros por su semejanza formal en el esquema compositivo. Para no caer en la confusión, es indispensable fijarse en el contexto y todos los elementos textuales que aparecen en torno a la imagen.

David consulta a Jonatán y éste promete su lealtad

En los versículos iniciales del capítulo 20 del primer libro de Samuel aparece un fragmento en el que David se encuentra con Jonatán con el fin de preguntarle el motivo de la persecución de Saúl. Jonatán en este encuentro prometerá su lealtad a David, gesto que nos mostrará el gran aprecio que sentía. El fragmento se narra de la siguiente manera:

«Huyó David de las celdas de Ramá y se fue a decir a Jonatán: ‘¿Qué he hecho, cuál es mi falta y en qué he pecado contra tu padre para que busque mi muerte?’ Jonatán le dijo: ‘De ninguna manera, no morirás. Mi padre no hace ninguna cosa, grande o pequeña, sin descubrirmela; ¿por qué me había de ocultar mi padre este asunto? ¡No puede ser!’ Pero David volvió a jurar: ‘Sabe muy bien tu padre que me tienes mucho afecto y se ha dicho: "Que no lo sepa Jonatán para que no se apene". Y, con todo, por Yahvé y por tu vida, que no hay más que un paso entre yo y la muerte’. Dijo Jonatán a David: ‘Dime lo que desees y te lo haré’. Dijo David a Jonatán: ‘Mira, mañana es el novilunio; yo tendría que sentarme con el rey a comer, pero tú me dejarás marchar y me esconderé en el campo hasta la noche. Si tu padre nota mi ausencia, dirás: "David me ha pedido con insistencia que le deje hacer una escapada a Belén, su ciudad, porque se celebra el sacrificio anual de toda la familia." Si tu padre dice: "Está bien," tu siervo está a salvo; pero si se enfurece, sabrás que por su parte está decretada la ruina. Haz este favor a tu siervo ya que hiciste que tu siervo estableciera contigo alianza de Yahvé; si hay falta en mí, dame tú mismo la muerte; ¿para

¹ Radmacher, E. D., Nuevo comentario bíblico ilustrado, Grupo Nelson, Nashville 2011, p. 359.

² «*Et factum est cum complisset loqui ad Saul, anima Ionathan colligata est animae David, et dilexit eum Ionathan quasi animam suam. Tulitque eum Saul in die illa et non concessit ei, ut reverteretur in domum patris sui. Inierunt autem Ionathan et David foedus; diligebat enim eum quasi animam suam. Et exspoliavit se Ionathan tunicam, qua erat vestitus, et dedit eam David et reliqua vestimenta sua usque ad gladium et arcum suum et usque ad balteum.*»

qué llevarme hasta tu padre?’ Respondió Jonatán: ‘¡Lejos de ti! Si yo supiera con certeza que por parte de mi padre está decretado que venga la ruina sobre ti, ¿no te lo avisaría?’ Respondió David a Jonatán: ‘¿Quién me avisará si tu padre te responde con aspereza?’ Respondió Jonatán a David: ‘Ven, salgamos al campo’ Y salieron ambos al campo. Dijo Jonatán a David: ‘Por Yahvé, Dios de Israel, te juro que mañana a esta misma hora sondearé a mi padre; si la cosa se pone bien para David y no envió quien te lo haga saber, que Yahvé haga esto a Jonatán y añada esto otro. Si mi padre decide hacerte mal, te lo haré saber para que te pongas a salvo y vayas en paz. Y que Yahvé sea contigo como lo fue con mi padre. Si para entonces estoy vivo todavía, usa conmigo la bondad de Yahvé y, si muerto, nunca apartes tu misericordia de mi casa. Y cuando Yahvé haya exterminado a los enemigos de David de la faz de la tierra, que no sea exterminado Jonatán con la casa de Saúl; de lo contrario, que Yahvé pida cuentas a David’. Juró de nuevo Jonatán a David por el amor que le tenía, pues le amaba como a sí mismo. Jonatán le dijo: ‘Mañana es novilunio y se notará tu ausencia, porque mirarán tu asiento. Pasado mañana se notará más; tú irás al sitio en que te escondiste el día del suceso aquel, y te pones junto a la loma que tú sabes. Ese mismo día iré a lanzar flechas por esa parte, como para tirar al blanco. Mandaré al muchacho: "Anda, busca la flecha." Si digo al muchacho: "La flecha está más acá de ti, tómala," vienes, porque todo va bien para ti y no hay nada, por Yahvé. Pero si digo al muchacho: "La flecha está más allá de ti," vete, porque Yahvé quiere que te vayas. Cuanto a la palabra que tú y yo tenemos hablada, mira, Yahvé está entre los dos para siempre.» (1 S 20,1-23)³.

En estos versículos, indudablemente, se desprende el gran amor que sienten el uno por el otro. Para Ambrosio de Milán, David confió en Jonatán que era un hombre de buena voluntad, aunque adivinó las verdaderas intenciones de Saúl⁴.

³ «Fugit autem David de Naioth, quae est in Rama, veniensque locutus est coram Ionathan: 'Quid feci? Quae est iniquitas mea et quod peccatum meum in patrem tuum, quia quaerit animam meam?' Qui dixit ei: 'Absit, non morieris; neque enim faciet pater meus quidquam grande vel parvum, nisi prius indicaverit mihi; hoc ergo celavit me pater meus tantummodo? Nequaquam erit istud'. Et rursus respondit David et ait: 'Scit profecto pater tuus quia inveni gratiam in oculis tuis et dixit: "Nesciat hoc Ionathan, ne forte tristetur". Quinimmo vivit Dominus, et vivit anima tua, quia uno tantum gradu ego morsque dividimur'. Et ait Ionathan ad David: 'Quid desiderat anima tua, ut faciam tibi?' Dixit autem David ad Ionathan: 'Ecce neomenia est crastino, et ego ex more sedere soleo iuxta regem ad vescendum; dimitte ergo me, ut abscondar in agro usque ad vesperam diei tertiae. Si requisierit me pater tuus, respondebis ei: "Rogavit me David, ut iret celeriter in Bethlehem civitatem suam, quia victimae annuae ibi sunt universis contribulibus eius". Si dixerit: "Bene", pax erit servo tuo; si autem fuerit iratus, scito quia malum decretum est ab eo. Fac ergo misericordiam in servum tuum, quia foedus Domini me famulum tuum tecum inire fecisti; si autem est in me aliqua iniquitas, tu me interfice et ad patrem tuum ne introducas me'. Et ait Ionathan: 'Absit hoc a te; neque enim fieri potest ut, si certo cognovero malum decretum esse a patre meo contra te, non annuntiem tibi'. Responditque David ad Ionathan: 'Quis nuntiabit mihi, si quid forte responderit tibi pater tuus dure?' Et ait Ionathan ad David: 'Veni, egrediamur foras in agrum'. Cumque exissent ambo in agrum, ait Ionathan ad David: 'Vivit Dominus, Deus Israel, investigabo sententiam patris mei hoc fere tempore cras vel perendie; et si aliquid boni fuerit super David, et non statim miserim ad te et notum tibi fecerim, haec faciat Dominus in Ionathan et haec angeat! Si autem perseveraverit patris mei malitia adversum te, hoc quoque notum faciam tibi et dimittam te, ut vadas in pace. Et sit Dominus tecum, sicut fuit cum patre meo. Et, si vixero, facies mihi misericordiam Domini; si vero mortuus fuero, non auferas misericordiam tuam a domo mea usque in sempiternum, quando eradicaverit Dominus inimicos David unumquemque de terra'. Pepigit ergo foedus Ionathan cum domo David dicens: 'Requirat Dominus de manu inimicorum David!' Et addidit Ionathan ut faceret David iurare per dilectionem suam erga illum; sicut animam enim suam, ita diligebat eum. Dixitque ad eum Ionathan: 'Cras neomenia est, et requireris; vacua erit enim sessio tua. Perendie descendes festinus et venies in locum, ubi abscondisti te in die facti illius; et sedebis iuxta acerrum illum. Et ego tres sagittas mittam iuxta eum et iaciam quasi exercens me ad signum. Mittam quoque et puerum dicens ei: "Vade et affer mihi sagittas". Si dixerit puer: "Ecce sagittae intra te sunt, tolle eas", tu veni ad me, quia pax tibi est, et nihil est mali, vivit Dominus. Si autem sic locutus fuero puer: "Ecce sagittae ultra te sunt", vade, quia dimisit te Dominus. De verbo autem, quod locuti fuimus, ego et tu, sit Dominus inter me et te usque in sempiternum».

⁴ «Est autem benevolentia etiam conjuncta liberalitati, a qua ipsa liberalitas profisciscitur, cum largitatis affectum sequitur largiendi usus: et separata atque discreta. Ubi enim deest liberalitas, benevolentia manet, communis quaedam parens omnium, quae amicitiam connectit et copulat: in consiliis fidelis, in prosperis laeta, in tristibus moesta; ut unusquisque benevolentis se magis quam sapientis credat consilio: ut David cum esset prudentior, Jonathae tamen junioris consilium acquiescebat. Tolle ex usu hominum benevolentiam, tamquam solem e mundo tuleris, ita erit; quia sine ea usus hominum esse non potest ut peregrinanti

Este extenso fragmento bíblico será la base para la creación del tipo iconográfico. Se debe advertir que su identificación puede ser confusa, puesto que el esquema compositivo generalmente se asemeja al de otros tipos iconográficos en los que aparecen ambos personajes.

Uno de los casos más antiguos que conservamos lo encontramos a mitad del siglo IX, en ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damascense (ca.850, París, BNF, Gr. 923, fol. 363v) [fig. 1]. Esta imagen se resuelve de una manera muy simple. Sobre el fondo blanco del soporte se representa a los dos personajes, David y Jonatán. Entre estos dos no podemos realizar una diferenciación, ya que no identificamos ningún atributo que nos permita hacerlo, ni existe ningún texto con sus nombres. Estos dos se encuentran cara a cara dándose un abrazo, como señal de su lealtad.



Fig. 1. *David consulta a Jonatán y este promete lealtad.* ca.850, París, BNF, Gr. 923, fol. 363v.



Fig. 2. *David consulta a Jonatán y este promete lealtad.* ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v.

No será hasta varios siglos después cuando volvamos a encontrarnos con otro caso del tipo iconográfico con muchos más detalles. Se trata de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v) [fig. 2], en la que se observa una especie de pacto entre ambos personajes. Por la situación en que se encuentra la miniatura, podemos saber que se representa el momento en el que Jonatán le jura lealtad, sellando el pacto dándose los dos personajes la mano. A la izquierda de la imagen encontramos a Jonatán, vestido como un cortesano. Sitúa su mano izquierda sobre su pecho, mientras que con la derecha agarra la mano de David. David aparece vestido como un soldado medieval, con su armadura y cota de mallas. Además, va armado con una lanza y en su cintura lleva una espada colgando. Éste mira a Jonatán aprobando lo que le acaba de comunicar Jonatán. El marco de la escena es una especie de huerto con árboles, hecho que en un principio podría confundirnos, aunque el texto donde se sitúa la miniatura, como ya se había advertido antes, nos aclara esta duda.

monstrare viam, revocare errantem, deferre hospitium, (non igitur mediocris virtus, de qua sibi plaudebat Job dicens: Foris autem non habitabat hospes, janua mea omni venienti patebat) aquam de aqua profluenti dare, lumen de lumine accendere. Benevolentia itaque in his est omnibus, tamquam fons aquae reficiens sitiens em, et tamquam lumen quod etiam in aliis luceat, nec illis desit, qui de suo lumine aliis lumen accenderint. AMBR. off. 1. 32. 167; PL XVI, 72.

Medio siglo después nos encontramos con otro caso de este tipo iconográfico en una miniatura del *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v) [fig. 3]. En este caso observamos una variación en la actitud de los personajes. Ambos se encuentran enfrente del otro dialogando como delatan las filacterias que los acompañan. David aparece a la izquierda de la imagen con un vestido azul. Justo delante de él observamos a Jonatán, representado con unas características físicas muy parecidas a las de David. El único detalle diferente es el color de la túnica.



Fig. 3. *David consulta a Jonatán*. ca.1314, Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v.

A partir de este momento se hace complicado encontrar casos de este tipo iconográfico. La tesis sobre el abandono de esta representación ya se ha explicado anteriormente, se opta por un pasaje posterior que, al parecer, para los autores, resumiría mejor la historia de David y Jonatán.

La fiesta de la Luna Nueva; ausencia de David

Con el motivo de la fiesta de la Luna Nueva, Saúl preparó una celebración especial en su palacio. En este banquete preparó una silla para David. Su ausencia no gustó a Saúl, quien no dijo nada el primer día, pero el segundo día entró en cólera:

«David se escondió en el campo. Llegado el novilunio, el rey se puso a la mesa para comer. Se sentó el rey en su asiento, como de costumbre, en el asiento de la pared; Jonatán se sentó enfrente y Abner al lado de Saúl; el asiento de David quedó vacío. Saúl no dijo nada aquel día, porque pensó: 'Será un accidente, no estará puro por no haberse purificado'. Al día siguiente del novilunio, el segundo día, se fijaron en el asiento de David, y Saúl dijo a su hijo Jonatán: '¿Por qué no ha venido a comer ni ayer ni hoy el hijo de Jesé?' Jonatán respondió a Saúl: 'David me pidió con insistencia poder ir a Belén. Me dijo: "Déjame ir, por favor, porque es nuestro sacrificio de familia en la ciudad y mis hermanos me han reclamado. Así que, si he hallado gracia a tus ojos, déjame hacer una escapada para ver a mis hermanos". Por esto no ha venido a la mesa del rey'. Se encendió la cólera de Saúl contra Jonatán y le dijo: '¡Hijo de una perdida! ¿Acaso no sé yo que prefieres al hijo de Jesé para vergüenza tuya y vergüenza de la desnudez de tu madre? Pues mientras viva sobre el suelo el hijo de Jesé, no estarás a salvo ni tú ni tu realeza; así que manda a buscarlo y tráemelo, porque es reo de muerte'.

Respondió Jonatán a su padre Saúl y le dijo: ‘¿Por qué ha de morir? ¿Qué ha hecho?’ Blandió Saúl su lanza contra él para herirle y comprendió Jonatán que por parte de su padre la muerte de David era cosa decidida» (1 S 20,24-33)⁵.

La ausencia de David en esta comida, será tenida en cuenta por el rey Saúl como una falta de respeto hacia el monarca y las tradiciones del pueblo israelita. La festividad de la luna nueva es una tradición seguida por el pueblo judío en conmemoración del principio del mes⁶. «En vuestros días de fiesta, solemnidades, neomenias, tocaréis las trompetas durante vuestros holocaustos y sacrificios de comunión. Así haréis que vuestro Dios se acuerde de vosotros. Yo, Yahvé, vuestro Dios» (Nm 10,10)⁷. Entre los Padres de la Iglesia, estos versículos también serán comentados. Juan Crisóstomo nos indica que refiriéndose a David como el «hijo de Jesé», Saúl intentaba disminuir la gloria de David, mostrando su origen humilde. Crisóstomo en otro texto comenta que, a pesar de esto, Jonatán demuestra de nuevo la naturaleza del amor en su afecto por David⁸.

Relacionado con este relato, en las artes visuales llega a crearse un tipo iconográfico poco extendido. Estas imágenes se concentran en plena Edad Media en diversos códices iluminados.

Uno de estos primeros casos lo encontramos en un ejemplar de la *Biblia Moralizada* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 138r) [fig. 4]. En esta miniatura aparece en el centro de la composición y en primer plano Jonatán. Detrás de la mesa, en el mismo centro tenemos al rey Saúl con su capa, corona y un arma en la mano. Éste está rodeado por un numeroso grupo de gente invitada a la celebración. Para representar la ausencia de David se recurre a una silla vacía, la cual aparece al lado de Jonatán. Como sucede con este tipo de Biblia, la imagen va acompañada de otra en la que se da el sentido moral al pasaje. En este caso encontramos una miniatura relacionada con la caridad, tal y como observamos en el texto que aparece en el lateral. En este escrito se anima a alimentar a los pobres para conseguir una silla o un lugar en el cielo. El miniaturista recurre para esto a una imagen con varias escenas en las que observamos a varios personajes realizando acciones como las descritas en el texto. En la parte superior aparecen varios personajes observando desde el cielo las buenas acciones que llevan los que están en la Tierra.

⁵ «Absconditus est ergo David in agro; et venit neomenia, et sedit rex ad mensam ad comedendum. Cumque sedisset rex super catbedram suam secundum consuetudinem, quae erat iuxta parietem, sedit Ionathan ex adverso, et sedit Abner ex latere Saul; vacuusque apparuit locus David. Et non est locutus Saul quidquam in die illa; cogitabat enim quod forte evenisset ei, ut non esset mundus nec purificatus. Cumque illuxisset dies secunda post neomeniam, rursus vacuus apparuit locus David; dixitque Saul ad Ionathan filium suum: ‘Cur non venit filius Isai nec heri nec hodie ad vescendum?’ Et respondit Ionathan Sauli: ‘Rogavit me obnixi, ut iret in Betlehem, et ait: “Dimitte me, quoniam sacrificium familiae est in civitate, et frater meus ipse accersivit me; nunc ergo, si inveni gratiam in oculis tuis, vadam cito et videbo fratres meos”. Ob hanc causam non venit ad mensam regis’. Iratus autem Saul adversum Ionathan dixit ei: ‘Fili mulieris perversae, numquid ignoro quia diligis filium Isai in confusionem tuam et in confusionem nuditatis matris tuae? Omnibus enim diebus, quibus filius Isai vixerit super terram, non stabilieris tu neque regnum tuum; itaque iam nunc mitte et adduc eum ad me, quia filius mortis est’. Respondens autem Ionathan Sauli patri suo ait: ‘Quare morietur? Quid fecit?’ Et arripuit Saul lanceam, ut percuteret eum; et intellexit Ionathan quod definitum esset patri suo, ut interficeret David».

⁶ Se debe recordar que el calendario judío se basa en las fases lunares.

⁷ «Si quando habebitis epulum et dies festos et calendas, canetis tubis super holocaustis vestris et pacificis victimis, ut sint vobis in recordationem Dei vestri. Ego Dominus Deus vesters».

⁸ «Sic et Davidem Ionathas amabat, audiensque patrem dicentem, Fili puellarum ultro venientium, effeminate, non erubescibat, etsi turpitudine plena verba erant. Nam hoc vult significare, fili meretricularum, enervate, mollis, qui nihil virile habes, sed ad dedecus tuum, et ejus qui te peperit matris, vivis. Quid igitur, haecine aegre tullit, et prae pudore se abscondit, atque a dilecto recessit? Tutum certe contrarium fecit, de amore gloriabatur: etsi ille tunc rex erat, filius vero regis Ionathas, David autem fugitivus. Sed neque sic de amicitia erubuit caritas enim non indecore agit. Nam hoc in illa mirabile est, quod contumelia affectum, non modo non sinat dolore et morderi, sed etiam ut gaudeat efficial. Ideoque ille post haec omnia, quasi corona redimitus, sic abiens Davidem complexus est. Neque enim caritas seipsum quid sit probrum; ideo etiam sibi placet in eo, de quo alius erubescit. Pudor enim est nescire amare, et amantem non omne periculum adire omniaque perpeti pro dilectis». IO. ANT. HOM. 33, 2; PG LXI, 278-279

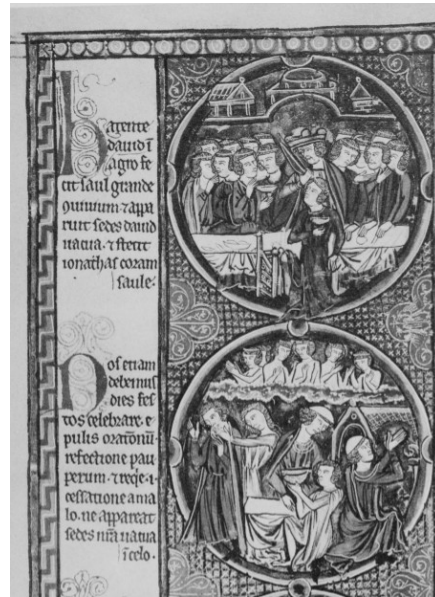


Fig. 4. *La fiesta de la luna nueva; ausencia de David*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 138r.

Unas décadas después aparecerá otra miniatura en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v) [fig. 5]. Advertimos una composición con diferentes características, aunque como es lógico, también con elementos comunes. La imagen ocupa el espacio que normalmente en este ejemplar se destina a dos tipos. A la izquierda aparece el rey Saúl sentado en su trono. Con sus manos agarra su lanza de forma amenazante. Esta actitud está provocada por el pequeño ser diabólico que se sitúa detrás de su cabeza, criatura que lo acompaña en otras miniaturas. Delante de él, arrodillado aparece un sirviente que ofrece al rey una especie de copón. En la otra parte de la imagen encontramos a tres personas sentadas en la mesa. El más cercano al rey es Jonatán, el cual se encuentra gesticulando con sus manos, pidiendo a Saúl que se calme. Observamos también en la mesa un detallismo considerable, al encontrarnos con alimentos como peces y objetos como platos y jarras. En la miniatura queda patente el enfado de Saúl ante la ausencia de David, aunque en esta ocasión no se recurre a la representación de la silla vacía como sería lo más lógico.



Fig. 5. *La fiesta de la luna nueva; ausencia de David*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31v.



Fig. 6. *La fiesta de la luna nueva; ausencia de David*. ca.1314, Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v.

En una de las iniciales del *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v) [fig. 6] aparecerá otra variante del tipo iconográfico con significantes cambios. El miniaturista opta por representar tan solo a tres personajes, probablemente condicionado por el espacio del que dispone. En cada uno de ellos coloca sus respectivos nombres. En primer lugar, vemos a Abner, en el centro de la composición, y también sentado en la mesa. Observamos al rey Saúl girando su cabeza para hablar con Jonatán el último de los personajes presentes. En su mano agarra un cuchillo, elemento con el que da una imagen amenazante. Como observamos en la filacteria, Saúl pregunta por la ausencia de David, con lo que Jonatán le responde que se encuentra en Belén. Los pequeños detalles de la imagen también son representados con sumo cuidado. Observamos la mesa llena de elementos como cubiertos, alimentos y una copa. Encontramos también el lugar donde debería haber estado David sentado si hubiera acudido al banquete. Este hecho se destaca con una inscripción sobre la silla.

Encuentro entre David y Jonatán en el campo

Este encuentro entre los dos personajes aparece en los versículos finales del capítulo 20 del primer libro de Samuel. En él observamos una vez más el gran amor y respeto que se tenían David y Jonatán. En este pasaje Jonatán avisará de las malas intenciones de Saúl a través de un código acordado por ambos en un anterior encuentro y finalmente se despedirán:

«A la mañana siguiente salió Jonatán con un muchacho al campo, a la hora acordada con David. Dijo al muchacho: ‘Corre a buscar las flechas que voy a tirar’. Corrió el muchacho, y entonces Jonatán lanzó las flechas más allá de él. Cuando el muchacho llegaba al lugar donde había lanzado la flecha Jonatán, éste gritó detrás de él: ‘¿Acaso no está la flecha más allá de ti?’, y siguió gritando detrás del muchacho: ‘Pronto, date prisa, no te detengas’. Tomó el muchacho de Jonatán la flecha y volvió donde su señor. El muchacho no se enteró de nada. Solamente lo entendían Jonatán y David. Dio Jonatán sus armas al muchacho que estaba con él y le dijo: ‘Anda, llévalas a la ciudad’. Se marchó el muchacho y David se levantó de junto a la loma y, cayendo sobre su rostro en tierra, se postró tres veces. Se abrazaron los dos y lloraron copiosamente. Dijo Jonatán a David: ‘Vete en paz, ya que nos hemos jurado en nombre de Yahvé: Que Yahvé esté entre tú y yo, entre mi descendencia y la tuya para siempre’» (1 S 20,35-42)⁹.

Este tipo iconográfico será el más representado de todos los que componen el tema de David y Jonatán. A pesar de esto, deberemos esperar varios siglos para poder localizar alguna imagen. Encontraremos algunos casos a partir del siglo XIII. Uno de estos primeros aparece en un códice de la *Biblia Moraliçada* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 138r) [fig. 7]. En este caso observamos una representación que ilustra el momento en que Jonatán está disparando la flecha. Delante de Jonatán se sitúa el joven servidor, trayendo

⁹ «Cumque illucisset mane, venit Ionathan in agrum ad locum constitutum a David et puer parvulus cum eo; et ait ad puerum suum: 'Vade et affer mihi sagittas, quas ego iacio'. Cumque puer cucurrisset, iecit sagittam trans puerum. Venit itaque puer ad locum sagittae, quam miserat Ionathan, et clamavit Ionathan post tergum pueri et ait: 'Ecce ibi est sagitta porro ultra te'. Clamavitque Ionathan post tergum pueri: 'Festina velociter, ne steteris'. Sustulit autem puer Ionathae sagittam et attulit ad dominum suum et quid ageretur penitus ignorabat, tantummodo enim Ionathan et David rem noverant. Dedit igitur Ionathan arma sua puero et dixit ei: 'Vade, defer in civitatem'. Cumque abisset puer, surrexit David de latere acervi et cadens pronus in terram adoravit tertio; et osculantes alterutrum flevit pariter, David autem amplius. Dixit ergo Ionathan ad David: 'Vade in pace; iuravimus enim ambo in nomine Domini dicentes: Dominus erit inter me et te et inter semen meum et semen tuum usque in sempiternum'».

una flecha que ya había sido lanzada. El tercero de los personajes que aparecen es David. Se encuentra dentro de una cueva, observando y escuchando lo que dice Jonatán. Realiza un gesto de asombro, al enterarse que tendrá que marcharse. En la parte inferior encontramos una miniatura en la cual se representa la enseñanza moral de la anterior imagen. En ella observamos a un personaje se dirige a un grupo numeroso de gente. En el texto de la izquierda observamos que se trata de Juan el Bautista. Se hace referencia a la importancia de la penitencia para entrar en el Reino de los Cielos. Por tanto, podemos interpretar que el autor del texto quiere transmitir que para ganarse la vida eterna se ha es importante la penitencia, como la que tuvo que soportar David para conseguir el reino de Israel.

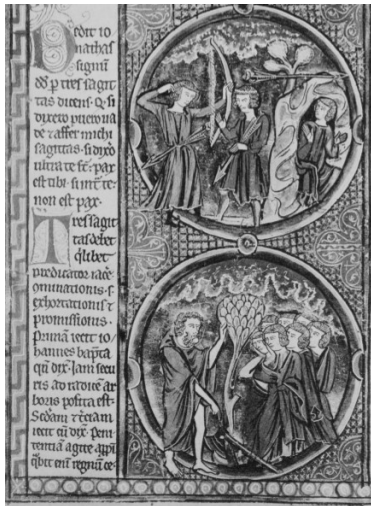


Fig. 7. Encuentro entre David y Jonatán en el campo. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 138r.

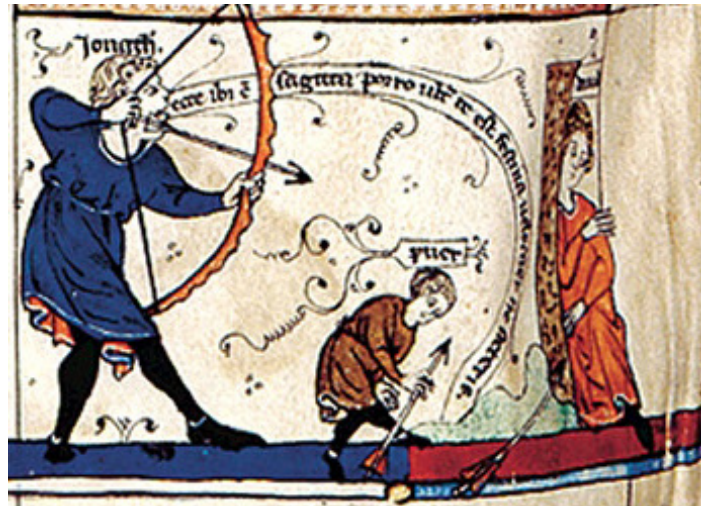


Fig. 8. Encuentro entre David y Jonatán en el campo. Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v.

Casi un siglo después encontramos otra miniatura sobre este tipo iconográfico. En la que se observa una gran similitud. Esta aparece en el *Salterio Tickhill* (Nueva York, NYPLi, Spencer 26, fol. 26v) [fig. 8]. Sus características compositivas son casi similares a las del anterior caso, aunque con pequeñas variaciones. Todos los personajes aparecen con una inscripción sobre su cabeza que nos permite su identificación. En la izquierda encontramos a Jonatán apunto de disparar una flecha con el arco. De su boca sale una filacteria con los versículos que atañen a este relato. Delante de él, encontramos a un joven servidor. Sobre éste aparece la inscripción en latín «PUER» [niño], que nos permite una fácil identificación del personaje. El pequeño servidor recoge una de las flechas que ha lanzado Jonatán con el fin de traérsela. Por último, encontramos a David escondido dentro de una cueva. En esta ocasión no parece aún que se haya dado cuenta del mensaje que le está mandando Jonatán.

Pese a esta similitud en estos dos primeros casos, no siempre se sigue un esquema compositivo similar. En ocasiones se produce una variación que puede considerarse casi como un tipo iconográfico diferente. Prueba de ello es una miniatura que encontramos en una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.171r) [fig. 9]. En esta imagen, observamos que los hechos se sitúan en un camino fuera de las murallas de la ciudad, donde encontramos dos ríos. Seguimos teniendo a los tres personajes presentes en la narración, aunque sus características varían considerablemente. Observamos a David situado en la parte izquierda. En este caso se representa como un hombre mayor, con pelo y barba larga, y que lleva sobre su cabeza una corona. En su cintura lleva una pequeña

bolsa colgando, posiblemente una alusión a la que llevaba en el momento en que mató a Goliat, utilizada para colocar las piedras que lo derribaron. Otra de las novedades es la aparición de un grupo de ovejas pastando por detrás de él. Todos estos elementos — corona, bolsa y ovejas— corresponden a atributos propios de David y que suelen aparecer, juntos o separados, en diversos casos de sus tipos conceptuales. A su lado, y dialogando con él, aparece Jonatán. En este caso también se opta por representar una persona mayor, con barba y con alopecia. Mantiene una conversación con David, mientras que con su mano izquierda entrega al niño que lo acompaña una ballesta, en sustitución del típico arco. Éste niño es el tercer personaje que aparece en la imagen y que hasta el momento se encontraba siempre recogiendo las flechas de Jonatán.



Fig. 9. Encuentro entre David y Jonatán. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.171r.



Fig. 10. Johan Sadeler. Encuentro entre David y Jonatán. ca.1580, Ámsterdam, RM.

El tipo iconográfico no será exclusivo del mundo de las miniaturas como ocurre en muchos casos, también aparecerá en los grabados. Uno de estos será el realizado por Johan Sadeler (ca.1580, Ámsterdam, RM) [fig. 10]. En este grabado encontramos diversos pasajes del capítulo 20 del primer libro de Samuel a modo de imagen panorámica. En un primer plano encontramos a Jonatán y David. David aparece en el suelo orando. Delante de él encontramos su arpa. En su cabeza encontramos una corona. En este caso, también se recurre a los principales atributos con el que es conocido David. De pie aparece Jonatán también con corona, ya que se trata de un príncipe. Su rostro nos muestra el dolor que siente al comunicar a David que debe marcharse. En un segundo plano encontramos el momento cronológicamente anterior, en el cual Jonatán lanza una flecha con su arco. En este también aparece el niño, con una flecha en la mano y corriendo para agarrar la siguiente que va a lanzar. David se encuentra dentro de una pequeña cueva observando lo que ocurre, en espera de poder salir. Este grabado se contempla con la presencia de un grupo de gente al fondo y un gran paisaje montañoso en el que se inserta una ciudad al lado de un río. La presencia de un texto debajo del grabado nos hace comprender mejor la imagen. En la primera parte del texto encontramos una descripción exacta de la imagen basada en los versículos del primer libro de Samuel capítulo 20. La segunda parte, con letra mucho más pequeña, aparecen unos versículos del Salmo 6: «*Domine ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripias me, miserere mei Domine, quoniam infirmus sum*» [Oh Señor, no me reprenda tu ira, ni me castigue tu ira, ten piedad de mí Señor, porque soy débil] (Sal 6,2).

Esta tendencia se consolidará en los grabados, como podemos observar en uno posterior de Johann Hoffmann (ca.1675, La Haya, HAB) [fig. 11] en la que se observa indudablemente la influencia del anterior grabado de Johan Sadeler. La variación más importante de la imagen se produce en el paisaje, en las orillas de un lago a las afueras de

una ciudad del centro o norte de Europa. Observamos una gran densidad de vegetación y algunas aves. El resto de la imagen es semejante al anterior caso. Estas mismas características las encontraremos de nuevo en un grabado de finales del siglo XVII, en una edición del *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* de Nicolas Fontaine (1699, Pitts Theology Library, 1699Font) [fig. 12]. Sus características delatan la clara influencia de los anteriores grabados, cambiando solamente el paisaje en el que se encuadra, que sigue siendo montañoso, aunque con muchos menos detalles. La eliminación de gran parte del paisaje produce que destaque más el tipo iconográfico.



Fig. 11. J. Hoffmann. *Encuentro entre David y Jonatán*. ca.1675, La Haya, HAB.

Fig. 12. Nicolas Fontaine. *Encuentro entre David y Jonatán*. 1699, PTLi, 1699Font.

A pesar de la gran influencia del grabado de Johan Sadeler, aparecerá otra variante del tipo iconográfico en la que se destacará en mayor medida el aprecio de Jonatán y David. Estos rasgos los podemos observar en un grabado de Caspar Luiken (ca.1712, PTLi, 1712Bibla) [fig. 13]. En un primer plano encontramos a David y Jonatán fundiéndose en un abrazo. Ambos visten de forma semejante, como legionarios romanos, cosa que no permite identificar quien es cada uno de ellos.



Fig. 13. Caspar Luiken. *Encuentro entre David y Jonatán*. ca.1712, PTLi, 1712Bibla.

Esta es una manera diferente de mostrar su tristeza a la que habíamos observado anteriormente, puesto que es mucho más explícita. Más apartado de estos dos personajes, encontramos al niño que se lleva el arco de Jonatán. En este caso se representa como un adolescente. En el fondo de la composición volvemos a encontrarnos una ciudad amurallada. Los gustos de la época están presentes en el grabado a través de la vestimenta de los personajes y de la aparición de una ruina antigua entre la vegetación. Debajo de este grabado encontramos un texto seleccionado del capítulo 20 del primer libro de Samuel en el que se hace alusión a lo representado en la imagen.

La tendencia de representar a ambos personajes abrazándose se mantendrá en posteriores casos, como el que conservamos en un grabado de Julius Schnorr Carolsfeld (ca.1855, *Bibel in Bildern*) [fig. 14]. En un primer plano encontramos a Jonatán y David abrazándose con gran pena en un entorno boscoso. Al igual que en el anterior caso, se hace difícil distinguir cual es David y cual Jonatán. También observamos al niño alejándose del lugar cargado con las armas de Jonatán.



Fig. 14. Julius Schnorr Carolsfeld. *Encuentro entre David y Jonatán*. ca.1855, *Bibel in Bildern*.



Fig. 15. Gustave Doré. *Encuentro entre David y Jonatán*. 1865, *Biblia Doré*.

En ocasiones se opta por representar la despedida de los dos personajes siguiendo otras características, como observamos en un grabado de Gustave Doré para su *Biblia Doré* (1865, *Biblia Doré*) [fig. 15]. Esta imagen reduce los personajes a dos, Jonatán y David. Estos se sitúan en un paisaje natural muy frondoso, con una pequeña charca delante de donde se encuentran. Podemos interpretar que David es el personaje que aparece sentado, el cual al enterarse de que debe partir desfallece. Jonatán, vestido con una indumentaria puramente oriental, está consolando a David, jurándole fidelidad eterna. Bajo el grabado encontramos unas líneas del versículo 42 del capítulo 20 del primer libro de Samuel: «Dijo Jonatán a David: ‘Vete en paz, ya que nos hemos jurado en nombre de Yahvé: Que Yahvé esté entre tú y yo, entre mi descendencia y la tuya para siempre’» (1 S 20,42).

DAVID EN NOB

De este tema bíblico surgirán varios tipos iconográficos, la mayoría con presencia de casos solo durante la Edad Media. El tema de David en Nob forma parte de su larga huida del rey Saúl, hechos que se encuentran narrados en los versículos del capítulo 21 del primer libro de Samuel. David en su huida de Saúl buscará un lugar donde no ser encontrado y estar seguro de sus amenazas. En Nob David recibirá la ayuda del sacerdote Ajimelek, recibiendo el pan sagrado y la espada de Goliat. Pese a su intento para que el rey no se enterase de su situación, Saúl a través de Doeg –uno de sus hombres– conseguirá saber sobre su paradero.

Estos versículos bíblicos son comentados también por algunos exégetas como San Ambrosio en su *Expositio Evangelii secundum*¹, y de manera mucho más extensa, comentando versículo a versículo, Beda el venerable *In Samuelem prophetam allegorica expositio*².

Encuentro de David con el sacerdote Ajimélek

Este tipo iconográfico se basará principalmente en los primeros versículos del capítulo 21 del primer libro de Samuel. La huida definitiva de David lo llevó a Nob donde se encontraba un sacerdote llamado Ajimélek. El sacerdote, ante la venida solitaria de David dudó de sus intenciones. En el pasaje bíblico lo encontramos de la siguiente manera:

«Se levantó David y se fue, y Jonatán volvió a la ciudad. Llegó David a Nob, donde el sacerdote Ajimélek; vino Ajimélek temblando al encuentro de David y le preguntó: ‘¿Por qué vienes solo y no hay nadie contigo?’ Respondió David al sacerdote Ajimélek: ‘El rey me ha dado una orden y me ha dicho: “Que nadie sepa el asunto a que te mando y lo que te ordeno” A los muchachos los he citado en tal lugar’» (1 S 21,1-3)³.

¹ «*Quid vero evidentius quam quod in Achimelech domo quinque panes petit David, et unum accipit (Ibid., 3 et 6): demonstrante typo quod jam non quinque libris, sed Christi corpore cibus fidelibus pararetur; ut Christus corpus assumeret, ne quis de fidelibus esuriret? Nec Doech figura vacat, qui erat custos mulorum (Ibid., 7); eo quod nemo alius nisi infructuosi gregis custos Judae typum proditoris impleret*». AMBR. In Luc. 10, 184; PL XV, 1646.

² «*Venit autem David in Nobe ad Achimelech, etc., usque ad id quod scriptum est: Non est huic alter similis, da mihi eum. Principaliter quidem in hac lectione David ostendit Dominum Salvatorem de sua stirpe regem pariter et sacerdotem esse nasciturum, dum panem sanctificatum, solisque comestilem sacerdotibus, sibi suisque manducandum accipit, regali jure devicturus, gladio caeteris dissimili sese fortiter armat. Sed non aliquid vetat, etiam per panem, verbi pabulum, per gladium vero eos qui verbo veritatis improbos feriant, intelligi. Ideoque in hac lectione Dominum praecepisse apostolis ut continentibus se a vitiorum sorde gentibus Evangelium crederent; et eos qui fuerant arma fortis iniqui facerent arma justitiae, manu forti et desiderabili non tantum ad consentiendum veris, sed etiam resistendum falsis dogmatibus apta. Neque indecenter bifario fulget argumento; cujus ipse Dominus in Evangelii mentionem facere dignatus est. Venit ergo David, insidias Saulis fugiens, in Nobe civitatem, quae vertitur in latratum, ad Achimelech sacerdotem, qui interpretatur frater meus. Rex venit, insidias Judaeorum declinat Salvator in conventum doctorum fidelium, qui, diuturnis noctibus vigiliis intenti, magnos quosdam pro Domino, ut ita dixerim, latratus praedicationis dare, ac domum fidei sagaciter, ob memoriam internae refectiois, ab improborum consuerunt incursu defendere; qui et ipsi recte vocabulo Achimelech sacerdotis indicantur, quia videlicet novi in Christo sacerdotii sunt ministri, qui audire merentur: Et ego dispono vobis, sicut disposuit mihi Pater meus regnum, ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo, et sedeat super thronos, judicantes duodecim tribus Israel (Luc. XXII). Quos alibi Dominus, quia, declinat persequentibus, quaerere voluerit, Patri supplicans ostendit, dicens: Tu autem, Domine, ne elongaveris auxilium tuum a me, ad defensionem meam conspice. Erue a framea, Deus, animam meam, et de manu canis unicum meam. Libera me de ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam. Narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio Ecclesiae laudabo te (Psalm. XXI)».* BEDA. In Samuelem prophetam allegorica expositio. 3,8; PL XCI, 648.

³ «*Et surrexit David et abiit; sed et Ionathan ingressus est civitatem. Venit autem David in Nob ad Achimelech sacerdotem, et obstupuit Achimelech eo quod venisset David, et dixit ei: Quare tu solus et nullus est tecum? Et ait David ad Achimelech sacerdotem: Rex praecepit mihi negotium et dixit: “Nemo sciat rem, propter quam a me missus es, et cuiusmodi tibi praecepta dederim”;* pueris vero condixi in illum et illum locum».

Se puede observar en estos versículos que David tiene que recurrir a una mentira para que el rey no pueda saber de su paradero ni de su paso por aquel lugar. Con respecto a esto, Juan Casiano comenta que, aunque mentir como otros comportamientos viles era permisible para los hombres santos antiguos, el Evangelio lo prohibirá:

«No hay que extrañarse de que en el Antiguo Testamento se diga que alguien haya faltado a la verdad y, sin embargo, haya recibido una aprobación; tampoco debe extrañar que hombres que han alcanzado la santidad, hayan mentido, y a pesar de ello hayan sido alabados o, por lo menos, excusados. Aquellos eran tiempos de ignorancia, en los que también se admitían otros defectos. Pondré algún ejemplo. David huía de Saúl, y al sacerdote Ajimélek, que le preguntaba: ‘Por qué estás solo y no hay nadie contigo?’, no le respondió la verdad, sino que le dijo: ‘El rey me ha dado orden y me ha dicho: que nadie sepa la misión a la que eres enviado. Yo mismo he asignado a mis hombres distintos lugares’. E incluso: ‘¿No dispones de una lanza o espada? Yo no he podido traer mi espada ni armas, porque la orden del rey era urgente’. Más tarde, David fue conducido delante de Aquis rey de Gat, y simuló estar loco: ‘Haciendo gestos con sus manos, dando golpes en las jambas de las puertas y dejándose caer saliva por la barba’. A los hombres del Antiguo Testamento se les permitía tener muchas mujeres y concubinas, sin que por ello fueran acusados del más mínimo pecado. En otras ocasiones, ellos mismos derramaron con sus propias manos la sangre de los enemigos, y no se pensaba que eso fuese una acción abominable; incluso era laudable.

Pero estas acciones están todas prohibidas a la luz del Evangelio; sería un delito monstruoso cometer una sola de ellas. También nosotros pensamos que vale la misma regla para la mentira. Cualquier barniz de santidad que se le quiera dar, quien diga hoy una mentira no podrá ser aprobado, sino acusado, ya que el Señor ha afirmado: ‘Que vuestro modo de hablar sea: Sí, sí; no, no. Lo que exceda de esto, viene del Maligno’. También el bienaventurado Pablo dice lo mismo: ‘No os engañéis unos a otros’ (IOANNIS CASSIANI. Collationis, 17, 18; PL XLIX, 1065-1066) ⁴.

En el mundo de las artes visuales, encontraremos pocos casos basados en el pasaje. Los primeros aparecen alrededor del siglo XIII, vinculados al mundo de las miniaturas. Uno de los más antiguos conservados lo encontramos dentro de una de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 103v) [fig. 1]. Se trata de una composición muy simple en la que aparecen David y Ajimélek. David se encuentra en la parte izquierda, con las manos abiertas saludando a Ajimélek. Cerca de su cabeza encontramos una inscripción con su nombre. Al otro lado de la

⁴ «Germanus: Non mirum est has dispensationes in veteri Testamento, licentius usurpatas, ac nonnumquam viros sanctos veniabiliter fuisse mentitos, cum multo majora eis pro temporum rudimentis licuisse videamus. Cur enim mirum sit, quod beatus David fugiens Saulem, percontanti Achimelech sacerdoti atque dicenti: Quare tu solus, et nullus est tecum? ita respondit: Rex, inquit, praecepit mihi sermonem, et dixit: Nemo sciat rem propter quam missus es: nam et pueris condixi in illum, et in illum locum (I Reg. XXI). Et iterum: Si habes hic ad manum hastam aut gladium, quia gladium meum et arma mea non tuli mecum (Ibid.); sermo enim regis urgebat. Vel illud: Cum perductus ad Achis regem Geth, insanum se furiosumque simulavit, ac mutavit os suum coram eis, et collabebatur in manus eorum et impingebat in ostium portae, defluebantque salivae ejus in barbam: cum etiam uxorum concubinarumque gregibus licito fruerentur, nec ullum eis imputaretur ex hac parte peccatum; insuper etiam inimicorum sanguinem propria manu frequenter effunderent, idque non solum non reprehensibile, verum etiam laudabile crederetur. Quae ita nunc, Evangelio coruscante, videmus omnimodis interdicta, ut sine ingenti crimine ac sacrilegio horum quidquam non possit admitti. Quemadmodum nec mendacium ullum, quamlibet pio colore contextum, non dicam probabiliter, sed nec veniabiliter a quoquam credimus usurpari, dicente Domino: Sit sermo vester, est est, non non; quod autem his abundantius est, a malo est (Matth. V): Apostolo quoque in eadem congruente, Nolite mentiri invicem (Colos. III)». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 387-388.

composición aparece Ajimélek, también con los brazos abiertos. En este caso el nombre del personaje se encuentra sobre su cabeza.

En este primer caso se observa una gran simplicidad que poco a poco irá perdiéndose conforme pasa el tiempo, con la inclusión de personajes y elementos relacionados con el relato. Esto es lo que sucede en una miniatura posterior de un ejemplar de la *Biblia Moralizada* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.139v) [fig. 2]. En esta imagen se recogen las dos anteriores características. Por un lado, presenta una mayor complejidad en la composición y por otro, el número de personajes es superior. La imagen se encuadra en una ciudad medieval. En el centro de la imagen encontramos a David enfrente del sacerdote Ajimélek.



Fig. 1. Encuentro de David con el Sacerdote Ajimélek. ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 103v.



Fig. 2. Encuentro de David con el Sacerdote Ajimélek. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.139v.

El sacerdote se sitúa delante de una especie de mesa repleta de panes, adelantando en cierta medida el pasaje posterior de la historia. Detrás de David encontramos a un gran número de personas observando la escena. Estos deben de identificarse como los habitantes de Nob, puesto que en la narración bíblica se indica que David llegó solo al lugar. Esta composición se pone en relación con una similar en la composición en la que observamos a Cristo ocupando el lugar del Sacerdote. Cristo aparece repartiendo panes a los más necesitados. Observando esta miniatura, interpretamos que, en esta ocasión, el encuentro entre David y Ajimélek se le confiere una lectura caritativa.

El tipo iconográfico no tendrá muchas representaciones a lo largo de los siglos. Raramente encontraremos casos a partir de este momento. Probablemente esto se deba a que se optaba por un distinto tipo del mismo tema mucho más representativo. Esta poca continuidad hará que los casos posteriores opten por un esquema compositivo diferente, dejando clara la falta de tradición. Uno de estos casos aparece a finales del siglo XIX de la mano de James Tissot (1896, Nueva York, JM) [fig. 3]. En esta acuarela notamos un interés del autor por representar el tipo iconográfico como una escena cotidiana de la vida en del antiguo Israel. El punto de vista es completamente novedoso, aunque ambos personajes se encuentran de frente. David aparece asomándose por una pequeña ventana abierta, hablando con el Sacerdote Ajimélek, el cual se encuentra dentro de una estancia cerrada. El Sacerdote dialoga con David, tal y como se describe en la Biblia. De éste tan solo podemos observar una pequeña parte de su rostro, puesto que se encuentra casi de espaldas. Delante de David, en la parte interior, observamos varios panes y un pequeño recipiente que puede contener vino o aceite. Este es uno de los últimos casos que conservamos del tipo

iconográfico. Aunque poseemos pocas imágenes, se puede observar una pequeña variación que se acerca hacia un el tipo iconográfico de David recibiendo el pan sagrado y la espada de David, ya desde el caso de la *Biblia Moralisée de Oxford* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.139v).



Fig. 3. James Tissot. *Encuentro de David con el Sacerdote Ajimélek*. 1896, Nueva York, JM.

David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat

Uno de los hechos más destacables de este tema será la entrega a David del pan sagrado y la espada de Goliat, pasaje descrito en varios versículos del capítulo 21 del primer libro de Samuel:

«Dióle entonces el sacerdote panes consagrados, porque no había allí otro pan sino el pan de la presencia, el retirado de delante de Yahvé para colocar pan reciente el día que tocaba retirarlo. Estaba allí aquel día uno de los servidores de Saúl, detenido ante Yahvé; se llamaba Doeg, edomita, el más robusto de los pastores de Saúl. Dijo David a Ajimélek: '¿No tienes aquí a mano una lanza o una espada? Porque ni siquiera he cogido mi espada y mis armas, pues urgía la orden del rey'. Respondió el sacerdote: 'Ahí está la espada de Goliat el filisteo que mataste en el valle del Terebinto, envuelta en un paño detrás del efod; si la quieres tómalas; fuera de ésta, no hay otra'. Dijo David: 'Ninguna mejor. Dámela'» (1 S 21,7-10)⁵.

La entrega del pan sagrado por parte del sacerdote Ajimélek, será interpretado por varios Padres de la Iglesia, mayoritariamente en un sentido de prefiguración. Tertuliano justifica la quebrantación del ayuno del sábado por parte de Cristo y sus discípulos mediante los hechos de David:

⁵ «Dedit ergo ei sacerdos sanctificatum panem; neque enim erat ibi panis, nisi tantum panes propositionis, qui sublatis fuerant a facie Domini, ut ponerentur panes calidi. Erat autem ibi vir de servis Saul in die illa retentus ante Dominum; et nomen eius Doeg Idumaeus, potentissimus pastorum Saul. Dixit autem David ad Achimelech: 'Si habes hic ad manum hastam aut gladium? Quia gladium meum et arma mea non tuli mecum; negotium enim regis urgebat'. Et dixit sacerdos: 'Ecce hic gladius Goliath Philisthaei, quem percussisti in valle Terebinthi; est involutus pallio post ephod. Si istum vis tollere, tolle, neque enim est alius hic absque eo'. Et ait David: 'Non est huic alter similis; da mihi eum'».

«Los discípulos tenían hambre aquel día. Habían cogido unas espigas y las desgranaban con las manos. Con haberse preparado alimento habían roto el descanso. Cristo los disculpa y Él es reo de atentar contra el sábado... De la Escritura del Creador y de la intención de Cristo se toma un color como a partir del ejemplo de David entrando en el templo el sábado y confeccionándose un alimento a partir audazmente los pones de la proposición. En efecto, había recordado el privilegio donado al sábado desde los inicios (mismos de la creación), cuando se instituyó ese día, me refiero a la dispensa del ayuno. Cuando el Creador prohibió que se recogiera maná para dos días, lo permitió sólo en la pascua, a fin de liberar del ayuno, con la preparación del alimento del día anterior, el de descanso del sábado siguiente. Justamente, pues, el Señor dio la misma razón en la destrucción, si la quieren llamar así, del sábado, y expresó estupendamente los sentimientos del Creador honrando el sábado con la ausencia del ayuno. En realidad, habría destruido el sábado e, incluso, al mismo Creador, si hubiera ordenado a los discípulos ayunar el sábado contra lo establecido por escrito y contra la voluntad del Creador. Pero seguramente no defendía a los discípulos, sino que los excusa; pone por delante como intercesora la necesidad humana; observa la mejor honra del sábado en no afligir a nadie más que en guarda el descanso; en culpa y perdón iguala con sus discípulos a David y a sus acompañantes; le agrada que el Creador haya sido indulgente; imitando su ejemplo, él es tan bueno, y ¿por todo eso es extraño al Creador?» (TERT. adv. Marc. 4, 12; PL II, 383-386)⁶.

Ambrosio irá más allá considerando que comiendo los panes sagrados, David anuncia los misterios proféticos de la nueva gracia:

«Aunque ellos (los fariseos) te acusen, Cristo, en cambio, te excusa, y hace a las almas que quiere que le sigan semejantes a aquel David que, estando por encima de la Ley, comía los panes de la proposición, contemplando ya entonces con mente profética los misterios de la nueva gracia» (AMBR. Isaac. 1, 5, 58; PL XIV, 523)⁷.

Estos versículos bíblicos serán interpretados por el mundo de las artes visuales en un tipo iconográfico que suele tener tres principales variantes. En ocasiones Ajimélek entrega a David los panes sagrados, en otras la espada y en algunas imágenes aparecen ambos elementos. Se puede interpretar como dos tipos iconográficos diferentes, aunque la presencia de imágenes en las que aparece los dos elementos permite clasificarlos en uno solo.

⁶ «Excusat illos Christus, et reus est sabbati laesi: accusant Pharisaei, Marcion captat status controversiae (ut aliquid cludam cum mei Domini veritate) scripti et voluntatis. De Scriptura enim sumitur Creatoris, et de Christi voluntate color, quasi de exemplo David introgressi sabbatis templum, et operati cibum, audenter fractis panibus propositionis. Meminerat enim et ille hoc privilegium donatum sabbato a primordio, quo dies ipse compertus est; veniam jejunii dico. Cum enim prohibuisset Creator in biduum legi manna, solummodo permisit in parasceve, ut sabbati sequentis ferias pridiana pabuli paratura jejunio liberaret. Bene igitur, quod et causam eandem secutus est Dominus in sabbati, si ita volunt dici, destructione: bene, quod et affectum Creatoris expressit in sabbato non jejunandi honore. Denique, tunc demum sabbatum destruxisset, etiam ipsum Creatorem, si discipulos sabbato jejunare mandasset, adversus statum scripti et voluntatis Creatoris. Sed quoniam discipulos non constanter tuebatur, sed excusat, quoniam humanam opponit necessitatem quasi deprecatricem; quoniam potioem honorem sabbati servat non contristandi, quam vacandi; quoniam David, comitesque ejus, cum discipulis suis aequat in culpa et in venia; quoniam placet illi, quia Creator indulxit; quoniam de exemplo ejus, ipse tam bonus est; ideo alienus est a Creatore. Exinde (Luc. VI, 7) observant pharisaei, si medicinas sabbatis ageret, ut accusarent eum: certe qua sabbati destructorem, non qua novi Dei professorem; fortasse enim hunc solum articulum ubique ingeram, alium Christum nusquam praedicatum. In totum autem errabant pharisaei circa sabbati legem, non animadvertentes conditionaliter eam indicentem ferias operum sub certa specie eorum». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., p. 388.

⁷ «Nec verearis ne Pharisaei accusent seminata colligentem. Etsi illi accusent, sed Christus excusat, et similes facit quas vult animas se sequentes David illius, qui supra legem panes propositionis manducabat, novae gratiae sacramenta prophetica jam tunc mente prospiciens» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 388.

Los casos de este tipo iconográfico comenzarán a surgir alrededor del siglo IX. Entre estos primeros aparece un caso en un panel que forma parte de una arqueta de marfil de origen oriental (ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia) [fig. 4]. Se trata de un relieve con una composición con gran simetría, en la que los principales personajes ocupan la parte central. David aparece a la izquierda de la imagen vestido con un uniforme inspirado en el de soldado romano. Éste inclina su cabeza con las manos estiradas para recoger lo que le entrega Ajimélek. Lleva una vestimenta de sacerdote, con una mitra sobre su cabeza, y vestido con una túnica y una especie de dalmática. Ajimélek le entrega la espada de Goliat, cumpliendo así el deseo de David. Flanqueando a los protagonistas observamos a dos personajes diferentes. En el lado de David observamos un soldado acompañándolo, con el escudo y una lanza. En el lado de Ajimélek encontramos un personaje masculino, probablemente Doeg, otro de los personajes relevantes del pasaje bíblico.



Fig. 4. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.900, Roma, Museo Nazionale Palazzo Venezia.



Fig. 5. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.1111, Dijon, BM, ms 0014, fol.13r.

A pesar del caso anterior, predominarán las imágenes del tipo iconográfico en las que se introducen la espada y el pan. Esta variante la contemplamos en una miniatura de una Biblia (ca.1111, Dijon, BM, ms 0014, fol.13r) [fig. 5] de origen occidental. En esta imagen observamos a los tres personajes principales de la narración. David aparece en la parte izquierda, vestido al modo medieval, con una la espada de Goliat en su mano y con la otra el pan. Estos dos elementos son entregados por Ajimélek, el cual se sitúa justo enfrente de David. El sacerdote en este caso no sigue las mismas características de los anteriores casos, puesto que va vestido con una túnica roja con un manto, mientras que en el anterior caso vestía como un sacerdote judío. El tercero de los personajes debemos identificarlo de nuevo como Doeg.

Esta variante se mantendrá en los casos posteriores, tal y como se podrá contemplar en las tapas del *Salterio de Melisende* (ca.1143, Londres, BL, Egerton MS 1139) [fig. 6]. En este caso, se repite un esquema compositivo muy semejante al del anterior. Identificado con una cartela con su nombre, aparece David a la izquierda de la imagen. Éste agarra con una de sus manos la espada que le entrega Ajimélek. El sacerdote también aparece con su nombre sobre su cabeza. No se sigue la típica imagen de sacerdote judío, aunque en este caso lleva su cabeza cubierta con un manto. Entre ambos personajes encontramos una especie de altar con una cantidad importante de panes sagrados. Uno de estos lo está entregando Ajimélek a David. Como es habitual encontramos también al tercer personaje. En este relieve, gracias a la cartela, nos permite identificar al tercer personaje como Doeg. Este caso también sirve de ayuda para realizar una mejor lectura

iconográfica de las anteriores imágenes y despeja la duda de la aparición de Doeg en el tipo iconográfico.

La representación del altar con panes será también habitual en otras imágenes de la época, como la que se encuentra en un manuscrito bíblico (ca.1150, Cambridge, St. John's College Library, C.18, fol. 70v) [fig. 7]. Dentro del espacio formado por una Q, se inserta este tipo iconográfico. En la parte izquierda observamos a Ajimélek. Con sus dos manos sostiene la gran hoja de la espada de Goliat, entregándosela a David. Se puede observar que la espada tiene unas grandes dimensiones que corresponden con las características de su dueño. Enfrente, sujetando también la espada se encuentra David.



Fig. 6. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.1131-1143, Londres, BL, Egerton MS 1139.



Fig. 7. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.1150, Cambridge, St. John's College Library, C.18, fol. 70v.

Éste por primera vez lo encontramos sentado en una mesa, al parecer comiendo del pan sagrado que le da el sacerdote. En este caso, la mesa nos puede recordar a las representaciones de la Última Cena por tener la presencia del pan y una especie de cáliz. Un detalle interesante de esta imagen es la presencia de Doeg, escondido y observando lo que está ocurriendo. Se encuentra oculto y observando con gran atención los hechos.

A pesar de esto, no siempre es fácil la identificación. Caso claro es una miniatura de finales del siglo XII en un ejemplar de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms. 0108, fol. 88r) [fig. 8] donde encontramos una composición con un número mayor de personajes. En total podemos observar seis, tres por cada lado de la miniatura. Identificar a cada uno de los personajes en este caso es mucho más complicado, ya que siguen unas características muy semejantes.



Fig. 8. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. 1197, Amiens, BM, ms. 0108, fol. 88r.

Por la acción que realiza el personaje del medio, debemos identificarlo como el sacerdote Ajimélek. Éste entrega al personaje que se encuentra encabezando el grupo el pan y la espada. Se trataría por tanto de David, el cual no lleva ningún atributo típico. Detrás de David encontramos dos personajes que lo acompañan, pese a que esta característica no aparece en la narración bíblica. En la parte de Ajimélek probablemente se encuentra Doeg, aunque su presencia no se puede asegurar como en los anteriores casos. Pese a este caso, no es habitual que los principales personajes protagonistas de este tipo iconográfico presenten tanta complicación a la hora de identificarlos.

En las primeras décadas del siglo XIII, comenzará a surgir una variante del tipo iconográfico en la que se podrá contemplar a Doeg con un atributo, un cayado de pastor, correspondiente a su labor como pastor del rey Saúl. Uno de estos primeros casos lo encontramos en una miniatura del *Salterio Latino de Inglaterra* (ca.1210, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 121v) [fig. 9]. La miniatura se dispone sobre un fondo dorado. En el margen izquierdo de la imagen, encontramos un sacerdote, con las vestiduras propias de un obispo. Se trata de Ajimélek, interpretado como un sacerdote cristiano. El sacerdote entrega la espada de Goliat, y el pan sagrado, el cual aparece dentro de una cesta. David agarra ambos elementos. Son curiosos también los ropajes con los que se representa a David, puesto que aparece como un rey. Se trata de un anacronismo del miniaturista muy repetido en la Edad Media, pero que corresponde posiblemente con una de las facetas más conocidas de David, la de rey. En este caso David también es acompañado por un grupo de hombres. Más apartado de este grupo es donde encontramos a Doeg, el cual sostiene su cayado de pastor curvo en su final.



Fig. 9. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.1210, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 121v.



Fig. 10. David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.32r.

Este mismo elemento lo encontramos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.32r) [fig. 10]. Esta parece ser más fiel a lo narrado en el relato bíblico. David aparece solo delante de un grupo de cinco personas. Es representado como un joven vestido con una túnica de color verde. Con su mano izquierda agarra el pan y con la derecha está apunto de coger la espada que le entrega el personaje que se sitúa delante de él, el sacerdote Ajimélek. Adquiere una imagen mucho más habitual en las representaciones de los profetas y sacerdotes, aparece con la cabeza cubierta con un manto rojo y azul, y una túnica de idéntico color a la de David. Detrás de este sacerdote aparecen

otros dos. También se representan dos personajes mucho más jóvenes. Uno de ellos, el que se sitúa en primer término, es Doeg, que como sucede en el anterior caso observa detenidamente los hechos, y con su mano sujeta su callado de pastor.

A partir de este momento, las representaciones del tipo iconográfico comienzan a ser menos habituales, aunque con mayor número de variaciones. En el siglo XIV, aún encontramos interesantes miniaturas de este tipo, en las que observamos una significativa variación en la composición. Este es el caso de una miniatura que encontramos en un ejemplar de una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 171v) [fig. 11]. Esta miniatura se divide en dos claras partes, una en el interior de un templo, y la otra en el exterior. Dentro del templo encontramos a David y Ajimélek. Este espacio nos recuerda a una iglesia o templo cristiano, con el altar y la arquitectura típica del momento. David y Ajimélek son representados como personajes de finales de la Edad Media. David, viste como un monarca de esta época. En su cabeza lleva una corona y en su cintura la bolsa que había usado para colocar las piedras en su lucha contra Goliat. Estos dos elementos son atributos típicos de David, los cuales en ocasiones encontramos juntos a pesar de pertenecer a episodios muy distintos. Delante, entregándole la espada, se encuentra Ajimélek. Para representar a este personaje se recurre a los sacerdotes cristianos de esta época como ya se había contemplado en otras imágenes. Observamos pues a éste vestido con una túnica blanca con una capa roja y tonsura en la cabeza. De este tipo iconográfico desaparece la representación de Doeg, aunque esto tiene su justificación. Justo al lado encontramos otro tipo iconográfico en el que sí que aparece. La situación de Doeg relacionará ambos tipos iconográficos.



Fig. 11. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat.* ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 171v.



Fig. 12. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat.* 1560, PTLi: 1560Soli.

Más de un siglo después, encontramos uno de los primeros grabados que representan este tipo iconográfico en un entorno protestante, concretamente en una Biblia (1560, PTLi: 1560Soli) [fig. 12]. Observamos ya una diferente tendencia en la arquitectura con un corte mucho más clasicista en sus elementos. En el espacio que ocupan dos arcos, encontramos a David y Ajimélek. David se sitúa casi en el centro de la imagen, vestido como un soldado de la época. Recibe de las manos del sacerdote la espada de Goliat. Ajimélek está representado como un sacerdote judío. En este grabado también encontramos a un tercer personaje. Lleva una armadura y una espada que cuelga de su cintura. En sus manos carga con varios de los panes sagrados que les entrega Ajimélek. Por la actitud podemos identificarlo como Doeg, ya que observa con detenimiento las acciones que realizan David y Ajimélek.

Interesante también es el lienzo de Juan Antonio de Frías y Escalante (1668, Madrid, MP) [fig. 13]. En él se introduce un nuevo punto de vista y una nueva variante del tipo iconográfico. La composición recuerda el momento de la misa, el momento de la comunión. El centro de la composición lo ocupa el sacerdote Ajimélek sosteniendo un pan y una pequeña espada. Esta espada, a pesar de ser la de Goliat, tiene unas pequeñas dimensiones. Delante se sitúa David con sus manos extendidas para recibir del sacerdote estos dos elementos. Detrás del personaje se sitúan una serie de personajes, la mayoría de ellos niños, los cuales portan una serie de objetos. Todos estos elementos recuerdan a una celebración eucarística y los personajes aparecen sobre un altar. El primero de los personajes, el que parece de mayor edad, sujeta una bandeja repleta de panes. Aparece arrodillado ante el sacerdote quien ha cogido uno de los panes para entregárselo a David. A su lado, un chico de menor edad, vestido como un monaguillo, sostiene un incensario. Al otro lado del altar aparecen dos niños más sosteniendo un libro. Como hemos mencionado anteriormente, este lienzo recuerda a un momento de la Eucaristía. De hecho, forma parte de una serie de dieciocho representaciones de textos bíblicos, relacionados de alguna manera con la Eucaristía⁸. De este lienzo desaparece por primera vez Doeg, iniciando así una nueva variante, donde este personaje no será imprescindible en este tipo iconográfico. De esta manera se destacará el hecho de la entrega por parte del sacerdote del pan y la espada, dejando de lado lo que se produce posteriormente en la historia bíblica.



Fig. 13. J. A. de Frías y Escalante. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat*. 1668, Madrid, MP.



Fig. 14. D. da Volterra. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat*. ca.1680, Florencia, GU..

La relación de este tipo iconográfico con la Eucaristía no será muy habitual, al menos de forma tan evidente. Las representaciones continuarán apareciendo de una manera más anclada a la tradición, pero con evidentes variaciones. Estas características las podemos encontrar en un lienzo de Daniel da Volterra (ca.1680, Florencia, GU) [fig. 14]. La escena se sitúa en una estancia interior poco iluminada y con los personajes en un plano mucho más cercano. Observamos a ambos personajes, uno enfrente de otro con unas ricas vestiduras propias de la época en que se concibe el lienzo. A la parte izquierda de la imagen encontramos al sacerdote Ajimélek con un atuendo puramente de la tradición judía. Con una de sus manos aún sostiene la espada que en ese momento entrega a David. Su rostro no es muy visible, ya que lo encontramos casi girado. Delante vemos a David, vestido

⁸ Ficha del lienzo en la Web del Museo del Prado «El Sacerdote Ajimélec entrega el pan y la espada a David», consultado a través de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sacerdote-ajimelec-entrega-el-pan-y-la-espada/e5aa6869-03fa-45f3-b822-ab52a7faa743>> 4-11-2017.

como un cortesano de la época. Recibe de las manos del sacerdote la espada de Goliat, representada en este lienzo como un arma lujosa. De la imagen desaparece el pan sagrado, y también el tercer personaje, Doeg.

Tal y como sucede en los últimos siglos de la Edad Media, en este siglo los casos de este tipo iconográfico se incrementan de forma considerable. Junto al incremento, también observamos una nueva variante en la que se optará por introducir soldados en la escena. Pocos años después encontramos otro grabado que sigue unas características parecidas. Se trata de una obra de David Martin (1700, PTLi, 1700MartAV1) [fig. 15]. En este caso, observamos una mayor tendencia hacia la representación de la antigüedad. La escena se sitúa en una especie de plaza, en la que aparece una fuente y una habitación donde se guardan algunos objetos sagrados. Fuera de esta habitación aparece Ajimélek, llevando una espada de grandes dimensiones. Sus vestimentas pueden no recordarnos a la de los sacerdotes judíos en este caso, aunque parece estar inspiradas en ellas. David aparece a su lado, vestido con unos ropajes que recuerdan a las de un guerrero de la época antigua. En su mano lleva cinco panes sagrados que anteriormente le ha entregado Ajimélek. Con su mano derecha va a coger la espada de Goliat que le ofrece el sacerdote. En el fondo observamos a un guardia. En este caso podría ser Doeg, ya que parece estar contemplando los hechos, como ocurre en los casos en el que este personaje se incluye en la composición. Son interesantes también algunos elementos que aparecen en el templo. Hay una especie de mesa en la que se depositan los panes sagrados. En el centro de la estancia, observamos lo que podría ser el Arca de la Alianza, y en la parte izquierda de la imagen aparece un candelabro de siete brazos, uno de los objetos del templo judío y uno de los símbolos más conocidos del judaísmo⁹.



Fig. 15. David Martin. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat*. 1700, PTLi, 1700MartAV1.



Fig. 16. A. Aliprandi. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat*. 1709, Wienerwald, Abadía de Heiligenkreuz.

En esta época también encontramos diferentes variantes del tipo iconográfico. Antonio Aliprandi realizará un relieve (1709, Wienerwald, Abadía de Heiligenkreuz) [fig. 16] en el que se representa este tipo iconográfico con diferentes características a las tradicionales. La escena se sitúa en campo abierto, no aparece ningún elemento arquitectónico como era habitual en los casos de esta época. Se trata de una composición simétrica, en la que en el centro encontramos el pan sagrado y a los dos principales personajes de la narración. A la izquierda encontramos a David, vestido como un legionario

⁹ Leipoldt, J. y Grundmann, W., *El mundo del Antiguo Testamento*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1973, p. 53.

romano, con su armadura y casco. Con su mano derecha coge varios panes que le entrega Ajimélek, situado enfrente de él. Ajimélek viste con los atuendos típicos de un sacerdote judío, incluido la mitra. Éste le entrega los panes a David, mientras que con su mano derecha hace un gesto de bendición. De nuevo, en esta representación se introducen más personajes. Situado detrás de David, encontramos un ejército de hombres con lanzas, montados en caballos. Detrás del sacerdote aparece una figura masculina cargando con una tinaja semejante a las que observamos entre David y Ajimélek. Podría tratarse de Doeg. En este caso no encontramos la espada de Goliat, elemento presente en la mayoría de los casos de este tipo iconográfico.

La complejidad en los casos irá *in crescendo* en el siglo XVIII, llegando a convertirse en un tipo iconográfico con decenas de personajes en la composición. Un caso ilustrativo de esta variante lo encontramos en un lienzo pintado por Andrés Pérez (1720, Sevilla, MBA) [fig. 17]. En esta pintura se representa a un gran número de soldados, situados por grupos y dialogando entre ellos. El entorno presenta unas arquitecturas puramente barrocas, con elementos como balaustradas y columnas jónicas con el fuste con decoraciones con elementos como los *putti*. Ha esto debemos añadir la presencia de esculturas de personajes bíblicos, como es Moisés con las Tablas de la Ley en una de las hornacinas del edificio contiguo al templo. El pintor sitúa a David casi en el centro de la composición, en lo alto de las escaleras que suben al templo. Viste un uniforme lujoso a lo romano, con el casco y una capa roja. Delante de él tenemos a Ajimélek con el típico vestido de sacerdote judío. En sus manos lleva tres panes sagrados para entregárselos a David. Detrás de este personaje aparecen más. Uno de ellos lleva la gran espada de Goliat hacia donde se encuentra David, con el fin de entregársela. Tampoco falta en el lienzo la presencia de Doeg, situado cerca de David y Ajimélek, aunque debajo del podio. Éste contempla los acontecimientos, atento a cada uno de los movimientos.



Fig. 17. Andrés Pérez. *David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat*. 1720, Sevilla, MBA

Como se ha podido observar en nuestro recorrido por las diferentes variantes del tipo iconográfico, en algunas ocasiones se opta por la representación de uno de los dos elementos –el pan sagrado o la espada–, aunque lo más habitual es que aparezcan los dos. También debemos destacar que en muchas ocasiones se introduce a Doeg como parte de los personajes fundamentales de este tipo iconográfico, sólo quedando ausente en contadas imágenes.

Saúl viene a saber de David y Ajimélek (1 S 22, 6 y ss)

Este relato lo encontramos después, en el capítulo 22 del primer libro de Samuel. La ayuda que prestó Ajimélek a David le costará muy caro. Por medio de Doeg, Saúl se enterará de los hechos ocurridos en Nob, y posteriormente ordenará ejecutar al sacerdote. En las Sagradas Escrituras se cuenta de esta manera:

«Oyó Saúl que David y los hombres que estaban con él habían sido descubiertos. Estaba Saúl en Guibeá, en el alto, debajo del tamarisco, con la lanza en la mano, rodeado de todos sus servidores. Dijo Saúl a todos los servidores que le rodeaban: ‘Oídme todos, benjaminitas: ¿también a cada uno de vosotros os va a dar el hijo de Jesé campos y viñas y os va a nombrar a todos jefes de millares y jefes de cien, pues conspiráis todos contra mí y no ha habido quien me descubriera la alianza de mi hijo con el hijo de Jesé, nadie que se compadeciera de mí y me avisara que mi hijo hacía que mi servidor atentase contra mí, como ocurre hoy mismo?’ Respondió Doeg el edomita, que estaba entre los servidores de Saúl: ‘Yo he visto al hijo de Jesé venir a Nob, donde Ajimélek, hijo de Ajitub. Consultó por él a Yahvé, le dio víveres e incluso llegó a entregarle la espada de Goliat el filisteo’» (1 S 22,6-10)¹⁰.

El momento en que Doeg comunica la situación de David en Nob, también será plasmado en las artes visuales y en algunos de los escritos de los Padres de la Iglesia. Gregorio de Nisa comparará a Doeg con un ángel malvado que envía las almas humanas hacia el mal:

«Entonces el extranjero Doeg, que hizo de mensajero de Saúl contra David, el pastor de la manada estéril de mulas, es el ángel perverso que planea el mal para el alma mediante distintas pasiones pecaminosas. Cuando ve que el alma se encuentra en casa del verdadero sacerdote, al no poder golpearla con las patadas de la mula, informa al soberano de la maldad, ‘al espíritu que actúa ahora en los hijos de la reeldía’» (GR. NYSS. *In Psalmos*. 13; PG XLIV, 563)¹¹.

El tipo iconográfico lo encontramos exclusivamente durante la Edad Media. Uno de los primeros casos lo aparecerá en un Salterio de principios del siglo IX (ca.800, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23, fol. 64v) [fig. 18] como ilustración del Salmo 52, texto en el que también se hace referencia a este pasaje bíblico: «*postquam Doeg Edomita ad Saul venit eique narravit dicens: ‘David intravit in domum Abimelech’*» [Cuando vino Doeg Edomita e informó a Saúl: ‘David ha entrado en casa de Ajimélek’] (Sal 52,2). En la miniatura observamos a uno de los personajes sentado. No encontramos ningún símbolo de realeza excepto esta especie de trono bastante simple. Al parecer mantiene un diálogo con el personaje que se encuentra enfrente, el cual identificamos como

¹⁰ «*Et audivit Saul quod detectus fuisset David et viri, qui erant cum eo. Saul autem, cum maneret in Gabaa et esset sub myrice, quae est in excelso, hastam manu tenens, cunctique servi eius circumstarent eum, ait ad servos suos, qui assistebant ei: ‘Audite, Beniaminitae. Etiam omnibus vobis dabit filius Isai agros et vineas et universos vos faciet tribunos et centuriones, quoniam coniurastis omnes adversum me. Et non est qui mihi renuntiet quod filius meus foedus iunxerit cum filio Isai; non est qui vicem meam doleat ex vobis, nec qui annuntiet mihi quod suscitaverit filius meus servum meum adversum me insidiantem mihi sicut hodie’.* Respondens autem Doeg Idumaeus, qui assistebat cum servis Saul: ‘Vidi, inquit, filium Isai in Nob apud Achimelech filium Achitob; qui consuluit pro eo Dominum et cibaria dedit ei, sed et gladium Goliath Philisthaei dedit illi’».

¹¹ «*Ergo alienigena ille Doeg, nuntius Saulis contra Davidem, infecundi gregis mulorum pastor. Alius non est, quam malus angelus, qui per varias peccat affectiones, genus humanum ad scelera pertrahit, qui quando viderit aliquem esse in domo very sacerdotis, eumque stimulis mulorum percutere nequiverit, tunc nuntiat id principi malitiae spiritus operantis in filiis diffidentiae*» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 393.

Doeg. Este personaje cuenta al rey Saúl lo que ha visto en Nob. Al lado de esta escena tenemos otra que nada tiene que ver con el tipo iconográfico.

Alrededor de un siglo después encontramos otro caso del tipo iconográfico en una de las miniaturas del conocido como *Salterio Dorado* (ca.900, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Sang. 22, fol.122r) [fig. 19] con un mayor detallismo. Sentado en su trono, bastante más elaborado que el anterior, aparece el rey Saúl, sujetando un bastón y con una corona sobre su cabeza. Este último detalle nos permite identificar de manera más clara el personaje. Saúl establece un diálogo con Doeg, el cual se sitúa enfrente del rey. Doeg se representa como un joven vestido con una túnica corta.



Fig. 18. *Saúl viene a saber de David y Ajimélek.* ca.800, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23, fol. 64v.



Fig. 19. *Saúl viene a saber de David y Ajimélek.* ca.900, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Sang. 22, fol.122r.

Destacan sus grandes manos, las cuales hacen gestos como si estuviera contando algo al rey. Se sitúa sobre un lugar con vegetación, que nos permite pensar que se trata del exterior del palacio de Saúl. Es el único detalle que permite una localización, puesto que el fondo es completamente blanco. Debajo de la miniatura encontramos una inscripción: «*Ecce venit David in domum Abimelech*» [He aquí, David fue a la casa de Ajimélek]. Con estas palabras nos deja claro que se trata del tipo iconográfico que nos ocupa. Este texto es una variante latina del versículo dos del Salmo 52 anteriormente ya nombrado. Por tanto, se continúa representando el tipo iconográfico para ilustrar este Salmo.



Fig. 20. *Saúl viene a saber de David y Ajimélek.* 1197, Amiens, BM, ms. 0108, fol. 88r.

Habrà de pasar algunos siglos para encontrarnos de nuevo con un caso del tipo iconogràfico. Se trata de nuevo de una miniatura, pero esta vez en una Biblia (1197, Amiens, BM, ms. 0108, fol. 88r) [fig. 20]. El esquema compositivo se repite, lo que nos indica que ya està consolidado en esta època. Encontramos novedad en el nùmero de personajes representados. En este caso son tres. El rey Saùl se encuentra sentado. Sobre su cabeza lleva una corona. Si en el anterior caso encontràbamos un trono, en este no se encuentra visible. Saùl parece escuchar detenidamente lo que le cuenta Doeg, personaje que encontramos justo delante del rey. El tercero de los personajes podrìa ser uno de los servidores de Saùl, no nombrados en la historia bÌblica.

Pese a esta pequeña variaci3n en el nùmero de personajes, aùn en esta època encontramos casos en los que aparecen solamente Saùl y Doeg. Ilustrativo es de esto es un caso que encontramos en un ejemplar del *Commentarius in Psalmos* de Pedro Lombardo (ca.1200, Troyes, BM, ms. 0092, fol. 99r) [fig. 21]. La miniatura se inserta en la mitad del espacio que ocupa la letra Q inicial del Salmo 52. En este pequeño espacio encontramos al rey Saùl junto a Doeg. Saùl està sentado en un trono de considerable altura, desde el cual habla a Doeg. En su cabeza lleva la corona de rey como atributo propio. Su rostro indica la indignaci3n e ira que sufre en ese instante al enterarse de los hechos. Esta ira se refuerza con el gesto que realiza con su mano. Doeg aparece delante, representado como un joven que sostiene una filacteria donde no aparece ningùn texto dentro. Con la mano izquierda señaala hacia la otra escena que se representa dentro de esta inicial, la de Ajimèlek entregando la espada y el pan sagrado a David.



Fig. 21. *Saùl viene a saber de David y Ajimèlek*. ca.1200, Troyes, BM, ms. 0092, fol. 99r.



Fig. 22. *Saùl viene a saber de David y Ajimèlek*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 32v.

Alrededor de medio siglo despuès aparecerà otro caso con diferentes caracterÌsticas en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 32v) [fig. 22]. Sentado en un trono decorado con elementos arquitect3nicos encontramos al rey Saùl. Es un retrato fiel de los monarcas de esta època, con la corona, y manto. En su mano izquierda sujeta una gran lanza y con su mano derecha señaala hacia delante. De nuevo se deja patente la ira del monarca tras conocer el relato. Enfrente encontramos a Doeg, el cual tambièn señaala en la misma direcci3n. En su mano izquierda lleva un pequeño bast3n que puede aludir a su trabajo como pastor del rey. Encontramos tambièn en esta miniatura dos personajes mäs. Los dos son de avanzada edad, visten unas largas tunicas y llevan el pelo bastante largo, ademàs de barba. Tan solo podemos identificarlos como miembros de la corte del rey.

La última de las variantes destacables, la encontramos ya en el siglo XV, en una miniatura que pertenece a una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 171v) [fig. 23]. De todos los casos estudiados, es el que mayor variación produce en varios sentidos. En primer lugar, la escena se encuadra en un entorno al aire libre, posiblemente el camino que unía Nob con Jerusalén. En el centro de la composición encontramos a Doeg, el camina hacia el encuentro de Saúl dándole la noticia de lo que ha visto. Va vestido como un pastor, llevando incluso un callado y una especie de palo que podría ser una flauta pastoril. Delante y por primera vez de pie, encontramos al rey Saúl, vestido con lujosos ropajes. Lleva la corona y una prenda de piel. Parece mantener un diálogo con Doeg, a pesar de que el pastor mira hacia atrás, donde se encuentra David y Ajimélek. Detrás del rey aparecen dos personajes más con la cabeza cubierta. Estos los identificamos como miembros de la corte real. Como se ha podido apreciar la variación en el tipo iconográfico será muy ligera a lo largo de los siglos en que se representó este tipo iconográfico.



Fig. 23. *Saúl viene a saber de David y Ajimélek*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 171v.

COMIENZO DE LA VIDA ERRANTE: DE GAT AL DESIERTO DE MAÓN

Este tema se basa en un gran fragmento bíblico en el que se narra la continua huida de David por diversos lugares para salvar su vida. En esta etapa, iniciará su camino hacia Gat, hasta finalizar en el desierto de Maón, donde Saúl continuará su búsqueda para acabar con David.

En los textos de los Padres de la Iglesia también se hará referencia al comienzo de la vida errante de David. Atanasio resaltará que la huida de los que son perseguidos, como David, habla sobradamente contra los que persiguen, y después vendrá la perdición del perseguidor¹.

Beda interpretará la huida de David como una alegoría de Cristo y la Iglesia: cuando los parientes y los descontentos se unen a David, se significan los elegidos y los arrepentidos que vienen a Cristo, mientras los cuatrocientos hombres sugieren la unidad de los cuatro evangelios:

«Todos los elegidos, humillándose a sí mismos, descienden junto a Cristo, que vive en los humildes; y también los hombres que son sus hermanos porque Él mismo se hizo hombre; y también los ángeles, que están en lo más alto de la casa del Padre y del lugar donde reside su gloria. Allí van todos los que, angustiados por la conciencia de sus pecados, desean lavarse con las lágrimas amargas de la penitencia y verse libres del aire ajeno, es decir, del interés del pecado que impuso el demonio. Esperan llegar a los gozos del reino guiados y mandados por Cristo.

‘Fue constituido jefe de todos ellos, que eran unos cuatrocientos hombres’. Se unen al Señor todos los llamados a la esperanza, a la búsqueda y consecución del reino celestial, que perseveran en la fe luchando con valentía y son fortalecidos en sus corazones con la doctrina evangélica que bellamente ha sido consignada por la unidad de los cuatro libros. Pues el número cien, que tiene por costumbre ocupar el primer lugar a la derecha después de todos los que están a la izquierda, abre la puerta del reino celestial una vez terminados los trabajos de aquí abajo. Hay que tener en cuenta que lo sucedido en la cueva de Adulam se puede aplicar también a la primitiva Iglesia, pero de tal modo que no se aplique a la situación de toda la Iglesia de manera inconveniente. Pues más bien se ha de aplicar a nuestra Iglesia, es decir, a la proveniente de los gentiles» (BEDA. *Allegorica Expositio in Samuelem* 3, 9; PL XCI, 658)².

De este tema aparecerán diversos tipos iconográficos, la mayoría de ellos presentes en los manuscritos medievales.

¹ «*Saulem fugientis ad Davidem se conferebant. Illi vero ideo eos qui se occultant interficere satagunt, ut nulla supersint malitiae suae vestigia. Verum illi ut semper errant, videntur in hoc etiam caecutire: quanto enim fuga clarius, tanto etiam liquidius insidiis eorum patratae caedes, irrogataque exsilia explorata erunt. Si namque occidant, ipsa mors gravius in carnifices resonabit; sin pellant in exsilium, quaquaversum emittunt iniquitatis suae monumenta*» ATH. PRESB. *Apologia de fuga sua*. 1, 8; PG XXV, 654-655.

² «*Quod cum audissent fratres ejus, descenderunt, etc. Manente inter humiles Christo, descendunt ad eum humiliando seipsos omnes electi; vel homines, qui sunt fratres ejus, propter quod ipse homo factus est; vel angeli, qui sunt maxime domus Patris ejus, et locus habitationis gloriae ejus. Conveniunt et omnes qui, peccatorum suorum conscientia depressi, amarum poenitentiae lacrymis desiderant abluere, liberarique ab aere alieno, id est fenore peccati, quod diabolus contulit; Christo duce ac principe, sperant ad regni gaudia provehi. Fueruntque cum eo quasi quadringenti viri. Adhaerent Domino stantes quique in fide, viriliter agentes, et confortati corda per doctrinam Evangelii, quae quatuor librorum pulcherrima unitate signata est, ad speranda, quaerenda, et obtinenda coelestia regna vocati. Centenarius namque numerus, qui post tot in laeva currentes numeros primus dexteram petere solet, sicut saepe dictum est, finitis laboribus infimis superni regni pandit introitum. Sane notandum quod haec quae in spelunca Odollam gesta, pro viribus explanavimus, sic ad primitivam ecclesiam referri possunt, ut etiam totius Ecclesiae non indecenter statui aptentur. Nam quae sequuntur specialiter ad nostram, id est, gentium, spectant Ecclesiam*» Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 391-392.

David finge la locura

Este tipo iconográfico tiene su origen en unos versículos del capítulo 21 del primer libro de Samuel. Después de que le fuera entregada la espada de Goliat a David, éste huyó hacia las tierras de Gat. Akís, el rey de Gat sabía, al igual que sus servidores, de la persecución que David sufría por parte de Saúl, tal y como podemos observar en el texto bíblico:

«Se levantó David y huyó aquel día de Saúl, yendo donde Akís, rey de Gat. Los servidores de Akís le dijeron: ‘¿No es este David, rey de la tierra? ¿No es éste a quien cantaban en corro: Saúl mató sus millares y David sus miríadas?’ Meditó David estas palabras y temió mucho a Akís, rey de Gat» (1 S 21,11-13)³.

En estos versículos contemplamos la gran fama que le dio su victoria frente a Goliat, llegando a ser reconocido incluso fuera de los dominios del reino de Saúl. El pavor que sentía David por Akís, hizo que ideara un plan para no sufrir ningún daño:

«Y se fingió demente ante sus ojos haciéndose el loco en medio de ellos; tamborileaba sobre el batiente de la puerta y dejaba caer la sal viva sobre su barba. Dijo pues Akís a sus servidores: ‘Mirad, este hombre está loco. ¿Para qué me lo habéis traído? ¿Es que me hacen falta locos, que me habéis traído a este para que haga el loco a mi costa? ¿Va a entrar éste en mi casa?’» (1 S 21,14-16)⁴.

Se observa también como al ver a David aparentemente loco, el rey no lo quiere en su casa y por lo tanto lo expulsa del lugar. Recurrir a fingir su locura es un recurso para salvar su vida, puesto que, en Oriente, los locos eran tratados como seres sagrados, y por lo tanto esto lo hacía invulnerable⁵.

En los textos de los Padres de la Iglesia encontramos algunas menciones a este pasaje. Para san Agustín, las expresiones y las acciones figuradas en las escrituras, como la simulación de la locura de David, se han de juzgar como profecías que están veladas para ejercitar la mente y aumentar su significado:

«Todas estas maneras de hablar serían mentiras si las locuciones o expresiones figuradas fueran mentiras. Y, si no es mentira el trasladar el sentido de una cosa para significar otra y llegar así a la comprensión de una verdad, tampoco será mentira lo que dijo Jacob a su padre para que lo bendijera. Como tampoco lo será lo que dijo José como chanceándose con sus hermanos, ni lo que hizo David al fingir su locura. Estas y otras acciones no se deben juzgar como mentiras, sino como acciones o palabras proféticas que apuntan a la inteligencia de otras verdades. Estas verdades se ocultan bajo velos simbólicos para excitar el espíritu del piadoso investigador y para que no desmerezcan nuestra estima al verlas tan desnudas e inmediatas. Aunque ya las conozcamos abierta y claramente por otros lugares, al descubrirlas e su secreto parece que renacen a nuestra vista espiritual y como renacidas nos congratulan. Y no las miramos con malos ojos al descubrirlas bajo sus

³ *«Surrexit itaque David et fugit in die illa a facie Saul et venit ad Achis regem Geth. Dixeruntque ei servi Achis: Numquid non iste est David rex terrae? Nonne huic cantabant per choros dicentes: "Percussit Saul milia sua, et David decem milia sua"?' Posuit autem David sermones istos in corde suo et extimuit valde a facie Achis regis Geth».*

⁴ *«Et immutavit os suum coram eis; et insaniebat inter manus eorum et impingebat in ostia portae, defluebantque salivae in barbam. Et ait Achis ad servos suos: Vidistis hominem insanum. Quare adduxistis eum ad me? An desunt nobis furiosi, quod introduxistis istum, ut fureret, me praesente? Hicine ingredietur domum meam?».*

⁵ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 312.

velos, antes nos interesan más vivamente y las desvelamos con más gozo como largamente apetecidas» (AVG. c. mend. 1, 10, 24; PL XL, 533-535)⁶.

Sobre estos versículos encontraremos algunas imágenes, concentradas en su mayor parte a lo largo de la Edad Media. Una de las primeras que tenemos constancia aparece a finales del siglo IX en el *Salterio Dorado* (ca.890, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22, fol.75r) [fig. 1]. Sobre un fondo en blanco se representan una serie de figuras. La composición se divide en dos partes. En el lado izquierdo de la imagen encontramos a un grupo de tres personajes. En el centro de estos aparece David, señalado por una inscripción en su cabeza. Los otros dos personajes que aparecen con él lo sujetan para evitar que le ocurra algo al rey. Delante, y al parecer hablando con sus sirvientes, se encuentra el rey Akís en un trono. La miniatura se dispone como imagen del Salmo 33 —el 34 en las versiones actuales—, en el que el primer versículo aparece lo siguiente: «*David, quando se mente alienatum simulavit coram Abimelech et, ab illo dimissus, abiit*» [David, cuando mudó su semblante delante de Abimélek, y él lo echó, y se fue] (Sal 33,1). Aunque no se nombre al rey Akís en el texto, los hechos narrados concuerdan con la continuación del relato del primer libro de Samuel.



Fig. 1. *David finge la locura*. ca.890, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22, fol.75.



Fig. 2. *David finge la locura*. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 28v.

La relación con este Salmo estará presente en otros casos posteriores. Alrededor de un siglo después, encontramos un caso en otro salterio de procedencia oriental (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 28v) [fig. 2]. Esta miniatura muestra una concepción diferente en cuanto a la forma de transmitir la narración a la imagen. En realidad, se opta por representar en un mismo espacio dos momentos diferentes de la narración. En la parte central encontramos a David, el único personaje que lleva un nimbo. Los hombres de Akís se encuentran delante de David. Uno de ellos lo coge para evitar una mala acción contra el rey. Encontramos así mismo otra representación de David realizando acciones extrañas

⁶ «*Hi omnes modi locutionum mendacia putabuntur, si locutio vel actio figurata in mendacio deputabitur. Si autem non est mendacium, quando ad intelligentiam veritatis aliud ex alio significantia referuntur; profecto non solum id quod fecit aut dixit Jacob patri ut benediceretur, sed neque illud quod Joseph velut illudendis locutus est fratribus, neque quod David simulavit insaniam, nec caetera huiusmodi, mendacia iudicanda sunt, sed locutiones actionesque propheticæ ad ea quæ vera sunt intelligenda referendæ. Quæ propterea figuratis velut amictibus obteguntur, ut sensum pie quaerentis exerceant, et ne nuda ac prompta vilescant. Quamvis quæ aliis locis aperte ac manifeste dicta didicimus, cum ea ipsa de abditis eruuntur, in nostra quodam modo cognitione renovantur, et renovata dulcescunt. Nec invidentur discentibus, quod his modis obscurantur: sed commendantur magis, ut quasi subtracta desiderentur ardentius, et inveniantur desiderata jucundius*». Merino Rodríguez, M. (dir) op. cit., 2009, p. 389-390.

para simular su locura. Se trataría por tanto de una representación panorámica, con dos momentos diferentes o tipos iconográficos en una misma imagen. Se incluye la puerta nombrada en el texto bíblico. Sentado en su trono aparece el rey Akís, repitiendo las características del anterior caso. Desde esta posición observa los hechos y decide que David se marche de su presencia.

El tipo iconográfico aparecerá en los manuscritos occidentales seguirá una variante en la que se opta por situar a David directamente delante del rey Akís de pie simulando su locura. Esta característica se puede observar en una Biblia del siglo XII (ca.1111, Dijon, Dijon, BM, ms 0014, fol. 13r) [fig. 3]. A la izquierda de la imagen se encuentra el rey Akís, el cual aparece identificado con una inscripción en su cabeza. Éste, como es habitual se encuentra sentado en su trono. En su cabeza observamos una corona y en su mano lleva una espada. Con la otra mano parece señalar al lugar donde se encuentra David. Delante del rey, entre dos hombres agarrándole, identificamos a David. En este caso el personaje también lleva sobre su cabeza su nombre. Hasta el momento habíamos observado un David que parecía bastante tranquilo delante del rey, o como en el caso anterior, separando el tipo en dos partes, cuando comienza a simular su locura y cuando se encuentra delante del monarca. En este caso, el miniaturista ha conseguido mezclar ambos momentos. El rostro muestra su simulada locura, con unos ojos muy abiertos al igual que su boca. La posición de su cuerpo también muestra el desequilibrio mental que éste quiere hacer creer al rey. Esta miniatura consigue transmitir la supuesta locura de David gracias a la gran expresividad de las figuras.



Fig. 3. *David finge la locura*. ca.1111, Dijon, Dijon, BM, ms 0014, fol. 13r.



Fig. 4. *David finge la locura*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 39v.

En otras ocasiones se recurrirá a otros elementos para la simulación de la locura de David. Uno de estos casos lo encontramos en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 39v) [fig. 4]. En esta miniatura observamos en la parte central a David, vestido con una túnica granate medio rota. Éste detalle, es un recurso del miniaturista para representar la locura. No parece estar realizando actos tan extraños como en los anteriores casos. Detrás de él aparecen una serie de personajes, los servidores del rey Akís que lo conducen delante del trono del rey. El monarca aparece sentado en su trono, coronado y con su cetro en la mano. La miniatura no destaca tanto por su carácter narrativo como en el anterior caso, más bien, por su relación con la miniatura inferior.

David simulando la locura delante de Akís, es equiparado con el pasaje del Nuevo Testamento de Cristo ante Pilatos⁷.

En otros ejemplares de Biblia moralizada como la de Oxford (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.140r) [fig. 5], desaparecerá el vestido rasgado. En la parte central de la miniatura encontramos a David hablando con el rey. Los personajes que aparecen detrás de él, los servidores de Akís, lo sujetan. Algunos de ellos llevan una especie de palo, que podría ser un arma. El rey en este caso se encuentra sentado en su trono y mirando hacia otro lado. La posición de su cuerpo y los gestos parecen expresar rechazo de Akís hacia David. Debajo de esta miniatura encontramos otra vez, como ya se había mencionado, la escena de Jesús ante Pilatos. En este caso no se sigue exactamente el mismo esquema compositivo, aunque gracias al texto queda clara la comparación entre ambos pasajes.

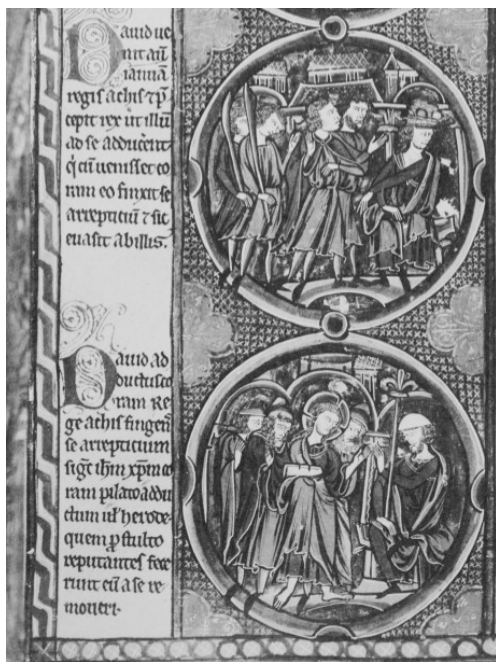


Fig. 5. *David finge la locura*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.140r.



Fig. 6. *David finge la locura*. ca.1233, París, BNF, lat. 11560, fol. 10r.

Conservamos otro caso de Biblia moralizada en la que aparece una curiosa variación de este mismo hecho (ca.1233, París, BNF, lat. 11560, fol. 10r) [fig. 6]. Esta se encuentra de nuevo en las vestiduras del propio David, que aparece en el centro de la composición con su túnica rasgada por abajo. Esta rasgadura en su ropaje permite ver sus partes pudorosas. Varios hombres del rey lo sujetan para que no cometa una locura. Delante de David observamos al rey Akís sentado en su trono comunicando a sus hombres que se lo lleven vista su locura. Esto se puede interpretar por el gesto que realiza, alzando su dedo índice, ya que son las únicas palabras que dirá en presencia de David. Debajo, encontramos una miniatura en la que aparece Cristo en el centro. A su izquierda aparece una figura femenina con aureola, posiblemente la Virgen. Al otro lado podemos observar un sacrificio, realizado por un sacerdote judío. Como podemos observar, es una relación muy diferente de la que veíamos en los anteriores casos.

Este tipo iconográfico aparecerá en grabados posteriores como el realizado Maarten de Vos (ca.1580, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 7]. En el grabado encontramos una huella

⁷ El pasaje de Cristo ante Pilatos aparece en los cuatro Evangelios que componen la Biblia cristiana: Mateo 27,11-14, Marcos 15,2-5, Lucas 23,3-5, Juan 18,33-38.

importante del gusto por la antigüedad clásica, presente en los motivos arquitectónicos y la vestimenta de los personajes. La perspectiva es una de las novedades más importantes que encontramos en este caso, aunque es irrelevante para nuestro estudio. En el centro de la imagen encontramos al rey Akís sentado en su trono y hablando con uno de sus guardias. Aparece con una especie de uniforme de legionario romano pero que muestra parte de su anatomía. Lo mismo sucede con los guardias que lo están custodiando. Destaca también el número de personajes representados en el grabado. Algunos son soldados armados, pero también encontramos a dos personajes de avanzada edad al lado del trono, posiblemente consejeros del rey. David se sitúa en la parte derecha del grabado, a punto de caer al suelo. Lleva consigo la gran espada de Goliat y parece tirar de su barba, todo esto con el propósito de simular la locura.



Fig. 7. M. de Vos. *David finge la locura*. ca.1580, Wolfenbüttel, HAB.



Fig. 8. *David en la caverna de Adullam*. ca.890, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22, p.132.

David en la caverna de Adullam

El rey Akís de Gat, mandó a sus hombres que apartaran a David de su lado. El plan de David por lo tanto funcionó como lo había planeado. Después de este episodio tuvo que marcharse a un lugar seguro, donde poder esconderse de Saúl. Este lugar fue una caverna que existía en Adullam:

«Yéndose de allí David se refugió en la caverna de Adullam. Lo supieron sus hermanos y toda la casa de su padre y bajaron allí, junto a él. Todos los entrampados y desesperados se unieron a él y fue jefe de ellos. Había con él unos cuatrocientos hombres» (1 S 22,1-2)⁸.

El tipo iconográfico que se formará a partir de estos versículos presentará dos variantes diferentes, una la que representa a David en solitario escondiéndose en la caverna, y otra en la que lo observamos acompañado de más gente. Podría considerarse que se trata de dos tipos iconográficos diferentes, pero hemos visto conveniente tratarlo como uno, ya que la variación se produce generalmente solo entre los casos orientales y occidentales.

⁸ «Abiit ergo inde David et fugit in speluncam Odollam; quod cum audissent fratres eius et omnis domus patris eius, descenderunt ad eum illuc. Et convenerunt ad eum omnes, qui erant in angustia constituti et oppressi aere alieno et amaro animo; et factus est eorum princeps, fueruntque cum eo quasi quadringenti viri».

El primero de los casos del tipo iconográfico que encontramos, aparece a finales del siglo IX en el *Salterio Dorado* (ca.890, St, Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22, p.132) [fig. 8]. En este caso aparece solamente David, tal y como se observa en la inscripción en la parte superior. El personaje lleva un atuendo a la moda romana y la característica aureola de las representaciones orientales. Se encuentra dentro de una caverna, mientras mira hacia afuera para asegurarse de que nadie lo está observando. La caverna está formada por una especie de roca en la que observamos un poco de vegetación alrededor de la entrada. Debemos destacar la situación de esta miniatura. Es un salterio y por lo tanto no contiene los libros de Samuel. El enclave donde la encontramos es en el Salmo 57 –56 en la Vulgata–, donde ya en el primer versículo se hace referencia a este pasaje del primer libro de Samuel: «*Magistro chori. Secundum 'Ne destruxeris'. David. Miktam. Quando a Saul in cavernam fugit*» [Maestro del coro. Para el fin, 'No destruyas'. David. Miktam. Cuando huía de la presencia de Saúl en la caverna] (Sal 57,1).

Aproximadamente un siglo después encontramos otro caso del tipo iconográfico en el que aparece de nuevo a David solo en la caverna. Este caso se sitúa en otro salterio de procedencia oriental (ca.1000, Roma, BAV, Barb. Gr. 372, fol. 91r) [fig. 9]. También se encuentra en el folio donde aparece el Salmo 57. En este caso apreciamos una variación en la composición. En primer lugar, encontramos a David echado en el suelo. Viste unos ropajes muy lujosos y en su cabeza observamos como una especie de corona dorada. Encontramos también la presencia de Dios, representada por una mano que sale de un elemento circular que representa el cielo. De esta mano emana una especie de líneas, las cuales nos dan a entender que está intercediendo por David, tal y como este le pide. Esta variación la podemos interpretar a partir del segundo versículo del Salmo 57: «Tenme piedad, oh Dios, tenme piedad, que en ti se cobija mi alma; a la sombra de tus alas me cobijo hasta que pase el infortunio» (Sal 57,2)⁹. En esta imagen no se puede observar una caverna, por lo que podríamos considerarla como de carácter más simbólico. Yahvé sería la caverna en la que David se refugiaría, como podemos interpretar a partir del mismo versículo del salmo.



Fig. 9. *David en la caverna de Adullam*. ca.1000, Roma, BAV, Barb. Gr. 372, fol. 91r.



Fig. 10. *David en la caverna de Adullam*. ca.1000, Londres, BL, ms. Add. 40731, fol. 90v.

En la misma cronología del caso anterior, encontramos otra miniatura en otro Salterio de origen griego (ca.1000, Londres, BL, ms. Add. 40731, fol. 90v) [fig. 10], también en el folio del Salmo 57, donde se recurre a unas características diferentes. Esta imagen se

⁹ «*Miserere mei, Deus, miserere mei, quoniam in te confugit anima mea; et in umbra alarum tuarum confugiam, donec transeant insidiae*».

encuentra en mal estado, pero afortunadamente aún se pueden observar los detalles. Volvemos a encontrarnos con la presencia única de David. En este caso aparece arrodillado dentro de un pequeño espacio que representa la caverna. Sus vestiduras no pueden apreciarse, aunque podemos interpretar que lleva una especie de túnica. Detrás de su cabeza encontramos una aureola, típica en las representaciones de origen bizantino. En este caso desaparece la presencia de Dios. Por la posición que adopta David, parece estar orando, pidiendo su protección frente a Saúl.

En ocasiones, la variante vista en el caso anterior, se completa con otros personajes, como es el caso de la miniatura que encontramos en otro Salterio griego (1066, Londres, BL, ms. add. 19352, fol. 12r) [fig. 11]. En el centro de la composición encontramos a David, con una túnica roja y una especie de corona. Pese a su origen oriental, desaparece el típico nimbo. El espacio de la caverna es de reducidas dimensiones, como en el anterior caso. Abre sus manos en señal de oración hacia Dios. Guardando la cueva aparecen dos personajes vestidos de soldados y que llevan alas y un escudo, señalando a David.



Fig. 11. *David en la caverna de Adullam*. 1066, Londres, BL, ms. add. 19352, fol. 12r.

Podría tratarse de ángeles o arcángeles enviados por Dios para proteger a David. Por primera vez encontramos el tipo iconográfico en la página correspondiente al Salmo 13. No existe una relación directa con este Salmo, aunque algunos versículos de este pueden interpretarse como una alusión al pasaje de David en la caverna de Adullam. El primero de estos es el versículo 3: «*Usquequo ponam consilia in anima mea, dolorem in corde meo per diem? Usquequo exaltabitur inimicus meus super me?*» [¿Hasta cuándo tendré congojas en mi alma, en mi corazón angustia, día y noche? ¿Hasta cuándo triunfará sobre mí mi enemigo?] (Sal 13,3). Por otra parte, tenemos dos versículos más que hacen referencia a la salvación frente al enemigo:

«No diga mi enemigo: ‘¡Le he podido!’, no exulten mis adversarios al verme vacilar! Que yo en tu amor confío; en tu salvación mi corazón exulte. ¡A Yahvé cantaré por el bien que me ha hecho Salmodiaré al nombre de Yahvé, el Altísimo!» (Sal 13,5-6)¹⁰.

Como se puede apreciar, este Salmo podría aludir a cualquier otro pasaje en los que David se encuentra en peligro, aunque en este caso se ha optado por el de David en la caverna de Adullam. En el mismo Salterio encontramos dos miniaturas más que representan el tipo iconográfico, aunque en estas siguen un esquema compositivo más

¹⁰ «*Ne quando dicat inimicus meus: 'Praeluui adversus eum!'; neque exsulent, qui tribulant me, si motus fuero. Ego autem in misericordia tua speravi. Exsultabit cor meum in salutari tuo; cantabo Domino, qui bona tribuit mihi.*»

tradicional. La primera de estas dos aparece en el Salmo 57¹¹. Destacamos la segunda miniatura de estas dos por haberla situado en un lugar completamente novedoso. Forma parte del Salmo 141. La relación del tipo iconográfico con este salmo vuelve a ser la de la protección que implora David a Yahvé frente a sus enemigos, tal y como podemos observar en sus versículos:

«Salmo. De David. Yo te invoco, Yahvé, ven presto a mí, escucha mi voz cuando a ti clamo. Valga ante ti mi oración como incienso, el alzar de mis manos como oblación de la tarde. Pon, Yahvé, en mi boca un centinela, un vigía a la puerta de mis labios. No dejes que tienda mi corazón a cosa mala, a perpetrar acciones criminales en compañía de malhechores, y no guste yo lo que hace sus delicias. Que el justo me hiera por amor, y me corrija, pero el unguento del impío jamás lustre mi cabeza, pues me comprometería aún más en sus maldades. Han quedado a merced de la Roca, su juez, los que oyeron con regodeo mis palabras: ‘Como piedra de molino estrellada por tierra son esparcidos nuestros huesos a la boca del sol’. Hacia ti, Señor Yahvé, miran mis ojos, ¡en ti me cobijo, no desampares mi alma! Guárdame del lazo que me tienden, de la trampa de los malhechores. Caigan los impíos, cada uno en su red, mientras yo paso indemne» (Sal 141)¹².

En este Salmo, apreciamos un carácter semejante al del 13, es decir sin tratarse de una mención directa al pasaje del primer libro de Samuel, podemos interpretar que algunos versículos hacen referencia a este relato.



Fig. 12. David en la caverna de Adullam. ca.1111, Dijon, BM, ms.0014, fol.13r.



Fig. 13. David en la caverna de Adullam. ca.1125, Roma, BAV, gr. 1927, fol. 252r.

Es a partir del siglo XII cuando se inicia una variante en la que se introduce una multitud de personajes acompañando a David. Debería considerarse como un tipo iconográfico diferente, ya que representa un momento del relato posterior. Generalmente, esta variante se encuentra en los ejemplares de origen occidental, como observamos en una

¹¹ El Salmo 57 (56 en la Vulgata) se encuentra en el folio 70v.

¹² «Psalmus. David. Domine, clamavi ad te, ad me festina; intende voci meae, cum clamo ad te. Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo, elevatio manuum mearum ut sacrificium vespertinum. Pone, Domine, custodiam ori meo et vigiliam ad ostium labiorum meorum. Non declines cor meum in verbum malitiae ad machinandas machinationes in impietate cum hominibus operantibus iniquitatem; et non comedam ex deliciis eorum. Percutiat me iustus in misericordia et increpet me; oleum autem peccatoris non impinguet caput meum, quoniam adhuc et oratio mea in malitiis eorum. Deiecti in manus duras iudicum eorum, audient verba mea, quoniam suavia erant. Sicut frustra dolantis et dirumpentis in terra, dissipata sunt ossa eorum ad fauces inferni. Quia ad te, Domine, Domine, oculi mei; ad te confugi, non effundas animam meam. Custodi me a laqueo, quem statuerunt mihi, et a scandalis operantium iniquitatem. Cadent in retiacula sua peccatores simul, ego autem ultra pertranseam».

miniatura de una Biblia (ca.1111, Dijon, BM, ms.0014, fol.13r) [fig. 12]. En este caso vemos una composición con ocho personajes. A la parte derecha identificamos a David, vestido con una túnica azul con detalles en rojo que sale de una cueva que apenas se aprecia. Delante aparecen siete personajes, todos ellos varones. Estos van armados con espadas, algunos de ellos desenvainadas. Los identificamos como sus hermanos, que como se cuenta en el texto bíblico, acudieron a la caverna cuando supieron del paradero de David.

Como se puede observar aún por estas fechas, en los salterios griegos podemos observar poca variación siempre con David en solitario. En una miniatura de un salterio griego (ca.1125, Roma, BAV, gr. 1927, fol. 252r) [fig. 13] tenemos una muestra. Dentro de una pequeña caverna encontramos a David arrodillado rezando a Dios. Aparece vestido con una túnica. Sobre su cabeza observamos una corona y una aureola. Pese a la tradicional composición, puede aparecer relacionado con otros Salmos, como es el caso de esta miniatura, la cual se sitúa en el folio perteneciente al Salmo 142. Como ocurre en varios salmos, en este se hace una mención directa a los versículos de David en la caverna: «*David, cum esset in caverna. Precatio*» [David, cuando estaba en la caverna: oración] (Sal 142,1).

En el ámbito occidental encontramos casos del tipo iconográfico generalmente en las miniaturas de las biblias, y al menos en esta época siguiendo una misma característica, David siempre aparece acompañado de los suyos. Este es el caso de una miniatura que encontramos en un ejemplar de Biblia Moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.140r) [fig. 14]. En la parte derecha de la composición encontramos a David dentro de una caverna. Está recibiendo a un grupo de siete personas que han llegado al lugar. Estos son sus hermanos, como ya habíamos observado en una anterior representación. El número concuerda con el de los hermanos de David. Como en toda biblia moralizada, debajo aparece una miniatura relacionada con esta. Se trata de la aparición de Cristo a sus discípulos después de haber resucitado y en el momento en que iba a ascender a los cielos con cuerpo y espíritu. Tenemos por tanto una clara muestra de la importancia concedida a David al ser comparado con Cristo.



Fig. 14. *David en la caverna de Adullam*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.140r. Fig. 15. *David en la caverna de Adullam*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 32v.

En otras ocasiones, los personajes no concuerdan con el número de hermanos indicado en los relatos bíblicos, aunque introducirán la figura del padre de David, como se puede contemplar en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 32v) [fig. 15]. En esta imagen contemplamos una escena dividida en dos partes. A la izquierda encontramos a un caballero y un hombre con armadura y cota de mallas. Se trata de David y un acompañante. En la narración se dice que cuando se enteraron de su posición una gran multitud de gente acudió al lugar. Delante aparece un grupo de hombres que acuden

para unirse a David en la cueva de Adullam. Según los textos que aparecen en este folio, estos personajes son un grupo de pobres. El miniaturista deja notar los pocos recursos económicos de esta gente a través de las prendas desgastadas o rotas en algunos de ellos. Encabezando el grupo aparece un hombre con barba que podemos identificarlo como el padre de David.

Al finalizar la Edad Media, como ocurre en muchos tipos iconográficos relacionados con David, será más difícil encontrarlos con una representación. Tendremos que esperar varios siglos para observar un caso significativo, pero pese a esto, el esquema compositivo no variará tanto como cabría esperar y se continuará destacando la unión de los hombres a la causa de David. Uno de estos ejemplos es un lienzo de Claude Lorrain (1658, Londres, NG) [fig. 16]. Aparece una composición de un gran paisaje montañoso, en el que podemos observar diferentes grupos de personas. En la parte izquierda también aparecen edificaciones sobre un montículo. Al fondo se observa un inmenso valle. Sobre este paisaje se sitúa el tipo iconográfico. En la parte derecha observamos a David, encabezando un grupo de gente. Lleva las vestiduras de un monarca y sobre cabeza luce una corona. Aparece con las manos extendidas recibiendo a tres personajes, los cuales van vestidos como soldados romanos. En la parte central inferior, encontramos a dos personajes más que caminan hacia donde se encuentran David y sus hombres, con la intención de unirse al grupo, tal y como aparece en el texto bíblico. La caverna en este caso aparece un poco alejada de donde se encuentra David. Por todo el lienzo podemos encontrar personajes, unos más alejados que otros. Posiblemente todos van camino de la caverna para unirse al joven héroe. El lienzo en realidad es una mezcla de pintura de paisaje y de historia, en este caso bíblica. Claude Lorrain utilizará estas características en la mayor cantidad de obras que realizará, es decir, inserta dentro de un gran paisaje el hecho a representar. No siempre son de carácter religioso, en ocasiones aparecen representaciones mitológicas¹³.



Fig. 16. Claude Lorrain. *David en la caverna de Adullam*. 1658, Londres, NG.



Fig. 17. James Tissot. *David en la caverna de Adullam*. ca.1890, Nueva York, JM.

Encontramos un último caso destacable más de dos siglos después del lienzo de Claude Lorrain, en el que se sigue una variante más cercana a la de las imágenes de las miniaturas orientales. Se trata de una de las acuarelas de James Tissot (ca.1890, Nueva York, JM) [fig. 17]. Observamos unas características que entroncan claramente con la tradición griega o bizantina de este tipo iconográfico. Encontramos a David como único personaje en la imagen. La escena se sitúa en la entrada de una caverna donde David está a punto de acceder a ella. El personaje observa lo que aparece a su alrededor posiblemente con la intención de no ser descubierto. En su mano izquierda sujeta una especie de lanza con la que se apoya para caminar por este terreno tan irregular. El hecho que encontremos más similitud con la variante oriental que con la occidental puede tratarse de una

¹³ Sonnabend, M., *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*, Ashgate Publishing, Oxford 2011, p. 9.

coincidencia, aunque debemos recordar que Tissot además de viajar a Tierra Santa, representa en sus obras muchas características de ésta cultura, ya sean ropajes, objetos o paisajes¹⁴.

David lleva a sus padres al rey de Moab

David, ante la peligrosa situación que estaba viviendo decidió llevar a sus padres a un lugar seguro. Este lugar fue Moab donde se encontraba en el trono Mispé:

«De allí se fue David a Mispé de Moab y dijo al rey de Moab: ‘Permite que mi padre y mi madre se queden con vosotros hasta que yo sepa qué va a hacer conmigo Dios’. Los dejó con el rey de Moab, y se quedaron con él todo el tiempo que David estuvo en el refugio» (1 S 22,3-4)¹⁵.

En las artes visuales este relato será representado en pocos casos, y todos ellos concentrados en una época en concreto que abraza dos siglos. Esto no significa que no se puedan hallar más casos en épocas anteriores o posteriores, pero actualmente se encuentran perdidos o desaparecidos. Pese a que en el relato se hace mención a la madre y el padre de David, en algunos casos se opta por representar solo a Jesé, como se aprecia en una de las imágenes más antiguas que conservamos del tipo iconográfico, situada en un ejemplar de la conocida como *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, I.2.4 15, fol.105v) [fig. 18]. Se trata de una miniatura que cuenta con la presencia de tres personajes sobre un fondo neutro. Todos los personajes que aparecen llevan sobre su cabeza su nombre, con lo que permite una interpretación clara e inequívoca de la imagen.



Fig. 18. *David lleva a sus padres al rey de Moab*. ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, I.2.4 15, fol.105v.



Fig. 19. *David lleva a sus padres al rey de Moab*. ca.1350, Lilienfeld, 151, fol. 94v.

La composición sigue un esquema compositivo muy similar a otros tipos iconográficos donde se acude delante de un rey. Encontramos pues al rey de Moab sentado en un trono. Detrás de su cabeza aparece la inscripción «Rex Moab». Parece entablar un diálogo con los personajes que se encuentran delante de él, es decir Jesé y David. Encontramos a Jesé justo delante del rey de Moab con su cuerpo ligeramente inclinado y

¹⁴ Gadoin, I. y Palmier-Chatelain, M. E., *Rêver d'Orient, Connaître l'Orient*, Ens Éditions, Lyon 2008, p. 110.

¹⁵ «Et profectus est David inde in Maspha, quae est Moab, et dixit ad regem Moab: 'Maneat, oro, pater meus et mater mea vobiscum, donec sciam quid faciat mihi Deus'. Et reliquit eos ante faciem regis Moab; manseruntque apud eum cunctis diebus, quibus David fuit in praesidio».

estirando sus brazos. Detrás aparece David, el más joven de los tres personajes y el único imberbe de la escena. También, como los dos anteriores lleva alrededor una inscripción, en este caso escrita con abreviaturas.

Este tipo iconográfico lo volveremos a encontrar sobre un siglo después en el *Salterio Tickhill* (ca.1314, Tickhill Psalter. Nueva York, Public Library. Spencer 26, fol. 30r) y posteriormente, sobre medio siglo después, en un ejemplar del *Concordantiae Caritatis* de Ulrich de Lilienfeld (ca.1350, Lilienfeld, 151, fol. 94v) [fig. 19], donde el miniaturista ya incluirá a ambos padres de David. Sentado en su trono observamos al rey de Moab. Lleva sobre su cabeza una corona y en su mano izquierda el cetro de rey. Con su mano libre alza su dedo índice. Delante de éste, aparece la madre de David, como principal novedad en el tipo. En el anterior caso no aparecía a pesar de que en el texto bíblico se aluda a ambos progenitores. Lleva una larga túnica roja con un velo blanco cubriendo su cabeza. A su lado encontramos a David agarrándola de su mano. En este caso David lleva también una corona de rey, aunque debemos recordar que en estos momentos aún no ha sido coronado. Se trataría por tanto de un elemento que ayude a la identificación del personaje, ya que es uno de sus atributos más conocidos. Al igual que el rey de Moab, David también lleva sobre su cabeza una inscripción con su nombre. Con la mano derecha, David coge a Jesús. La apariencia de este personaje indica que es el más longevo de los que aparecen. Para dar esta impresión, el miniaturista recurre a representarlo con una larga barba y pelo, ambos canosos.

David y el profeta Gad

El profeta Gad fue a la caverna donde se escondía David para advertirle de que debía abandonar el lugar que ya no era seguro: «*Dixitque Gad propheta ad David: 'Noli manere in praesidio. Proficiscere et vade in terram Iudae'*» [El profeta Gad dijo a David: 'No te quedes en el refugio. Vete y penetra en las tierras de Judá'] (1 S 22,5). En realidad, se trata de medio versículo el cual fue representado pocas veces en las artes visuales. De hecho, solo se conoce la miniatura que aparece en el *Salterio Tickhill* (ca.1314. Tickhill Psalter. Nueva York, Public Library. Spencer 26, fol. 30v). El hecho que de un mismo versículo aparezcan varios tipos iconográficos produce que en alguno de ellos se dé menos casos.

David en el bosque de Jéret

David partió al bosque de Jéret en tierras de Judá siguiendo las recomendaciones del profeta Gad: «*Et profectus David venit in saltum Hareb*» [Partió David y entró en el bosque de Jéret] (1 S 22,6).

Encontramos diversas imágenes relacionadas con este pasaje en diversos manuscritos medievales, cada una de ellas siguiendo un esquema compositivo muy distinto entre ellos. Si bien se trata de un solo versículo con poca información, los artífices introducirán varios elementos, creando así una imagen mucho más compleja. Uno de los primeros casos se encuentra en el *Salterio Dorado* (ca.890, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Sang. 22, p. 147) [fig. 20]. En esta miniatura observamos a cuatro personajes situados en un lugar con árboles y plantas que representan el bosque de Jéret. A la izquierda encontramos a David acercándose a un grupo de soldados. Colgando de su cintura lleva una espada y va vestido con una túnica corta con un manto. Delante aparecen los tres personajes antes mencionados, con una indumentaria semejante a la de David, aunque estos llevan escudo y lanzas. Al parecer estos lo custodian de los peligros. Es interesante ver que la miniatura se encuentra como imagen del Salmo 63 —62 en la Vulgata— y no en el texto del primer

libro de Samuel. En este Salmo se hace referencia en el primer versículo de cuando David estuvo en el desierto de Judá: «*Psalmus. David, cum in deserto Iudae commoraretur*» [Salmo. De David. Cuando estaba en el desierto de Judá]. Muchas de las miniaturas que encontramos de este tipo iconográfico aparecen en el mismo Salmo, como es el caso del *Salterio Chludov* (s.IX, Moscú, Historical Museum, gr. 129, fol. 60r) de aproximadamente la misma cronología y lugar de procedencia.



Fig. 20. *David en el bosque de Jéret*. ca.890, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Sang. 22, p. 147.

Fig. 21. *David en el bosque de Jéret*. ca.1000, Londres, BL, Add. 40731, fol. 98r.

Un siglo después del *Salterio Dorado*, aparecerá una nueva variante mucho más simple en el *Salterio de Bristol* (ca.1000, Londres, BL, Add. 40731, fol. 98r) [fig. 21]. Situado de nuevo en el pie del folio en el que aparece el Salmo 63, encontramos esta miniatura en la que se observa a un personaje sentado sobre un montículo. El esquema compositivo recuerda al tipo conceptual de David como pastor, e incluso al del Buen Pastor. El texto en griego que aparece acompañando a la miniatura nos revela su real identidad: David. El personaje va vestido con una túnica corta. Detrás de su cabeza encontramos una aureola y en su mano derecha sostiene un bastón. Formalmente esta imagen nada tiene que ver con la tratada anteriormente, aunque las dos pretenden ilustrar el pasaje en el que David se encuentra en el bosque de Jéret. Estas dos versiones, son producto de la poca información que se da en el texto bíblico y, además, nos da a entender que el miniaturista no conocía el anterior caso, como se puede notar con la nula influencia entre ambas imágenes.

Otra de las variantes de este tipo iconográfico miniaturas que conservamos, parece ser una mezcla de ambas tendencias anteriores. Esta la podemos observar en el *Salterio Theodore* (1066, Londres, BL, Add. 19352, fol. 77v) [fig. 22]. También situado en la página del Salmo 63, en el margen izquierdo, encontramos la miniatura. En ella observamos una especie de montículo sin vegetación. En este montículo aparecen tres personajes. Dos de ellos son una especie de soldados que llevan espada, escudo y una lanza. Estos protegen al tercer personaje, David, el cual está sentado en el suelo rezando a Dios. En esta ocasión lo vemos vestido de rey, como ocurre en otros casos antes de ser coronado. Encontraremos más imágenes de este tipo iconográfico siempre relacionadas con el Salmo 63. Fuera del periodo de la Edad Media, este tipo iconográfico no aparecerá más. Podemos concluir que se trata de un tipo iconográfico medieval relacionado con el mundo de los salterios de origen oriental.



Fig. 22. *David en el bosque de Jéret*. 1066, Londres, BL, Add. 19352, fol. 77v.



Fig. 23. *David libera Queilá*. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r.

David libera Queilá

David, estando en Jéret, será avisado por sus hombres de que el ejército filisteo había atacado Queilá. Ante esta situación, David consultará a Yahvé, preguntándole si debería ir a luchar contra los filisteos:

«Consultó David a Yahvé: ‘¿Debo ir a batir a esos filisteos?’ Yahvé respondió a David: ‘Vete, batirás a los filisteos y salvarás a Queilá’. Dijeron a David sus hombres: ‘Mira, ya en Judá estamos con temor y todavía vamos a marchar a Queilá contra las huestes de los filisteos?’ David consultó de nuevo a Yahvé. Yahvé respondió: ‘Levántate, baja a Queilá porque he entregado a los filisteos en tus manos’. Fue David con sus hombres a Queilá, atacó a los filisteos, se llevó sus rebaños, les causó una gran mortandad y libró David a los habitantes de Queilá (1 S 23,2-5)¹⁶.

Como podemos contemplar en el texto, David siguiendo las instrucciones de Dios acudió a combatir a los filisteos resultando ganador. En las artes visuales aparecen algunas imágenes relacionadas con el momento de la comunicación de David con Yahvé que no precisamente tienen que referirse a este episodio en concreto. Por lo que se refiere a la batalla con los filisteos, conservamos una miniatura en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r) [fig. 23]. En esta imagen observamos como un ejército medieval arrasa en el campo de batalla. Diversos guerreros van montados a caballos luchando con sus espadas cuerpo a cuerpo. Entre estos no podemos identificar a ningún personaje en concreto, ya que todos van cubiertos con su armadura, cota de mallas y cascos. En el suelo de la parte izquierda, encontramos varios cuerpos ya sin vida. En la parte derecha los caballeros salen de la batalla victoriosos con sus espadas y lanzas en mano. Observamos un gran detallismo en la sangre como sucede en otras miniaturas de este ejemplar. Esta escena perfectamente podría representar una batalla medieval cualquiera, aunque por su situación en el manuscrito, la identificamos como la batalla que libró David y sus hombres contra los filisteos para salvar Queilá.

¹⁶ «Consultuit igitur David Dominum dicens: ‘Num vadam et percutiam Philisthaeos istos?’ Et ait Dominus ad David: ‘Vade et percuties Philisthaeos et salvabis Ceila’. Et dixerunt viri, qui erant cum David, ad eum: ‘Ecce nos hic in Iuda consistentes timemus; quanto magis si ierimus in Ceila adversum agmina Philisthinorum?’ Rursum ergo David consuluit Dominum, qui respondens ei ait: ‘Surge et vade in Ceila; ego enim tradam Philisthaeos in manu tua’. Abiit ergo David et viri eius in Ceila et pugnavit adversum Philisthaeos et abegit iumenta eorum et percussit eos plaga magna: et salvavit David habitatores Ceilae».

David en el desierto de Zif, visita de Jonatán

Estando en Queilá David preguntó a Yahvé si era seguro seguir en ese lugar. Éste le respondió que lo entregarían a Saúl. Por este motivo David y sus hombres partieron de Queilá rumbo al desierto de Zif:

«David se asentó en el desierto, en refugios, y se quedó en la montaña del desierto de Zif; Saúl le buscaba sin cesar, pero Dios no le entregó en sus manos. Se enteró David de que Saúl había salido a campaña para buscar su muerte. Estaba entonces David en el desierto de Zif, en Jorsa. Jonatán, hijo de Saúl, se levantó y fue donde David, en Jorsa, le dio ánimos en Dios, y le dijo: ‘No temas, porque la mano de Saúl, mi padre, no te alcanzará; tú reinarás sobre Israel y yo seré tu segundo. Hasta mi padre Saúl lo tiene sabido’. Hicieron ambos una alianza ante Yahvé; David se quedó en Jorsa, y Jonatán se volvió a su casa» (1 S 23,14-18)¹⁷.

En estos versículos volvemos a encontrarnos con un pacto entre David y Jonatán, el hijo de Saúl. Este pacto se representará en las artes visuales en algunos casos. Aunque se trate de una tarea complicada, debemos distinguir los referidos a este pasaje en concreto de los otros. La única ayuda para este propósito es la aparición de algún texto que haga referencia directamente al pasaje, ya que aparentemente es imposible diferenciarlos en muchas ocasiones.



Fig. 24. *David en el desierto de Zif, visita de Jonatán*. 1477, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 17, fol. 34v.

Observamos un caso de este tipo iconográfico a mediados del siglo XV. Se trata de una miniatura que forma parte de una Biblia (1477, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 17, fol. 34v) [fig. 24]. En un entorno boscoso observamos dos figuras masculinas en el centro de la composición. Encontramos a David representado con una larga túnica azul, pelo rubio y una pequeña barba. Con sus manos agarra la del

¹⁷«Morabatur autem David in deserto in locis firmissimis mansitque in monte, in deserto Ziph; et quaerebat eum Saul cunctis diebus, sed non tradidit eum Deus in manus eius. Et cognovit David quod egressus esset Saul, ut quaereret animam eius; porro David erat in deserto Ziph in Horesa. Et surrexit Ionathan filius Saul et abiit ad David in Horesa; et confortavit manus eius in Deo dixitque ei: 'Ne timeas, neque enim inveniet te manus Saul patris mei; et tu regnabis super Israel, et ego ero tibi secundus; sed et Saul pater meus scit hoc'. Percussit igitur uterque foedus coram Domino; mansitque David in Horesa, Ionathan autem reversus est in domum suam».

personaje que se encuentra enfrente, es decir, Jonatán. Éste aparece vestido con unas vestiduras más lujosas. Lleva una túnica de una tonalidad amarillenta y encima una tela de color rojizo que hace juego con el gorro que lleva sobre su cabeza. Como se puede apreciar, esta imagen es muy similar a la de otro tipo iconográfico relacionado con los dos, el del encuentro entre David y Jonatán en el campo. El único apoyo que tenemos para clasificarla dentro del tipo iconográfico que tratamos es el lugar donde se encuentra, el capítulo 23 del primer libro de Samuel.



Fig. 25. Hans Holbein. *David en el desierto de Zif, visita de Jonatán*. 1538, Amsterdam, RM.

No siempre se sigue unas características similares al tipo iconográfico del encuentro entre David y Jonatán. En este sentido nos ha llegado un caso en el que observamos una significativa variación en su composición y detalles. Se trata de un grabado de Hans Holbein (1538, Amsterdam, RM) [fig. 25]. El paisaje en este caso es diferente. Aparece menos vegetación, aunque observamos un entorno montañoso y un río que desemboca en el mar. En la parte central de este grabado observamos la figura de un rey, el cual debemos identificarlo como David. En su cabeza lleva una corona y colgando de su cuello observamos un collar. Lleva además unas vestiduras propias de un rey. Los brazos aparecen alzados casi en forma de cruz. Tiene su rostro casi completamente girado para hablar con un personaje que aparece a su lado. Éste es Jonatán el cual aparece con los brazos cruzados mirando hacia David. Sus vestiduras son mucho más corrientes que las de David, al contrario de lo que ocurría en el anterior caso. Éste mismo personaje lo encontramos en un segundo plano ya abandonando el lugar para dirigirse a su casa, tal y como se narra en el pasaje bíblico.

David cercado por Saúl en el desierto de Maón

Fueron unos hombres de Zif a avisar a Saúl del lugar donde se escondía David. El rey Saúl acordó con ellos que buscaran en todos los lugares posibles para darle la ubicación exacta donde se escondía David. A partir de este momento comienza otro de los relatos relacionados con la desesperada huida de David, y que encontramos narrado en la Biblia de esta manera:

«Fue Saúl con sus hombres en su busca; avisaron a David y bajó al tajo que está en el desierto de Maón. Lo oyó Saúl y persiguió a David en el desierto de Maón. Iba Saúl y sus hombres por un lado de la montaña, y David y sus hombres por el lado de la otra. Huía David a toda prisa ante Saúl, mientras Saúl y sus hombres intentaban pasar a la parte de David y sus hombres para apresarlos» (1 S 23,25-26)¹⁸.

A partir de estos versículos se creará un tipo iconográfico del que podremos observar casos en diferentes épocas. Ya desde el siglo IX encontramos algunas imágenes. Una de las más tempranas es la que encontramos en una miniatura del *Salterio Stuttgart* (ca.800, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23, fol.63v) [fig. 26]. Resulta complicado clasificar esta miniatura como un caso de este tipo iconográfico, aunque nos decantamos por esta posibilidad por diferentes razones. En la imagen encontramos a tres personajes en un paisaje en el que encontramos una especie de montaña y una arquitectura. En la parte central de esta miniatura aparece un hombre con una túnica y una capa que mira hacia arriba. Este personaje lo identificamos como uno de los hombres que buscan a David.



Fig. 26. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón*. ca.800, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23, fol.63v.

Sentado sobre una especie de montículo, encontramos otro personaje, el cual cubre su cabeza con un manto morado. Este podría ser uno de los hombres de David. Sobre la montaña encontramos también otro personaje que podemos identificar como David, escondiéndose de los hombres que lo buscan. Éste aparece tirado en el suelo, cubierto con un manto rojo. Huye en dirección contraria a la supuesta ciudad que se ve en la imagen. Esta miniatura se sitúa en la página en la que aparece el Salmo 55. Podemos justificar la presencia de esta imagen en este lugar por algunos versículos de este Salmo, en el que se hace referencia a la persecución que sufre David y pide a Dios que le salve de su enemigo.

Más claro es el caso que encontramos más de dos siglos después, también en un salterio de origen oriental (1059, Roma, BAV, gr.752, fol. 429r) [fig. 27]. Esta imagen está dividida en dos secciones. En la parte superior encontramos a dos personajes a caballo que cabalgan sobre una montaña con una espada en la mano dispuestos a atacar al enemigo. El personaje que aparece más avanzado es el rey Saúl, el cual lo identificamos por llevar en su cabeza una corona. Detrás encontramos a uno de sus hombres. En la parte inferior aparece David, el cual se esconde de Saúl y sus hombres en una especie de cueva o refugio natural situado entre las montañas. Parte de la pigmentación de esta figura se ha perdido, aunque

¹⁸ «Irit ergo Saul et socii eius ad quaerendum eum, et nuntiatum est David; descenditque ad petram et versabatur in deserto Maon. Quod cum audisset Saul, persecutus est David in deserto Maon. Et ibat Saul ad latus montis ex parte una, David autem et viri eius erant in latere montis ex parte altera; porro David praeceps fugiebat a facie Saul. Itaque Saul et viri eius in modum coronae cingebant David et viros eius, ut caperent eos».

esto no es un impedimento para poderlo identificar. En esta ocasión la miniatura acompaña al Salmo 143 en el que se pueden observar varios versículos que pudieran interpretarse como alusiones a este pasaje. El primero de ellos es el versículo 9: «*Eripe me de inimicis meis, Domine, ad te confugio*» [Líbrame de mis enemigos, Yahvé en ti me refugio] (Sal 143,9). Otro de estos es el 12, en el que pide a Dios que lo salve de sus enemigos: «*et in misericordia tua disperdes inimicos meos; et perdes omnes, qui tribulant animam meam, quoniam ego servus tuus sum*» [por tu misericordia destruirás a mis enemigos, y perderás a todos los que atribulan mi alma, porque yo soy tu siervo] (Sal 143,12).



Fig. 27. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón.* 1059, Roma, BAV, gr.752, fol. 429r.



Fig. 28. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón.* ca.1100, Roma, BAV, gr. 1927, fol.100r.

Alrededor de medio siglo después encontraremos una miniatura de unas características casi idénticas, aunque en un Salmo diferente y uniendo ambas partes (ca.1100, Roma, BAV, gr. 1927, fol.100r) [fig. 28]. Su estado de conservación tampoco es muy bueno, aunque se pueden observar los principales detalles. En la parte izquierda aparecen tres jinetes cabalgando, armados con sus lanzas y escudos. El que encabeza este grupo es el rey Saúl, el único de los personajes que lleva sobre su cabeza una corona. Detrás de él lo acompañan dos hombres más a caballo. Delante de este grupo encontramos una especie de cueva en la que observamos a otro hombre montado a caballo. Éste es David el cual huye de Saúl y sus hombres, escondiéndose en una especie de gruta. Esta es la única variación que encontramos en esta miniatura. En el anterior caso, David aparecía escondido de Saúl sin moverse, en este caso huye con un caballo para no ser capturado. Como se había advertido anteriormente, esta imagen aparece en un Salmo diferente al de anteriores casos. Se trata del Salmo 57, en el que desde un inicio ya se menciona en uno de sus versículos un pasaje bíblico que podría interpretarse como el del primer libro de Samuel: «*Magistro chori. Secundum 'Ne destruxeris'. David. Miktam. Quando a Saul in cavernam fugit*» [Maestro del coro. Para el fin, 'No destruyas'. David. Miktam. Cuando huía de la presencia de Saúl en la caverna] (Sal 57,1).

En otras ocasiones el lugar en el que David se refugia cambia, situándolo en otro también de carácter natural. Esto se puede contemplar en una de las miniaturas de una Biblia historiada (ca.1430, la Haya, MS 78 D 38 I, fol. 172v) [fig. 29]. La variación respecto a los casos anteriores es considerable. A la parte izquierda de la imagen encontramos un grupo de once personajes caminando en dirección hacia un bosque. No observamos la celeridad o prisas por atrapar a David que se deducía en los anteriores casos. Todos ellos

van armados con lanzas. Entre ellos encontramos a soldados y otros personajes vestidos con lujosos atuendos. Sobre su cabeza todos ellos llevan sombreros negros y los soldados cascos. Entre este grupo destaca el rey Saúl, diferenciado del resto del grupo por su corona y su lujoso vestido. Asomándose entre los árboles que componen el bosque, encontramos dos hombres. Uno de ellos lleva una corona sobre su cabeza. Éste es David, el cual está contemplando el avance de Saúl y sus hombres. La corona que lleva no es más que un atributo para su identificación que se repite en las diversas miniaturas de este ejemplar.



Fig. 29. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón*. ca.1430, la Haya, MS 78 D 38 I, fol. 172v.



Fig. 30. M. de Vos. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón*. ca.1580, Amsterdam, RM.

Los casos de este tipo iconográfico tenderán a representar cada vez más gente, tanto en los hombres de Saúl como junto a David. Esto se aprecia de manera clara en un grabado de las últimas décadas del siglo XVI de Maerten de Vos (ca.1580, Amsterdam, RM) [fig. 30]. La composición sigue un esquema muy tradicional y semejante al de anteriores casos. En primer plano observamos al rey Saúl vestido con un lujoso uniforme inspirado en los romanos. Acoplado al casco encontramos una corona. En su mano lleva una lanza. El rey va acompañado por dos hombres también armados y detrás observamos un ejército completo para dar caza a David. Apartado del camino por el que transitan estos hombres, encontramos a David de nuevo con sus hombres. Todos ellos se encuentran dentro de una gruta vigilando los movimientos de Saúl. Estos también van armados, aunque son mucho menos que sus perseguidores. David en esta ocasión también aparece vestido como un rey y con una corona sobre su cabeza. Con sus dos brazos cruzados sobre su pecho parece implorar a Dios su salvación.

Aunque no es muy habitual, aparecen imágenes en las que desaparece la presencia de David, como la que encontramos en un grabado cuya autoría es de Johan Christoph Weigel (1695, PTLi, 1695Bibl) [fig. 31]. En un primer plano observamos a un grupo de soldados armados con sus lanzas. Entre ellos vemos al rey Saúl, vestido de manera similar, aunque con una corona en su casco. Este va buscando a con sus hombres a David. A lo lejos, en la ladera de otra montaña contemplamos otro grupo de hombres armados, observando lo que ocurre más adelante. Debemos interpretar que se trata de Saúl y sus hombres, momentos antes de llegar al punto en el que aparecen en primer plano. Se trataría por tanto de una imagen panorámica, en la que el autor habría representado dos momentos diferentes de un mismo pasaje.



Fig. 31. J. C. Weigel. *David cercado por Saúl en el desierto de Maón*. 1695, PTLi, 1695Bibl.

DAVID EN ENGADÍ

En este tema, David continúa su huida del rey Saúl, llegando a los refugios de Engadí. El rey intentará por todos los medios hacerse con David, pero no lo consigue de ninguna de las maneras. En torno a este tema, aparecerán una serie de tipos iconográficos basados en los versículos del capítulo 24 del primer libro de Samuel.

En los textos de los exegetas y padres de la Iglesia será bastante común encontrar referencias a este pasaje. La mayor parte de ellos, destacarán el hecho de que David perdona la vida del rey Saúl mientras este esté en la cueva desprevenido. San Isidoro de Sevilla en el *Expositiones sacramentorum seu questiones in Vetus Testamentum*, destaca que David se negó a matar a Saúl, igual que Cristo, siendo hijo de Dios, no hizo nada contra sus perseguidores¹. En la misma línea aparecen otros comentarios como los de Rabano Mauro, en su *Incipiunt Commentaria in Libros IV Regum*².

Con todas estas interpretaciones de las Sagradas Escrituras, no es de extrañar que se diera tanta importancia a este pasaje. Como consecuencia, encontramos una mayor importancia a los tipos iconográficos en los que se encuadran estos versículos en concreto.

Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí

Después de su lucha contra los filisteos, Saúl retomará la búsqueda de David. Como en anteriores ocasiones, el rey Saúl será informado de la situación de David:

«Subió de allí David y se asentó en los refugios de Engadí. Cuando regresó Saúl de perseguir a los filisteos, le avisaron: ‘David está en el desierto de Engadí’. Tomó entonces Saúl 3.000 hombres selectos de todo Israel y partió en busca de David y de sus hombres al este del roquedal de Yeelim» (1 S 24,1-3)³.

Como se observa en estas líneas, atrapar a David se convierte en una obsesión para Saúl, llegando a reunir a un ejército de tres mil de los mejores hombres con éste único propósito. Como observamos en una interpretación de Casiodoro, cuando David se ocultó de Saúl, escondiéndose en una cueva, prefiguró el ocultamiento de la divinidad del Señor en la encarnación:

«Que esto no le ocurrió a David, sino que proviene de la pasión de Cristo, el Señor, es manifestó, para que Poncio Pilatos no modificase el título escrito (de la cruz). Pero como hemos dicho que David representaba la persona del Señor, el Salvador, por eso se dice ahora de él lo que había de ocurrir en la pasión del Señor: que no desapareciese David del reino que se le había adjudicado, como tampoco se modificó la inscripción del Señor. (El salmista) añadió: ‘Cuando huyó de la presencia de Saúl en la cueva’. Este hecho parece

¹ «Sed tamen David Saulem occidere noluit, et cum eum in abdito occultatum antro haberet in potestate, reservare potius quam occidere maluit; ita et Christus, dum esset in spelunca carnis, persecutorem populum in potestate habuit, et non occidit» (ISID., in reg. 1, 17, 6; PL LXXXIII, 405).

² «Sed tamen David Saulem occidere noluit. Et cum eum in abdito occultatus antro haberet in potestate, servare potius quam occidere maluit. Ita et Christus dum esset in spelunca carnis, persecutorem populum in potestate habuit, et non occidit. Scriptum enim erat de eis per prophetam: ‘Ne occideris eos (Jer. XLI)’. Denique David tantummodo summitatem chlamydis ejus silenter abscedit, ut ostenderet prophetia Christum Judaeos non occidisse, sed eis tantum regni gloriam abstulisse, sicque eos pro persecutione sua vacuos sede vel imperio reliquisset». (RABANUS MAURUS, Incipiunt Commentaria in Libros IV Regum. In Librum Primum, 24; PL CIX, 62-63).

³ «Ascendit ergo David inde et habitavit in locis tutissimis Engaddi. Cumque reversus esset Saul, postquam persecutus est Philisthaeos, nuntiaverunt ei dicentes: ‘Ecce David in deserto est Engaddi’. Assumens ergo Saul tria milia electorum virorum ex omni Israel perrexit ad investigandum David et viros eius ad rupes ibicum».

ser muy similar a David y al Señor. Pues lo mismo que David, huyendo de Saúl, se escondió en la cueva, así la divinidad del Señor y Salvador demuestra estar escondida en el templo de su cuerpo a los incrédulos judíos. También cada uno de los hechos que se mencionan acerca de David y de Cristo son comunes bajo esta alusión» (CASSIOD. in psalm. 57, 1; PL LXX, 405)⁴.

En las artes visuales aparecerán una serie de imágenes basadas en estos versículos a partir de los últimos siglos de la Edad Media. Uno de los primeros casos de los que tenemos noticias aparece en un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1233, París, BNF, lat. 11560, fol. 16r) [fig. 1]. Dentro de un espacio circular encontramos dos grupos diferentes. En la parte izquierda observamos al rey Saúl con una gran espada en mano caminando hacia donde se encuentra David. Detrás del rey aparece un grupo de gente que lo acompaña, los tres mil hombres mencionados en la narración bíblica. David se encuentra en una especie de agujero en la roca sentado. Dirige sus plegarias hacia el cielo con sus manos abiertas. En lo alto encontramos la representación de Dios adoptando una forma cristomórfica. Esta miniatura se relaciona con otra en la que aparece Cristo crucificado. Alrededor de la cruz se encuentran distintos personajes. A la izquierda gente orando, mientras que a la derecha tenemos a tres judíos, identificados por su característico gorro. En el texto podemos leer que se hace referencia a las burlas de los judíos al ver el cartel que pusieron a Cristo sobre su cabeza en la cruz.



Fig. 1. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. ca.1233, París, BNF, lat. 11560, fol. 16r.



Fig. 2. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r.

⁴ «Quamvis verba ista frequenter iterentur, non pigebit tamen eadem per singula loca declarare, ut psalmorum possit dignitas aestimari. Illas siquidem domos confidenter intramus, quarum penetralia in ipsa fronte cognoscimus. In finem significat Christum, qui in hoc psalmo locuturus est. Ne desperdas David in tituli inscriptione. Et David saepe diximus Christum significare, quia et rex erat, et nomen ejus manu fortis sive desiderabilis interpretatur, quod et Domino competenter aptatur. Commonetur ergo Pontius Pilatus, ne desperdat scriptum titulum qui Regem Dominum declarabat: quia reddi non poterat incassum quod divina noscebatur jussione conscriptum. Regem enim illum quis poterat abolere, quem constat esse coeli terraeque creatorem? Quod adeo frequenter repetitur, ut excusatio contradicentibus auferatur» Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 399.

Desde los primeros casos del tipo iconográfico, se puede observar diferentes variantes. Con pocos años de diferencia del anterior caso, encontraremos otra miniatura en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r) [fig. 2] en la que podemos contemplar una variación considerable. Encontramos al rey Saúl montado a caballo cabalgando hacia donde se encuentra David. Junto a él aparecen unos caballeros armados con lanzas y vestidos con cota de mallas. Estos también montan sobre un caballo acompañando al rey. En una especie de cueva observamos de nuevo a David situado en primer plano. En esta ocasión aparece acompañado por varios hombres, todos vestidos con cota de mallas. En esta ocasión desaparece la presencia de Dios.

En otras ocasiones se recurrirá a unas características muy parecidas, pero eludiendo a David y sus hombres. Podemos observar un caso dentro de una parte de la primera letra D del Salmo 38 del conocido como *Salterio y libro de horas de Bohun* (ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, fol. 29v) [fig. 3]. En la parte derecha encontramos al rey Saúl con una túnica blanca y un manto azul. Camina hacia un lugar rocoso mientras gira su rostro hacia donde se encuentran sus hombres. Estos hombres van vestidos como auténticos guerreros medievales, con su armadura, casco y escudo, y una lanza en su mano. La miniatura nos muestra la importancia que Saúl le da a la captura de David, llevando consigo un auténtico ejército de hombres preparados para cualquier batalla. La principal variación en la imagen se encuentra en que por primera vez no aparece David. Esto es debido a que lo encontraremos en la imagen contigua. Posiblemente se recurre a esta característica por el poco espacio que dispone el miniaturista para representar el tipo iconográfico. No podemos considerarlo una novedad propiamente, ya que en la miniatura de la *Biblia Morgan* ocurría prácticamente lo mismo, se representaba a David de una manera en que podía servir para dos tipos iconográficos diferentes y consecutivos, ahorrando el poco espacio del que se dispone en el interior de la letra.



Fig. 3. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, fol. 29v.



Fig. 4. Atr. J. Colombe. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. ca.1470, Nueva York, MoL, M.677, fol. 247r.

En el siglo XV también encontramos casos de este tipo iconográfico en los que el ejército de Saúl parecerá mucho más multitudinario. Uno de ellos aparece en una miniatura del *Libro de Horas de Ana de Francia* (ca.1470, Nueva York, MoL, M.677, fol. 247r) [fig. 4], atribuido a Jean Colombe y su taller. Esta imagen ocupa todo un folio del ejemplar. En esta miniatura encontramos un paisaje montañoso. La perspectiva es completamente diferente a la de los anteriores casos como es lógico por la época. Observamos a un gran grupo de

soldados a caballo, y perfectamente formados, que llegan por la parte izquierda. Estos se dirigen hacia una formación rocosa que aparece un poco más adelante que simula una colina. Todos ellos visten como soldados y llevan consigo una gran lanza. Delante de este grupo encontramos al rey Saúl dando órdenes a sus hombres. En la pequeña montaña hacia donde se dirigen, encontramos un pequeño refugio natural donde vemos a un personaje escondido. Éste no muestra su rostro, aunque por la corona que aparece en la cabeza debemos identificarlo como David. Como en algunos casos, en esta ocasión se encuentra solo.

Décadas después, tendremos casos muy diferentes, como el que conservamos en un salterio (ca.1500, La Haya, KB, 131 F 18, fol. 47v) [fig. 5]. Esta miniatura aparece en el Salmo 38, lugar donde ya habíamos hallado un caso. Dentro de la letra D del inicio del Salmo, encontramos un paisaje montañoso con abundante vegetación. En este aparece un grupo numeroso de gente en la parte derecha, en el que se incluye al rey Saúl junto a sus hombres acercándose a una cueva. Por primera vez el rey no lleva la corona sobre su cabeza. Va vestido de guerrero con una armadura y la lanza en la mano. Detrás aparecen sus hombres, pero no con uniformes de caballeros. La variación de esta imagen no queda solo en este elemento. En una cueva que aparece tenemos a un hombre escondido. Se trata de David, el cual adquiere una imagen semejante a la de un profeta, con largos cabellos y barba blanca, una túnica azul y un manto. Además, lleva una aureola detrás de la cabeza formada por una especie de rayos.



Fig. 5. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. ca.1500, La Haya, KB, 131 F 18, fol. 47v.



Fig. 6. G. Chappuys. Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. 1582, Figures de la Bible declarees par stances.

Representar a David como una persona de avanzada edad en las imágenes de este tipo iconográfico no es lo habitual, ya que se trata de un episodio aún de su juventud. Pese a este hecho, encontramos algunos casos más que siguen esta tendencia, aunque con pequeñas diferencias. Este es el caso de uno de los grabados que aparece en una edición del *Figures de la Bible declarees par stances* de Gabriel Chappuys (1582) [fig. 6]. En la imagen contemplamos un gran número de gente como en otros casos, aunque esta vez no aparecen de forma tan ordenada. Se dividen en pequeños grupos a lo largo de la composición buscando a David. Todos ellos llevan armaduras, casco y escudo, además de una gran lanza. En la entrada de una cueva observamos de nuevo a David contemplando los hechos con gesto de preocupación. También va vestido de soldado, aunque insertada en el casco lleva una corona. En esta ocasión también aparece como una persona mayor, aunque no ocurre como en el anterior caso en el que lo encontrábamos con la imagen propia de un profeta. Se opta por su imagen de héroe o rey maduro.

David corta la punta del manto de Saúl

El rey Saúl en su persecución a David hará una parada en su camino para hacer sus necesidades en una de las cuevas que se encontraban en Engadí:

«Llegó a unos rediles de ganado junto al camino; había allí una cueva y Saúl entró en ella para hacer sus necesidades. David y sus hombres estaban instalados en el fondo de la cueva. Los hombres de David le dijeron: ‘Mira, este es el día que Yahvé te anunció: Yo pongo a tu enemigo en tus manos, haz de él lo que te plazca’. Se levantó David y silenciosamente cortó la punta del manto de Saúl. Después su corazón le latía fuertemente por haber cortado la punta del manto de Saúl, y dijo a sus hombres: ‘Yahvé me libre de hacer tal cosa a mi señor y de alzar mi mano contra él, porque es el ungido de Yahvé’» (1 S 24,4-7)⁵.

Este es uno de los relatos que magnifican la bondad de David. Teniendo a Saúl en una clara desventaja, David decide perdonarle la vida. Esta característica será destacada por algunos de los Padres de la Iglesia y exégetas. Para Ambrosio de Milán, el perdón de David a la vida de Saúl, se volvió útil cuando él reinó, ya que con este acto invitaba a sus súbditos a la lealtad:

«¡Qué bonita acción fue la de David, que, pudiendo hacer daño al rey, que era su enemigo, prefirió respetarlo! ¡Qué útil fue, además, porque esto ayudó a su sucesor, en cuanto que de este modo todos aprendieron a mantenerse fieles al propio rey, a no usurpar el poder, sino más bien a respetarlo! Así pues, la honestidad fue preferida a la utilidad y la utilidad siguió a la honestidad» (AMBR. off. 3, 9, 60; PL XVI, 162)⁶.

Estas características que se destacan en los diversos escritos harán, indudablemente, que el pasaje se convierta en uno de los más representados del tema de David en Engadí. Las primeras imágenes las encontraremos ya en las miniaturas del siglo XI. Uno de los primeros casos aparecerá en un Salterio de procedencia griega (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 32r) [fig. 7]. En esta imagen observamos dos partes diferenciadas. El interior de una cueva y el exterior. En el exterior, que ocupa la parte superior de la miniatura, encontramos a un grupo de guerreros con casco, escudo y lanza. El paisaje donde se encuentran es montañoso, incluso podemos observar cabras pastando por encima de las rocas. Dentro de la cueva encontramos a dos personajes con nimbo: David y Saúl. El primero, se sitúa muy cerca de Saúl. Viste una túnica corta con una armadura y lleva una espada en su mano. Con la otra mano sujeta la punta del manto que está cortando con la hoja de la espada. Saúl aparece medio recostado, con su espada y escudo en el suelo. Al parecer el miniaturista lo representa descansando en su persecución a David, y no haciendo sus necesidades como se comenta en el texto de la Vulgata, donde aparecen las palabras *purgaret ventrem* [hacer de vientre] (1 S 24,4), aunque en la versión de la *Biblia de los Setenta*

⁵ «Et venit ad caulas ovium, quae se offerebant vianti. Eratque ibi spelunca, quam ingressus est Saul, ut purgaret ventrem; porro David et viri eius in interiore parte speluncae latebant. Et dixerunt viri David ad eum: ‘Ecce dies, de qua locutus est Dominus ad te: Ego trado tibi inimicum tuum, ut facias ei sicut placuerit in oculis tuis’. Surrexit ergo David et praecidit oram chlamydis Saul silenter. Post haec cor David percussit eum, eo quod abscidisset oram chlamydis Saul, dixitque ad viros suos: ‘Propitius mihi sit Dominus, ne faciam hanc rem domino meo, christo Domini, ut mittam manum meam in eum, quoniam christus Domini est’».

⁶ «Quam honestum, quod cum potuisset regi inimico nocere, maluit parcere (1 Reg. XXIV, 5 et seq.)! Quam etiam utile, quia successori hoc profuit, ut discerent omnes fidem regi proprio servare, nec usurpare imperium, sed vereri! Itaque et honestas utilitati praelata est, et utilitas secuta honestatem est». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 402.

podemos encontrar unas palabras un poco diferentes. El *purgaret ventrum* no aparece, y en su lugar encontramos *παρασκευάσθαι* [prepararse]. Incluso en el texto se habla de las ovejas que podemos contemplar en esta miniatura⁷. Se puede llegar a la conclusión de que esta imagen se basa completamente en el texto de la versión de los *Setenta*, la versión de la Biblia que circulaba por tierras orientales.



Fig. 7. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 32r.



Fig. 8. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 39v.

En territorio occidental nos encontramos con una dentro de las miniaturas de una Biblia Moralizada (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 39v) [fig. 8] en la que el sentido cambia y sigue los versículos de la Vulgata Latina. Observamos a todos los personajes dentro de una cueva. El rey Saúl aparece en la parte izquierda, agachado en la puerta de la cavidad y mirando la parte inferior de su manto. La diferente postura viene marcada por el texto bíblico de la Vulgata, versión empleada en esta Biblia. Justo al lado de esta miniatura observamos este texto traducido al francés antiguo, en el que podemos localizar las siguientes palabras: «*Saul vient a la boue por purgier son ventres*» [Saúl fue al barro para purgar su vientre]. Atendiendo a esto, se puede interpretar que se ha representado a Saúl defecando y no descansando como en el anterior caso. Por otro lado, en la parte derecha tenemos a David junto a cuatro personajes más. Lleva una espada en la mano y mira a Saúl, el cual no es consciente de su presencia. Acompañado a David aparecen tres personajes más. Uno de ellos señala al rey Saúl mientras habla con otro. Debajo de esta miniatura aparece otra en la que podemos observar a la Virgen con el niño. Delante se sitúan algunos apóstoles. Justo enfrente de los apóstoles, observamos a dos judíos con rollos desplegados.

Existen versiones diferentes dentro de los ejemplares de Biblia Moralizada. En cada uno de estos en los que aparece el tipo iconográfico, observamos una visión diferente. Pocos años después de la Biblia Moralizada anterior, encontramos otra, la de Oxford, en la que se observa de manera clara lo comentado anteriormente (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 141v) [fig. 9]. Vemos en el centro de la miniatura a David con la espada en la mano cortando el manto del rey Saúl. David se encuentra en la entrada de la cueva y detrás de él aparecen sus hombres. Como en la anterior miniatura, uno de ellos señala a Saúl. El rey se encuentra fuera de la cueva. En esta ocasión es consciente de la presencia de David,

⁷ «καὶ ἦλθεν εἰς τὰς ἀγέλας τῶν ποιμνίων τὰς ἐπὶ τῆς ὁδοῦ, καὶ ἦν ἐκεῖ σπῆλαιον, καὶ Σαουλ εἰσῆλθεν παρασκευάσθαι καὶ Δαυὶδ καὶ οἱ ἄνδρες αὐτοῦ ἐσώτερον τοῦ σπηλαίου ἐκάθηρτο».

ya que mira hacia atrás con las manos en alto, como rogando por su vida. Este detalle es el que puede llevarnos a la confusión de si se trata de este tipo iconográfico o por el contrario representa el momento en que David advierte de su presencia a Saúl enseñándole el trozo de manto.



Fig. 9. *David corta la punta del manto de Saúl.* Fig. 10. *David corta la punta del manto de Saúl.* ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r. ca.1233, Oxford, BLi Bodley 270b, fol. 141v.

En otras ocasiones se contemplará de manera más clara la acción que se menciona en el relato, mostrando de manera clara al rey Saúl defecando. Claro es el caso de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r) [fig. 10]. Todos los personajes aparecen dentro de una pequeña cavidad. A la izquierda observamos a David, vestido con una cota de mallas al igual que sus acompañantes. Con una de sus manos sujeta el manto de David, mientras que con la otra corta con la espada este trozo. Saúl aparece delgado agachado haciendo sus necesidades. El rey no es consciente de que David y sus hombres se encuentran dentro de la cueva.

Existen casos de este tipo iconográfico en los que los hechos no son localizados en una cueva. Este es el caso de una miniatura que nos encontramos en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1310, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 52v) [fig. 11]. El entorno es confuso, ya que solo se tiene como referencia el suelo, el cual es irregular. En el resto de la composición encontramos un fondo neutro enmarcado por tres arcos rebajados de medio punto sin columnas. En el centro de dicho espacio, encontramos a David vestido de guerrero con armadura y cota de mallas como en el anterior caso. Éste se agacha agarrando el manto de Saúl con una mano y con la otra cortando un trozo. Saúl aparece como sentado en un trono, en teoría haciendo sus necesidades como se describe en el texto inferior de la imagen. Detrás de David encontramos a tres de sus hombres, todos como soldados. Acompañando a la imagen aparece un texto en francés medieval que hace referencia a los versículos del primer libro de Samuel donde se describen estos hechos.

Novedosa en su concepción es una miniatura que encontramos en una *Biblia Historiada* (1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol.138r) [fig. 12]. La escena se produce en el campo. En la parte superior izquierda aparecen los hombres de David como un ejército. Van vestidos con armaduras casco y cota de mallas. En su mano llevan un escudo y sobre su cintura una espada. Estos miran hacia donde se encuentra David y Saúl. David como es habitual en este tipo iconográfico, corta un trozo de manto de Saúl. Se cambia la espada por unas gigantescas tijeras. También es novedoso el lugar donde se encuentra el rey Saúl, una especie de hoyo de poca profundidad.



Fig. 11. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca.1310, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 52v.



Fig. 12. *David corta la punta del manto de Saúl*. 1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol.138r.

En este mismo siglo encontraremos también casos en los que se observan una gran influencia de otras miniaturas. Siguiendo la línea de la imagen del tipo iconográfico que aparece en la *Biblia Morgan*, encontramos un caso en el *Salterio y Libro de Horas de Bohun* (ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, f. 29v) [fig. 13]. El espacio del que dispone el iluminador es minúsculo, puesto que se inserta dentro de una cuarta parte del interior de la letra D inicial del Salmo 38. En la entrada de la cueva aparece el rey Saúl haciendo sus necesidades. Detrás aparece David cortándole un trozo de su manto con una espada muy corta, que podría ser un simple cuchillo. Junto a él encontramos a dos hombres más. El único cambio que contemplamos más importante es el de sus ropajes, no llevan la armadura y cota de mallas que en tantas ocasiones se observa.



Fig. 13. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, fol. 29v.



Fig. 14. M. de Vos. *David corta la punta del manto de Saúl*. 1576, La Haya, HAB, Bd. XXI, S. 99, Nr. 119.

Probablemente esta variante será la más representada a lo largo de los siglos. Siguiendo unas características muy semejantes, encontramos un detalle de un grabado dedicado a todo el capítulo 24 del primer libro de Samuel. La imagen fue grabada por Maarten de Vos en las últimas décadas del siglo XVI (1576, La Haya, HAB, Bd. XXI, S. 99, Nr. 119) [fig. 14]. Es la primera vez que lo encontramos en un grabado, pero no por esto deja de lado la tradición de este tipo iconográfico. Observamos una gran similitud con las imágenes del pasado, adaptándola al gusto del momento. En la entrada de una pequeña cueva aparece el rey Saúl medio sentado haciendo sus necesidades. Mientras por detrás

David corta un trozo de manto del rey sin ser descubierto. Una de las novedades que encontramos en la imagen es que David aparece solo junto a Saúl en la cueva, característica que ya se había observado en imágenes mucho más antiguas. El hecho de que este tipo iconográfico esté en un segundo plano nos indica que ésta no es la parte considerada más importante de este relato, al menos para el grabador. Así debieron pensar otros artífices de la época, puesto que las imágenes del tipo iconográfico desaparecen hasta muchos siglos después.

A mediados del siglo XIX aparecerá uno de las diferentes variantes destacables de este tipo iconográfico, de nuevo se recurre a la versión oriental, en la que Saúl aparecía descansando. Esto lo observamos en una imagen realizada por Julius Schnorr von Carolsfeld para la *Bibel in Bildern* (ca.1851) [fig. 15]. En esta imagen se observan varias novedades en el tipo iconográfico. Los hechos tienen lugar en una gran caverna donde aparecen una multitud de hombres armados con lanzas. Estos son los hombres de David. En el suelo durmiendo aparece el rey Saúl. Lleva su espada en la cintura, y el escudo y casco están dispuestos a su lado. Esta es una de las variaciones más importantes. Saúl no se encuentra haciendo sus necesidades sino descansando. Por otro lado, observamos a David en el centro de la composición mirando hacia el rey con un trozo de su manto y deteniendo a uno de sus hombres que pretende clavarle la lanza a Saúl.



Fig. 15. J. S. von Carolsfeld. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca. 1851, *Bibel in Bildern*.

Fig. 16. James Tissot. *David corta la punta del manto de Saúl*. ca.1890, Nueva York, JM.

A finales de este siglo, James Tissot (ca.1890, Nueva York, JM) [fig. 16] realizará una acuarela en la que se representará también este tipo iconográfico recurriendo a otra variación en el esquema compositivo, pero de nuevo con el rey Saúl descansando. En primer plano encontramos a tres hombres durmiendo dentro de una cueva. Uno de estos es el rey Saúl. Por detrás de este personaje asoma David, el cual se ha acercado al rey para cortarle un trozo de su manto cuidadosamente. En el fondo contemplamos a los hombres de David también con cautela para no ser descubiertos. Como se puede observar, en las dos imágenes del tipo iconográfico de este siglo se opta por representar a Saúl durmiendo y no haciendo sus necesidades, característica que podría ser una influencia del pudor por mostrar imágenes de esta clase o basarse directamente en otra versión de la Biblia diferente a la Vulgata.

Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto

Después de cortarle David un trozo del manto a Saúl, el rey continuará su camino. David saldrá de la cueva gritando a Saúl, el cual aún no había notado la presencia de éste. Los dos personajes entablarán un diálogo que queda recogido en el capítulo 24 del primer libro de Samuel en un fragmento bastante extenso:

«David habló con energía a sus hombres para que no se lanzasen contra Saúl. Saúl marchó de la cueva y continuó su camino, tras lo cual se levantó David, salió de la cueva y gritó detrás de Saúl: ‘¡Oh rey, mi señor!’ Volvió Saúl la vista, e inclinándose David, rostro en tierra, se postró ante él, y dijo David a Saúl: ‘¿Por qué escuchas a las gentes que te dicen: David busca tu ruina? Hoy mismo han visto tus ojos que Yahvé te ha puesto en mis manos en la cueva, pero no he querido matarte, te he perdonado, pues me he dicho: No alzaré mi mano contra mi señor, porque es el ungido de Yahvé. Mira, padre mío, mira la punta de tu manto en mi mano; si he cortado la punta de tu manto y no te he matado, reconoce y mira que no hay en mi camino maldad ni crimen, ni he pecado contra ti, mientras que tú me pones insidias para quitarme la vida. Que juzgue Yahvé entre los dos y que Yahvé me venga de ti, pero mi mano no te tocará, pues como dice el antiguo proverbio: De los malos sale malicia, pero mi mano no te tocará. ¿Contra quién sale el rey de Israel, a quién estás persiguiendo? A un perro muerto, a una pulga. Que Yahvé juzgue y sentencie entre los dos, que él vea y defienda mi causa y me haga justicia librándome de tu mano’. Cuando David hubo acabado de decir estas palabras a Saúl, dijo Saúl: ‘¿Es ésta tu voz, hijo mío David?’ Y alzando Saúl su voz, rompió a llorar, y dijo a David: ‘Más justo eres tú que yo, pues tú me haces beneficios y yo te devuelvo males; hoy has mostrado tu bondad, pues Yahvé me ha puesto en tus manos y no me has matado. ¿Qué hombre encuentra a su enemigo y le permite seguir su camino en paz? Que Yahvé te premie por el bien que hoy me has hecho. Ahora tengo por cierto que reinarás y que el reino de Israel se afirmará en tus manos’» (1 S 24,8-21)⁸.

Este gran fragmento muestra a un Saúl sorprendido y a un David misericordioso que sabe perdonar la vida a sus enemigos. Este acto lo convierte para Saúl en un ser justo que Yahvé lo premiará con el reinado sobre Israel. Los Padres de la Iglesia también comentarán estos hechos. Para Juan Crisóstomo, David salió de la cueva con un botín celestial de resentimiento mortificado y furia turbada

«Una vez que hubo inmolado esta tan preclara víctima, obtuvo la victoria. Y no olvidó nada de lo referente al trofeo. Y finalmente Saúl, que era objeto de estos sacrificios,

⁸ «*Et cohibuit David viros suos sermonibus et non permisit eos, ut consurgerent in Saul. Porro Saul exsurgens de spelunca pergebat coepto itinere. Surrexit autem et David post eum et egressus de spelunca clamavit post tergum Saul dicens: ‘Domine mi rex!’ Et respexit Saul post se, et inclinans se David pronus in terram adoravit dixitque ad Saul: ‘Quare audis verba hominum loquentium: “David quaerit malum adversum te?”. Ecce hodie viderunt oculi tui quod tradiderit te Dominus hodie in manu mea in spelunca; et dictum est mihi, ut occiderem te, sed pepercit tibi oculus meus. Dixi enim: Non extendam manum meam in dominum meum, quia christus Domini est et pater meus. Quin potius vide et cognosce oram chlamydis tuae in manu mea, quoniam, cum praeciderem summitatem chlamydis tuae, nolui occidere te. Animadvertite et vide quoniam non est in manu mea malum neque iniquitas, neque peccavi in te; tu autem insidiaris animae meae, ut auferas eam. Iudicet Dominus inter me et te et ulciscatur me Dominus ex te; manus autem mea non sit in te. Sicut et in proverbio antiquo dicitur: “Ab impiis egrediatur impietas”, manus ergo mea non sit in te. Quem sequitur rex Israel? Quem persequeris? Canem mortuum et pulicem unum. Sit Dominus iudex et iudicet inter me et te et videat et diiudicet causam meam et eruat me de manu tua’. Cum autem complisset David loquens sermones huiusmodi ad Saul, dixit Saul: ‘Numquid vox haec tua est, fili mi David?’ Et levavit Saul vocem suam et flevit. Dixitque ad David: ‘Iustior tu es quam ego; tu enim tribuisti mihi bona, ego autem reddidi tibi mala. Et tu indicasti hodie, quae feceris mihi bona, quomodo tradiderit me Dominus in manu tua, et non occideris me. Quis enim, cum invenerit inimicum suum, dimittet eum in via bona? Sed Dominus reddat tibi vicissitudinem hanc, pro eo quod hodie operatus es in me. Et nunc, quia scio quod certissime regnatus sis et habiturus in manu tua regnum Israel’».*

salió de la cueva, ignorante de cuanto en ella había acontecido. ¿Y salió tras él, dice la Escritura, David?. Y miró al cielo con ojos limpios, e iba más alegre que cuando derribó a Goliath y cortó la cabeza de aquel bárbaro, porque esta victoria era más esplendida que aquella otra, y los despojos eran más excelentes, y la presa más ilustre, y el trofeo más glorioso. En efecto, aquélla tuvo necesidad de la honda y de las piedrecillas y del ejército; mientras que ahora todo fue llevado por la recta razón y la prudencia, y la victoria se logró sin armaduras, y el trofeo se erigió sin derramamiento de sangre. De manera que ahora volvía, no portando la cabeza de aquel bárbaro, sino llevando apaciguadas las pasiones y dominada la ira» (IO.ANT. Ad tres homilías de Davide et Saule, 2, 2; PG LIV, 688)⁹.

En relación a Saúl, él cumple la ley apostólica de honrar a otros más que a sí mismo:

«Pero ¿qué fue lo que contestó David? ‘¿Tu siervo, oh mi señor!’. Y aquí comienza un certamen y una disputa sobre quién honrará más a quien. Saúl acudió al parentesco; David, en cambio, lo llamó señor. Y lo que contestó quiso decir esto: yo busco solamente una cosa, que es tu salud y tu aprovechamiento en la virtud. Me has llamado hijo. Pero a mí me basta con que me tengas como siervo, con que depongas tu ira, con que no sospeches nada malo sobre mí ni me tengas por enemigo y que te pone asechanzas. Y así cumplió aquella ley apostólica que ordena que, venciéndonos a nosotros mismos, nos adelantamos a honrar cada cual, al otro, y no sigamos la costumbre de muchos que, más malévolos que las mismas bestias, ni siquiera soportan ser los primeros en hablar a sus enemigos, porque piensan que con eso quedan deshonrados y rebajados en su dignidad sin aun con una sola palabra se dirigen a su adversario» (IO. ANT. Ad tres homilías de Davide et Saule, 3; PG LIV, 703)¹⁰.

En las artes visuales estos versículos tendrán una gran repercusión, convirtiéndose en el tipo iconográfico más representado sobre el tema de David en Engadí que lo encontramos prácticamente en todas las épocas, el primero de ellos a mediados del siglo IX. Se trata de una miniatura que aparece en un manuscrito del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (ca.850, París, BNF, Gr. 923, fol. 336r) [fig. 17]. Esta miniatura aparece situada en el margen izquierdo del folio, donde encontramos otras representaciones también en la parte superior e inferior. En la imagen que nos atañe para el estudio del tipo iconográfico, encontramos dos figuras. Una de ellas va montada a caballo. Este lo identificamos como el rey Saúl a pesar de no llevar el atributo habitual de la corona. Como se ha comentado monta a caballo y lleva consigo una lanza y un escudo que cuelga a su espalda. Éste gira su cabeza hacia atrás donde se sitúa David. Este personaje aparece medio cortado, aunque este hecho no nos impide su identificación. David alza su mano en la cual observamos un

⁹ «Postquam igitur hanc immolasset praeclaram victimam, tunc victoriam retulit, neque quidquam praetermisit quod ad tropaeum spectaret, surrexit tandem horum certanum materia Saul, et egressus est e spelunca, ignarus omnium quae gesta fuerant. Egressus est autem post illum et David (I Reg. 24. 9), liberis deinceps oculis caelum intuens, ac tum temporis magis gaudens, quam Goliath prostravisset, ac barbari caput amputasset. Siquidem haec illa magnificentior erat Victoria, haec magnificentiora spolia, haec praeda illustrior, hoc gloriosius tropearum. Nam illie et funda et lapidibus et acie habeat opus: hic vero cuncta prudential rationeque peraeta sunt, ac sine armis contigit Victoria, atque incruentum tropearum erectum est. Itaque rediit non barbari illius caput gestans, sed animi commotionem sedatam, sed iram enervatam: neque haec spolia reposuit Ierusalymae, sed in caelo, inque superna iila civitate». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 403.

¹⁰ «Quid igitur David? Servus tuus, domine mi rex. Posthac certamen oritur, et contentio uter alterum majore prosequantur honore. Saül quidem ad cognitionem adscivit: David autem dominum eum appellat. Quod autem dicit, tale est: Unum, inquit illud quaero, salute tuam ac virtutis profectum, Filium me appellasti, mihi vero satis est, si me pro famulo habeas, tantum ut iram ponas, tantum ut nequid de me suspicere mali, neu me putes hostem aut insidiatorem. Implevit illam legem apostolicam, quae jubet, ut nos ipsos vincentes honore invicem praevenianus, non secundum plurimorum morem, qui pejus affecti sunt, quam ipsae pecudes, qui proximum ne affair quidem priores sustinent, existimantes sese contumelia affici, et a dignitate dejici, si quem vel affatu simplici compellent» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 403.

trozo de tela del manto de Saúl. Notamos que aparece de pie y no arrodillado como se comenta en los versículos bíblicos.

En otros casos el número de personajes representados será mayor. Este es el caso que aparece en uno de los folios de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r) [fig. 18]. En la parte superior de un montículo aparece David vestido de caballero medieval con su cota de mallas. En una de sus manos sostiene una lanza, mientras que con la otra enseña al rey Saúl un trozo de su manto. Aparece de rodillas como señal de respeto hacia el rey, tal como se indica en las Sagradas Escrituras.

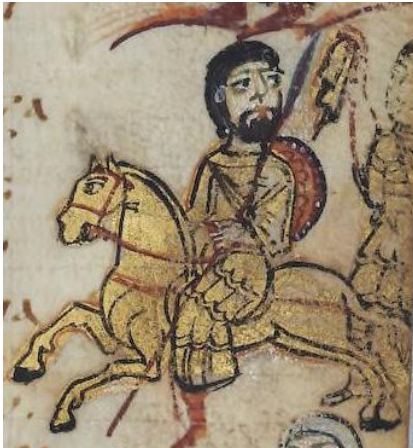


Fig. 17. Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto. ca.850, París, BNF, Gr. 923, fol. 336r.



Fig. 18. Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto. ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 33r.

Bajo de esta colina encontramos al rey Saúl acompañado de sus hombres, todos ellos a caballo. El rey Saúl hace un gesto de asombro al ver a David con un fragmento de su manto. En esta miniatura se puede contemplar una ligera variación en la concepción de este tipo iconográfico. La principal novedad es la aparición de los hombres de Saúl, además de la postura de David.

En otras ocasiones el que irá acompañado será David, como se puede observar en una miniatura del *Salterio de la reina Mary* (ca.1310, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 52v) [fig. 19]. Observamos en este caso algunos detalles diferentes, aunque aparecidos ya en anteriores miniaturas. Sobre un paisaje en el que solo se puede distinguir el suelo rocoso, siguiendo la línea de este salterio, se encuadra esta imagen. El rey Saúl aparece en la parte derecha de la imagen solo y sin el caballo que normalmente montaba. Este personaje aparece vestido como un rey medieval. Se sitúa justo delante de David y muestra también un gesto de asombro. David encabeza un grupo de guerreros vestidos con cota de mallas, cascos y que llevan como armas una espada en su cintura y una lanza. David enseña con sus dos manos un gran trozo del manto de Saúl. La tela es mucho más grande que anteriores casos. De nuevo encontramos a David erguido y no arrodillado. Debajo de la miniatura aparece un texto en el que se hace referencia en francés medieval a los versículos en los que se basa la imagen.

En otros casos se opta por representar el momento en el que Saúl aún no se ha dado cuenta de la presencia de David. Esto lo observamos en una miniatura que aparece dentro de la primera letra D del Salmo 38 en el *Salterio y Horas de Bohun* (ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, f. 29v) [fig. 20]. En este pequeño espacio de una cuarta parte de la inicial, encontramos una imagen en la que se sigue un esquema compositivo bastante tradicional. A la derecha de la imagen encontramos al rey Saúl alejándose de la cueva en la que había hecho sus necesidades. Sus manos aparecen extendidas con las palmas de las

manos hacia arriba. Por primera vez, da su espalda a David, el cual aparece con su cuerpo ligeramente inclinado. Con su mano izquierda realiza un gesto que nos recuerda al del rey Saúl, mientras que con la otra sujeta el trozo del manto. Sus vestimentas no son las de un guerrero medieval como en anteriores casos. Esta vez lleva una túnica corta con un pequeño manto. Asomando sus cabezas en la entrada de la cueva encontramos a dos personajes más. Estos son los hombres de David, que también, por primera vez no son guerreros como observamos en sus ropajes.



Fig. 19. Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto. ca.1310, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 52v.



Fig. 20. Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto. ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, f. 29v.

Este tipo iconográfico también aparecerá en el mundo de los grabados como es el caso del que realizará Maarten de Vos (ca.1576, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Bd. XXI, S. 99, Nr. 119) (Ver figura 14). En el centro de la composición se sitúa Saúl. Sus vestimentas nos recuerdan la de un legionario romano con la corona insertada en el casco. El rey gira su cabeza para mirar a David, el cual se encuentra arrodillado detrás de él. Con sus manos sujeta el fragmento cortado del manto de Saúl. Esta vez se representa como un fragmento fino de larga longitud. También David va vestido como un soldado romano, siguiendo la línea de todos los personajes representados. En esta imagen podemos encontrar a dos hombres más a los que identificamos como los hombres de Saúl, presentes en los otros tipos iconográficos que aparecen en este grabado. Los dos miran sorprendidos el gesto de Saúl.

Como se ha podido contemplar en algunos casos anteriores, los hombres de David suelen situarse siempre dentro de una cueva contemplando los hechos. En una pintura de Hollenborgh (ca.1620, Cp) [fig. 21], volveremos a observar esta característica. En una posición bastante central encontramos al rey Saúl, vestido con unos ropajes orientales. Lleva sobre su cabeza un turbante y una rica túnica y capa con detalles dorados. A su lado aparece David arrodillado y mostrándoles el trozo de su manto. Su vestuario es una mezcla entre la moda de esta parte del siglo y la oriental. Detrás, en la entrada de una cueva, encontramos un grupo bastante numeroso de personas. Entre ellos aparecen un grupo de soldados y otro de gente común, todos ellos con turbantes sobre su cabeza. En el otro extremo del lienzo observamos un gran número de gente al lado de un carro. Probablemente el pintor quiere plasmar la llegada de Saúl con sus hombres para buscar a David.



Fig. 21. Hollenborgh. *Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto.* ca.1620, Cp.



Fig. 22. J. C. Weigel. *Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto.* 1695, PYLi, 1695Bibl.

Unas características muy semejantes encontramos en un grabado que aparece en una edición de la *Biblia ectypa* de Johann Christoph Weigel (1695, PTLi, 1695Bibl) [fig. 22]. En primer plano encontramos a David y Saúl. David aparece inclinando su rodilla ante el rey. En sus manos sostiene un gran fragmento del manto del rey. Saúl en este caso agarra la punta de su manto de donde corresponde el fragmento que sujeta Saúl, comprobando que la tela ha sido cortada de su tela. En el fondo de la imagen aparece una cueva donde se puede divisar un gran grupo de gente con lanzas. No es por tanto un caso novedoso, es más bien una imagen en la que se sigue las características típicas de este tipo iconográfico, aunque reubicando los elementos.

A partir del siglo XVIII el tipo iconográfico mostrará una mayor variación en los diferentes casos que encontramos. Aunque siempre existirá una influencia de los anteriores casos, poco a poco irá cambiando como contemplamos en un grabado de Bernard Picart (1711, Zúrich, Österreichische Nationalbibliothek) [fig. 23]. En la imagen se sitúan los hechos en un lugar montañoso en el que se puede ver la entrada de una cueva. En esta aparecen una serie de soldados como si estuvieran gritando. Delante de estos aparece David, en una imagen que recuerda a la de los héroes de la antigüedad clásica, con un uniforme de soldado y una musculatura muy desarrollada.



Fig. 23. B. Picart. *Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto.* 1711, Zúrich, Österreichische Nationalbibliothek.

En su mano izquierda sujeta un gran trozo del manto de Saúl. Podría ser incluso el manto completo. David alza su mano como desafiante hacia Saúl, el cual aparece a una distancia considerable. David en esta ocasión no se arrodilla ante el rey, dando una imagen de mayor superioridad, remarcada por la posición más alta en la que se sitúa. El rey Saúl, ante las palabras de David, gira su cabeza asustado. En este caso se recurre también a las vestimentas orientales. Sobre su cabeza lleva un turbante con una especie de pluma. En la parte inferior contemplamos en varias lenguas la referencia al texto bíblico que se ha representado.

En algunos casos aparecerá el rey Saúl con su arma apunto de atacar a David. En un grabado de Jacob Folkema (ca.1750, Amsterdam, RM) [fig. 24] es un claro ejemplo de estas características. David lleva con su mano izquierda un trozo de tela del manto de Saúl. Su mano derecha la pone sobre su pecho en señal de humildad. Su cuerpo en este caso no está completamente recto, lo inclina ligeramente como respeto al rey. A su lado, en un segundo plano observamos la cueva, en la que encontramos a sus hombres atendiendo a los hechos. El rey Saúl se sitúa en la parte más elevada, casi en el centro de la imagen. Lleva un uniforme que nos recuerda al de un soldado de la antigüedad. La principal novedad se encuentra en la lanza que empuña, al parecer apuntando en dirección a David. Ante la sorpresa que se lleva Saúl al ver a David, el grabador interpreta que reaccionaría poniéndose en posición defensiva. A Saúl en este grabado también lo acompañan sus hombres que aparecen a una distancia considerable en una especie de camino.



Fig. 24. J. Folkema. *Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto.* ca.1750, Amsterdam, RM.



Fig. 25. B. Rode. *Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto.* 1771, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

Aunque lo más habitual es situar el lugar de los hechos en el exterior de una cueva, aparecerán algunos casos en los que ocurra dentro. Un grabado de Bernhard Rode (1771, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) [fig. 25] seguirá estas características. Se trata de una composición mucho más simple, en la cual aparecen los personajes en la entrada de la caverna. En la parte izquierda de la imagen observamos a David arrodillado frente a rey Saúl, completamente dentro de la cavidad. Va vestido como un soldado romano. Sobre su cintura cuelga una espada y en su mano derecha sostiene una lanza. Con la mano izquierda muestra a Saúl el trozo de tela arrancado de su manto. En la misma entrada de la caverna, pero en la parte exterior, aparece Saúl. Esta vez no presenta un aspecto oriental. El rey mira sorprendido la parte rasgada de su manto. Detrás de David, escondidos, aparecen sus hombres contemplando la escena, armados como David con una lanza.

Ya en siglo XIX encontramos también algunos casos destacables de este tipo iconográfico en los que la composición se torne más grandiosa, convirtiéndose casi en una representación de paisaje. Esta variación la observaremos en un grabado de Gustave Doré para la conocida como *Biblia Doré* (1865) [fig. 26]. Esta imagen tiene unas características completamente contrarias al anterior caso en varios aspectos. Se trata de una composición que encuadra un gran paisaje en el que aparecen una gran multitud. Cerca de la entrada de una cueva se sitúa David y sus hombres. David aparece casi en el centro de la composición mirando hacia arriba y enseñando el trozo de manto a Saúl. El rey aparece en lo alto de la formación rocosa a caballo y acompañado de un inmenso ejército de hombres. Los detalles en este grabado son difíciles de contemplar, dando una mayor importancia al paisaje. Esta será una de las últimas imágenes importantes de este tipo iconográfico y en la cual observamos una variación más significativa, aunque no brusca.

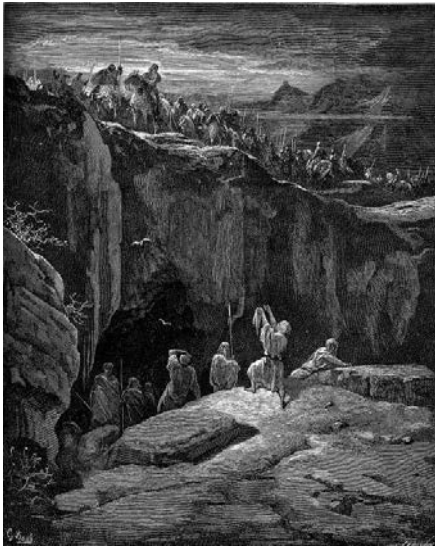


Fig. 26. G. Doré. Fuera de la caverna David se arrodilla y muestra la punta del manto. 1865, Biblia Doré.



Fig. 27. David promete guardar la familia de Saúl. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 141v.

David promete guardar la familia de Saúl

En los últimos versículos del capítulo 24 del primer libro de Samuel encontramos este pasaje. David, después de mostrar al rey Saúl el trozo de manto y entablar un diálogo, jurará respetar por siempre a la familia del rey:

«Ahora, pues, júrame por Yahvé que no exterminarás mi descendencia después de mí y que no borrarás mi nombre de la casa de mi padre'. David se lo juró a Saúl. Saúl se fue a su casa y David y sus hombres subieron al refugio» (1 S 24,22-23)¹¹.

Los anteriores versículos nos muestran de nuevo un David muy respetuoso con el rey y su linaje que pese a la persecución que sufre es capaz de perdonarle la vida y además respetar a los de su casa. En las artes visuales se creó un tipo iconográfico relacionado con el pasaje, en el cual se representa el juramento. El número de estas imágenes no es abundante, aunque se puede observar una interesante evolución de cada una de ellas. El

¹¹ «Iura mihi in Domino, ne deleas semen meum post me neque auferas nomen meum de domo patris mei'. Et iuravit David Sauli. Abiit ergo Saul in domum suam, et David et viri eius ascenderunt ad praesidium».

hecho de que no sean muy habituales lo debemos buscar en el mayor número de imágenes del tipo iconográfico de David mostrando la punta del manto, anterior a este y que permite resumir de una manera clara todo el capítulo 24.

Uno de los primeros casos del tipo iconográfico que nos ocupa lo encontramos ya en el siglo XIII en la *Biblia Moralizada de Oxford* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 141v) [fig. 27]. Se trata de una miniatura en la que aparecen ambos personajes acompañados de los hombres de David que aún están dentro de la cueva. El rey Saúl aparece en la parte izquierda, el único que lleva corona. Alza su mano derecha ante David que se encuentra enfrente de él. David realiza el mismo gesto dando a entender que van a juntar sus manos para sellar un pacto. Como todos los ejemplares de esta clase de biblia, debajo encontramos una miniatura relacionada según el texto del margen. En este caso observamos a Cristo frente a cuatro personajes judíos.

En otras ocasiones el juramento de David será representado a través de la plasmación de una especie de ritual, en la que David pondrá su mano sobre un libro. Esta variante la observamos en miniatura se encuentra en la D inicial del Salmo 38 que aparece en el *Salterio y horas de Bohun* (ca.1350, BL, Egerton MS 3277, fol. 29v) [fig. 28]. En el centro de esta composición, encontramos a David y el rey Saúl. David se sitúa delante del rey con una especie de cetro en su mano izquierda y la otra mano sobre un libro abierto. El báculo puede hacer referencia al versículo donde Saúl reconoce que David será rey: «*Et nunc, quia scio quod certissime regnaturus sis et habiturus in manu tua regnum Israel*» [Y ahora por cuanto sé que ciertísimamente has de reinar, y tener en tu mano el reino de Israel] (1 S 24,21). Por otra parte, la presencia del libro abierto nos hace referencia a las ceremonias de juramento ante la Biblia. Es muy probable que se representara una ceremonia de este tipo celebradas en esta época. Detrás de cada uno de estos dos personajes aparecen otros, los hombres de David y los de Saúl. El gesto que realiza con la mano el rey parece indicarnos que entre ellos se encuentran miembros de su familia.



Fig. 28 *David promete guardar la familia de Saúl.* ca.1350, BL, Egerton MS 3277, fol. 29v.



Fig. 29. *David promete guardar la familia de Saúl.* ca.1430, La Haya, MMW, 10 B 23, fol.138r.

En otras ocasiones aparecerá Saúl con una imagen muy semejante a la de un sacerdote. Observamos estas características en una de las miniaturas de una Biblia historiadada (ca.1430, La Haya, MMW, 10 B 23, fol.138r) [fig. 29]. Se trata de una imagen en la que los personajes se sitúan en una especie de camino. En este lugar aparecen dos grupos que se encuentran frente a frente. El de la izquierda está formado por David y sus hombres. Todos ellos van con un uniforme de guerrero. El grupo es encabezado por David, el cual nos llama la atención la corona que lleva insertada en su casco. Extiende su

mano izquierda hacia Saúl que se sitúa enfrente. El rey aparece representado con todas sus características habituales, es decir, con la corona y pelo y barba largas. Su vestimenta, aunque es la de un rey, recuerda a la de un clérigo. Con su mano derecha realiza un gesto de bendición a David, dando gracias por el juramento. Tan solo lo acompañan dos hombres, los cuales no presentan un aspecto de soldados, más bien se trataría de nobles por sus ricas vestimentas. Los casos de este tipo iconográfico, como ya se había advertido, son pocos. A pesar de esto cada una de estas imágenes muestra una concepción diferente, cosa que no suele pasar en muchos tipos iconográficos.

DAVID Y ABIGAÍL

Este pasaje aparece narrado en el capítulo 25 del primer libro de Samuel. En este fragmento David irá a pedir ayuda para él y sus hombres a Nabal, un hombre adinerado que se encontraba por la zona:

«Había un hombre en Maón que tenía su hacienda en Carmelo. Era un hombre muy rico; poseía 3.000 ovejas y mil cabras. Estaba entonces en Carmelo, esquilando su rebaño. El hombre se llamaba Nabal y su mujer se llamaba Abigaíl; ella era muy prudente y hermosa, pero el hombre era duro y de mala conducta. Era calebita» (1 S 25, 2-3).

Este pasaje, junto a los comentarios exegéticos, se convertirán en la fuente principal para los tipos iconográficos que aparecerán sobre el tema. Entre los comentarios podemos destacar los de Beda el Venerable, en los cuales destaca la soberbia de Nabal y las buenas intenciones de Abigaíl para conseguir el perdón de David:

«Nabal significa ‘grosero’ y Abigaíl ‘prudente y hermosa’. También era necio el maestro de la ley porque tenía la llave de la ciencia y él mismo no entraba ni dejaba entrar a los que lo deseaban. También la sinagoga es llamada con propiedad ‘prudente y hermosa’ en quienes fue dicho: ‘Alegraos más bien de que vuestros nombres están escritos en el cielo’. Era muy prudente en estas personas para comprender la palabra de la fe y hermosa para obrar conforme a lo comprometido. Por el contrario, los maestros eran reacios a creer, pésimos por su mal modo de vivir y llenos de malicia para maquinan trampas contra el Señor» (BEDA, *Allegorica Expositio in Samuelem* 4, 4; PL XCI, 682)¹.

David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquila

David anduvo de un lado a otro a consecuencia de la huida de las tierras de Saúl. Esto lo conducirá a buscarse la vida pidiendo alimentos para poder vivir:

«Supo David en el desierto que Nabal estaba esquilando su rebaño y mandó diez muchachos diciéndoles: ‘Subid a Carmelo y llegad donde Nabal y le saludáis en mi nombre, y hablad así a mi hermano; Salud para tí, salud para tu casa y salud para todo lo tuyo. He sabido que estás de esquila; pues bien, tus pastores han estado con nosotros y nunca les hemos molestado ni han echado en falta nada de lo tuyo mientras estuvieron en Carmelo. Pregunta a tus criados y ellos te lo dirán. Que estos muchachos encuentren, pues gracia a tus ojos, ya que hemos venido en un día de fiesta, y dales lo que tengas a mano para tus siervos y tu hijo David’. Llegaron los muchachos de David, dijeron a Nabal todas estas palabras en nombre de David y se quedaron esperando. Pero Nabal respondió a los servidores de David: ‘¿Quién es David y quién es el hijo de Jesé? Abundan hoy en día los siervos que andan huidos de sus señores. ¿Voy a tomar acaso mi pan y mi vino y las reses que he sacrificado para los esquiladores y se las voy a dar a unos hombres que no sé de

¹ «Nabal stultus, Abigail dicitur patris exsultatio: et stultus erat legisperitus, qui habens clavem scientiae, ipse non introibat, et eos qui volebant intrare prohibebat. Patris autem exsultatio recte vocata est synagoga in eis, quibus dicit: Gaudete autem, quia nomina vestra scripta sunt in coelo (Lúc. X). Erat namque in talibus prudentissima, ad intelligendum verbum fidei; et speciosa, ad agendum quae intelligere poterat. Porro magistri ejus duri non credendo, pessimi male vivendo, et malitiosi erant contra Dominum insidias machinando». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento* 4. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 406.

dónde son?» Los muchachos de David dieron la vuelta y se volvieron por su camino, y en llegando le comunicaron todas estas palabras» (1 S 25, 4-12)².

En este largo fragmento bíblico observamos una actitud de David respetuosa con las posesiones de Nabal. Pese a la buena intención con la que se dirigen los hombres de David a Nabal, éste muestra su arrogancia, negándose a ayudarlos. Estos versículos generarán un tipo iconográfico el cual será más representado en los siglos medievales que en otras épocas.

Uno de los primeros casos conservados lo encontramos entre finales del siglo X y principios del XI. Se trata de una miniatura de un salterio griego (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 33r) [fig. 1]. Se trata de una composición dividida en dos partes, es decir, con dos tipos iconográficos diferentes. En la parte izquierda encontramos a David sentado hablando con uno de los jóvenes que mandará a pedir a Nabal. En la parte derecha, este mismo muchacho se encontrará delante de Nabal, justo en el centro de la composición. Este se gira para comunicarse con uno de los hombres que lo acompaña y el único que se ve. Nabal aparece rodeado de ovejas que están pastando. Detrás encontramos a un pastor. En esta miniatura no se hace referencia a esquila del ganado, aunque sí que encontramos a los animales.



Fig. 1. David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquila. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 33r.



Fig. 2. David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquila. ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 104v.

En algunas ocasiones aparecerá Nabal directamente esquilando el ganado. Esta variante la podemos encontrar en una miniatura de uno de los ejemplares de la *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 104v) [fig. 2]. Nos encontramos con una composición que ocupa media página. En esta imagen vemos a Nabal en la parte izquierda de la imagen, vestido con una túnica verde. Unas letras sobre el personaje nos indican su identidad. Se encuentra esquilando a una oveja de su ganado con unas tijeras, mientras escucha a los mensajeros de David. Estos son dos como en el anterior caso. Encontramos un texto sobre ellos que describe lo que hacen: «*Isti salutant Nabal*» [Saludan a Nabal].

² «Cum ergo audisset David in deserto quod tonderet Nabal gregem suum, misit decem iuvenes et dixit eis: 'Ascendite in Carmel et venietis ad Nabal et salutabitis eum ex nomine meo pacifice et dicetis fratri meo: "Et tibi pax et domui tuae pax: et omnibus, quaecumque habes, sit pax! Et nunc audivi quod tonsores essent apud te. Pastores autem tui erant nobiscum in deserto; numquam eis molesti fuimus, nec aliquando defuit eis quidquam de grege omni tempore, quo fuerunt nobiscum in Carmel. Interroga pueros tuos, et indicabunt tibi. Nunc ergo inveniant pueri isti gratiam in oculis tuis, in die enim bona venimus; quodcumque invenerit manus tua, da servis tuis et filio tuo David". Cumque venissent pueri David, locuti sunt ad Nabal omnia verba haec ex nomine David et siluerunt. Respondens autem Nabal pueris David ait: "Quis est filius Isai? Hodie increverunt servi, qui fugiunt dominos suos. Tollam ergo panes meos et aquas meas et carnes pecorum, quae occidi, tonsoribus meis et dabo viris, quos nescio unde sint?". Regressi sunt itaque pueri David per viam suam et reversi venerunt et nuntiaverunt ei omnia verba haec».

En otras ocasiones, la figura de Nabal se convertirá en la de una especie de noble. Esta variante será bastante habitual en las imágenes del siglo XIII, como se puede observar en ejemplares de Biblia Moralizada. En el primero de los casos (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 40v) [fig. 3], nos encontramos con una miniatura en la que nada tiene que ver con el anterior caso. Nabal, dispuesto a la parte izquierda, parece estar sentado en un trono. El carácter pastoril del personaje ha desaparecido, convirtiéndose casi en una figura o imagen de un monarca. Delante se encuentran los mensajeros de David. Nabal mira hacia otro lado y hace un gesto de desprecio hacia estos. Uno de los hombres de David se encuentra arrodillado delante de Nabal. Este hecho puede llevarnos a pensar que la persona sentada sea un poderoso más que un pastor de ovejas. En la miniatura inferior aparecen dos frailes. Uno de ellos enseña un libro a un grupo de gente. Claramente se trata de una comparación entre la negativa de Nabal por dar comida a David y sus hombres y la negación de los judíos por aceptar la fe cristiana.



Fig. 3. *David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquilado.* ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 40v.



Fig. 4. *David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquilado.* ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 142r.

En el otro caso de Biblia moralizada se sigue una línea muy parecida. Se trata de un ejemplar un poco posterior (ca. 1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 142r) [fig. 4]. El esquema compositivo recuerda al del anterior caso, aunque con una posición de los personajes de forma invertida. Por otro lado, también observamos un personaje más. Nabal está sentado en una especie de trono en la parte derecha de la composición. Evita su mirada con los hombres de David, y a su vez, realiza un gesto con su mano que aumenta la rotundidad de su rechazo por ayudar a David. El hombre que aparece delante de Nabal abre sus brazos en señal de súplica, gesto que se repite, aunque con una sola mano en los otros dos acompañantes. En la miniatura posterior observamos que se repite también un esquema compositivo muy parecido al del anterior caso, aunque con pequeñas variaciones que afectan sobre todo a la identificación de los personajes. Encontramos a Cristo, sentado con un libro en su mano. Este sería como David, que manda a sus hombres a dar un mensaje. En este caso los mensajeros son los apóstoles que fueron a predicar a los judíos. Los judíos se niegan a escuchar el mensaje de los apóstoles, tal y como podemos interpretar por sus gestos.

Existe otra variante en la que parece mezclarse características de las otras comentadas. En estas, el tipo iconográfico se encuadrará en un ambiente pastoril, pero la representación de Nabal será cercana a la de una persona rica. Estas características las encontramos en un lienzo de Jan van Noordt (ca.1670, Cp) [fig. 5]. Se trata de una imagen que sigue unas características más cercanas a las de los primeros casos de este tipo iconográfico por el tema pastoril. Se observa una casa campestre sin lujo alguno en la que por sus alrededores encontramos un número significativo de gente y animales. El tipo iconográfico no se sitúa en primer plano. En este lugar tenemos a un hombre esquilando a una oveja. A su alrededor encontramos a una mujer y niños de diferentes edades. El pintor ha situado a Nabal casi en el punto central de la tela. Es representado como una persona mayor y con sobrepeso, que viste unos ropajes lujosos. Aparta su mirada del mensajero que está pidiéndole alimentos. Esta es una característica repetida en casi todos los casos. Dicho mensajero aparece arrodillado delante de Nabal con un cesto colgando de su hombro. Junto a este podemos observar un hombre el cual lleva una mula y otro montado a caballo y vestido con armadura. Además de estos tenemos a dos más, por tanto, el número de mensajeros ha aumentado, aunque sin llegar al número que se cita en el texto bíblico. El lienzo se completa con la presencia de varios personajes dentro de una estancia de la casa y varios animales como palomas y patos, confiriéndole a la imagen un aire más campestre.



Fig. 5. J. van Noordt. *David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquila.* ca.1670, Cp.



Fig. 6. J. Folkema. *David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquila.* ca.1750, Amsterdam, RM.

El último de los casos reseñables de este tipo iconográfico lo encontramos en un grabado de Jacob Folkema (ca.1750, Amsterdam, RM) [Fig. 6]. Pese al corto tiempo transcurrido entre este grabado y la anterior imagen, notamos una concepción diferente en el tipo iconográfico. La imagen se inspira en la antigüedad romana. Observamos a Nabal sentado en la puerta de una pequeña casa de campo. Lleva una simple túnica como vestido y en su cabeza una especie de turbante. Vemos que su brazo realiza un gesto de negación ante lo que le comunica un hombre con uniforme de soldado romano. Este soldado es uno de los hombres de David, el que le comunica a Nabal el mensaje. Detrás de él aparecen otros. En total se observan nueve. Detrás de Nabal encontramos a un joven que pudiera ser un sirviente, y en el fondo, aparecen unos hombres observando los acontecimientos. Uno de ellos lleva sobre sus hombros una oveja, en referencia al esquila que en algunas imágenes tanto se había destacado. Nabal recuerda a un señor o patricio romano, figura en la cual posiblemente se basará el grabador para crear la imagen de éste. Lo que no se puede negar en este caso es el gusto por el mundo romano, adaptándolo al tipo iconográfico.

David contrariado por la respuesta de Nabal

Cuando regresaron los enviados de David, le comunicaron el desprecio que había mostrado Nabal por él. A esto debemos sumar otro elemento, se negó a entregarles alimentos. En la Biblia, los hechos son relatados de la siguiente manera:

«Los muchachos de David dieron la vuelta y se volvieron por su camino, y en llegando le comunicaron todas estas palabras. David dijo a sus hombres: ‘Que cada uno ciña su espada’. Todos ciñeron su espada. También David se ciñó su espada. Subieron detrás de David unos cuatrocientos hombres, quedándose doscientos con el bagaje» (1 S 25, 12-13)³.

Observamos en el pasaje una reacción de David violenta. Esta narración se traducirá en las artes visuales en un tipo iconográfico con pocos casos y todos ellos alrededor del siglo XIII. Todos los casos se centrarán en el momento en el que sus enviados le comunican la negativa de Nabal.

Uno de los primeros casos lo encontramos en una miniatura de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 104v) [fig. 7]. Vemos a David en la parte izquierda de la imagen sentado y conversando con dos personajes que se encuentran justo delante. Estos dos representan a los diez enviados que fueron a hablar con Nabal, tal y como aparece en una inscripción situada sobre sus cabezas. En esta miniatura se observa a un David tranquilo, que en su boca esboza una ligera sonrisa, al contrario de lo que aparece en el relato.



Fig. 7. *David contrariado por la respuesta de Nabal*. ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 104v.



Fig. 8. *David contrariado por la respuesta de Nabal*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 40v.

Por lo general, David aparecerá con una actitud de enfado delante de la noticia. Esto queda reflejado en diferentes ejemplares de Biblia moralizada, como el caso de la de Viena (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 40v) [fig. 8]. En esta miniatura encontramos dos grupos. Por un lado, en la izquierda aparecen dos de los hombres enviado por David a hablar con Nabal. Estos comunican a David la negativa de

³ «Tunc David ait viris suis: ‘Accingatur unusquisque gladio suo!’. Et accincti sunt singuli gladio suo, accinctusque est et David ense suo, et secuti sunt David quasi quadringenti viri; porro ducenti remanserunt ad sarcinas. Abigail autem uxori Nabal nuntiavit unus de pueris suis dicens: Ecce misit David nuntios de deserto, ut benedicerent domino nostro, sed aversatus est eos».

Nabal de entregarles alimentos. Delante de estos hombres encontramos a David acompañado de cuatro hombres más. David sujeta una espada con una mano mientras la otra la levanta. Observamos la ira de David al conocer la negación de Nabal a entregarle alimentos. Los otros hombres que están a su lado llevan también una espada en la mano, siguiendo las instrucciones de David. Esta situación representada en la miniatura, se compara con una en la que encontramos a un rey con sus hombres con espada y delante tenemos a dos clérigos. El esquema compositivo es idéntico al del tipo iconográfico que nos ocupa.



Fig. 9. *David contrariado por la respuesta de Nabal*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.143v.

Encontramos una idea parecida en una de las páginas de otro ejemplar de Biblia moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.143v) [fig. 9]. En la miniatura aparece David, situado en el extremo izquierdo alzando su mano derecha. En esta ocasión no lleva espada. Delante encontramos a uno de los enviados que le comunica el mensaje. En su cabeza lleva un gorro, típico en las representaciones en las que salen judíos. A su lado, encontramos a otro de estos mensajeros. Aparece un cuarto personaje que podría identificarse como Nabal. La miniatura en este caso representaría el momento justo en que acaban de llegar del lugar donde se encuentra Nabal, y le comunican la negación de ayuda.

Abigaíl va al encuentro con David

Este pasaje es el más importante dentro del capítulo 25 del primer libro de Samuel por lo que se refiere a las representaciones visuales. En este relato se narra cómo Abigaíl, esposa de Nabal, intenta detener el ataque de David hacia su esposo. David partirá de su posición con un gran número de hombres, unos cuatrocientos:

«David dijo a sus hombres: ‘Que cada uno ciña su espada’. Todos ciñeron su espada. También David se ciñó su espada. Subieron detrás de David unos cuatrocientos hombres, quedándose doscientos con el bagaje. Uno de los servidores avisó a Abigaíl, mujer de Nabal, diciendo: ‘Mira que David ha enviado mensajeros desde el desierto para saludar a nuestro amo, y se ha lanzado contra ellos. Sin embargo, esos hombres han sido

muy buenos con nosotros, y nada echamos en falta mientras anduvimos con ellos, cuando estábamos en el campo. Fueron nuestra defensa noche y día todo el tiempo que estuvimos con ellos guardando el ganado. Date cuenta y mira lo que debes hacer, porque ya está decretada la ruina de nuestro amo y de toda la casa, y es un necio al que nada se puede decir» (1 S 25, 13-17)⁴.

Abigaíl reaccionará delante este peligro al enterarse del mal trato que había dado su esposo a David y sus hombres, intentando arreglar el problema:

«Tomó Abigaíl a toda prisa doscientos panes y dos ordres de vino, cinco carneros ya preparados, cinco arrobas de trigo tostado, cien racimos de uvas pasas y doscientos panes de higos secos, y lo cargó sobre unos asnos, diciendo a sus servidores: «Pasad delante de mí, que yo os sigo.» Pero nada dijo a su marido Nabal. Cuando bajaba ella, montada en el asno, por lo cubierto de la montaña, David y sus hombres bajaban en dirección contraria y se tropezó con ellos. David se decía: «Muy en vano he guardado en el desierto todo lo de este hombre para que nada de lo suyo le faltase, pues me devuelve mal por bien. Esto haga Dios a David y esto otra añada si para el alba dejo con vida ni un solo varón de los de Nabal.» Apenas vio a David, se apresuró Abigaíl a bajar del asno y cayendo ante David se postró en tierra, y arrojándose a sus pies le dijo: «Caiga sobre mí la falta, señor. Deja que tu sierva hable a tus oídos y escucha las palabras de tu sierva. No haga caso mi señor de este necio de Nabal; porque le va bien el nombre: necio se llama y la necesidad está con él; yo, tu sierva, no vi a los siervos que mi señor había enviado. Ahora, mi señor, por Yahvé y por tu vida, por Yahvé que te ha impedido derramar sangre y tomarte la justicia por tu propia mano, que sean como Nabal tus enemigos y los que buscan la ruina de mi señor. Cuanto a este presente que tu sierva ha hecho traer para mi señor, que sea entregado a los muchachos que marchan en pos de mi señor. Perdona, por favor, la falta de tu sierva, ya que ciertamente hará Yahvé una casa permanente a mi señor, pues mi señor combate las batallas de Yahvé y no vendrá mal sobre ti en toda tu vida. Y aunque se alza un hombre para perseguirte y buscar tu vida, la vida de mi señor está encerrada en la bolsa de la vida, al lado de Yahvé tu Dios, mientras que la vida de los enemigos de mi señor la voltará en el hueco de la honda. Cuando haga Yahvé a mi señor todo el bien que te ha prometido y te haya establecido como caudillo de Israel, que no haya turbación ni remordimiento en el corazón de mi señor por haber derramado sangre inocente y haberse tomado mi señor la justicia por su mano; y cuando Yahvé haya favorecido a mi señor. acuérdase de tu sierva.» David dijo a Abigaíl: «Bendito sea Yahvé, Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro. Bendita sea tu prudencia y bendita tú misma que me has impedido derramar sangre y tomarme la justicia por mi mano. Pero con todo, vive Yahvé, Dios de Israel, que me ha impedido hacerte mal, que, de no haberte apresurado a venir a mi encuentro, no le hubiera quedado a Nabal, al romper el alba, ni un solo varón.» Tomó David de mano de ella lo que le traía y le dijo: «Sube en paz a tu casa; mira, he escuchado tu voz y he accedido a tu petición» (1 S 25, 18-35)⁵.

⁴ «Tunc David ait viris suis: 'Accingatur unusquisque gladio suo!' Et accincti sunt singuli gladio suo, accinctusque est et David ense suo, et secuti sunt David quasi quadringenti viri; porro ducenti remanserunt ad sarcinas. Abigail autem uxori Nabal nuntiavit unus de pueris suis dicens: 'Ecce misit David nuntios de deserto, ut benedicerent domino nostro, sed aversatus est eos. Homines isti boni satis fuerunt nobis et non molesti; nec quidquam aliquando perit omni tempore, quo sumus conversati cum eis in deserto. Pro muro erant nobis tam in nocte quam in die omnibus diebus, quibus pavimus apud eos greges. Quam ob rem considera et recogita quid facias, quoniam malum decretum est adversus dominum nostrum et adversus domum eius universam. Et ipse filius Belial est, ita ut nemo ei possit loqui'».

⁵ «Festnavit igitur Abigail et tulit ducentos panes et duos utres vini et quinque arietes coctos et quinque sata frumenti tostati et centum ligaturas uvae passae et ducentas massas caricarum et imposuit super asinos. Dixitque pueris suis: 'Praecedite me, ecce ego post tergum sequar vos'. Viro autem suo Nabal non indicavit. Cum ergo ascendisset asinum et descenderet in tegmine montis, David et viri eius descendeabant in occursum eius; quibus et illa occurrit. Et aiebat David: 'Vere frustra servavi omnia, quae

Para Beda, en estos versículos, Nabal tipifica a los maestros de la ley, mientras que Abigaíl representa a la sinagoga que entendió sabiamente y cumplió las palabras de la fe⁶. También Ambrosio comentará que la sabia y valiente intervención de Abigaíl salvará a David de cometer un gran pecado:

«Pero ya David en su indignación había mantenido la diestra armada. ¡Cuánto mayor mérito es no devolver injuria que no tomar venganza! Abigaíl con sus súplicas había conseguido que se retiraran los guerreros preparados para la venganza con Nabal. De donde advertimos que no sólo debemos ceder ante las mediaciones oportunas, sino también alegrarnos con ellas. David se alegró hasta el punto de bendecir a la que había intervenido, porque le había disuadido de su deseo de venganza» (AMBR. *off.* 1, 21, 94; PL XVI, 52)⁷.

De este gran fragmento bíblico se conformará un tipo iconográfico del que conocemos una cantidad importante de imágenes en diferentes épocas. Existen multitud de variantes de este tipo iconográfico, casi como cuantas imágenes existen de él. Uno de los primeros casos conocidos del tipo iconográfico, lo encontramos en un salterio griego (ca.850, París, BNF, gr.923, fol. 365v) [fig. 10]. Se trata de una miniatura con un esquema compositivo muy simple. En esta imagen aparecen dos personajes. En la parte derecha encontramos a David montado en un caballo. Detrás de David aparece una silueta que pudiera ser de uno de los hombres de David. Delante del caballo se sitúa Abigaíl arrodillada ofreciendo a David alimentos. En sus brazos lleva unos panes, y delante de ella hay un cesto con víveres y tres cántaros a su lado.

huius erant in deserto, et non perit quidquam de cunctis, quae ad eum pertinebant; et reddidit mihi malum pro bono. Haec faciat Deus inimicis David et haec addat, si reliquero de omnibus, quae ad eum pertinent, usque mane quidquid masculini sexus'. Cum autem vidisset Abigaíl David, festinavit et descendit de asino et procidit coram David super faciem suam et adoravit super terram. Et cecidit ad pedes eius et dixit: 'In me sit, domine mi, haec iniquitas; loquatur, obsecro, ancilla tua in auribus tuis, et audi verba famulae tuae. Ne ponat, oro, dominus meus cor suum super virum istum iniquum Nabal, quia secundum nomen suum stultus est, et est stultitia cum eo; ego autem ancilla tua non vidi pueros domini mei, quos misisti. Nunc ergo, domine mi, vivit Dominus, et vivit anima tua, quia Dominus prohibuit te, ne venires in sanguine et salves te manu tua; et nunc fiant sicut Nabal inimici tui et qui quaerunt domino meo malum. Quapropter suscipe benedictionem hanc, quam attulit ancilla tua domino meo, et da pueris, qui sequuntur dominum meum. Aufer iniquitatem famulae tuae. Faciens enim faciet Dominus domino meo domum fidelem, quia proelia Domini dominus meus proeliat; malitia ergo non inveniat in te omnibus diebus vitae tuae. Si enim surrexerit aliquando homo persequens te et quaerens animam tuam, erit anima domini mei custodita in fasciculo vitae apud Dominum Deum tuum; sed inimicorum tuorum animam ipse iaciat in impetu et circulo fundae. Cum ergo fecerit Dominus domino meo omnia, quae locutus est, bona de te et constituerit te ducem super Israel, non erit tibi hoc in singulum et in scrupulum cordis domino meo, quod effuderis sanguinem innoxium et ipse te ultus fueris; et cum benefecerit Dominus domino meo, recordaberis ancillae tuae'. Et ait David ad Abigaíl: 'Benedictus Dominus, Deus Israel, qui misit te hodie in occursum meum. Et benedicta prudentia tua, et benedicta tu, quae prohibuisti me hodie, ne irem ad sanguinem et ulciscerer me manu mea. Alioquin, vivit Dominus, Deus Israel, qui prohibuit me malum facere tibi, nisi cito venisses in occursum mihi, non remansisset Nabal usque ad lucem matutinam quidquid masculini sexus'. Suscepit ergo David de manu eius omnia, quae attulerat ei, dixitque ei: 'Vade pacifice in domum tuam. Ecce audivi vocem tuam et honoravi faciem tuam'».

⁶ «Nabal stultus, Abigaíl dicitur patris exsultatio: et stultus erat legisperitus, qui habens clavem scientiae, ipse non introibat, et eos qui volebant intrare prohibebat. Patris autem exsultatio recte vocata est synagoga in eis, quibus dicit: Gaudete autem, quia nomina vestra scripta sunt in coelo (Luc. X). Erat namque in talibus prudentissima, ad intelligendum verbum fidei; et speciosa, ad agendum quae intelligere poterat. Porro magistri ejus duri non credendo, pessimi male vivendo, et malitiosi erant contra Dominum insidias machinando».

⁷ «Ferunt gentiles, ut in majus omnia verbis extollere solent Archibatae Tarentini dictum philosophi, quod ad villicum suum dixerit: O te infelicem, quem afflicterem, nisi iratus essem! Sed jam David et armatam dexteram in indignatione compresserat (I Reg. XXV, 32). Et quanto plus est non remaledicere, quam non vindicare? Et bellatores adversus Nabal ad ultionem paratos, Abigaíl deprecatione revocaverat. Unde advertimus tempestivis quoque intercessionibus non solum cedere nos, sed etiam delectari oportere. Eo usque autem delectatus est, ut benediceret internentem, quod ab studio vindictae revocatus foret». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 408.

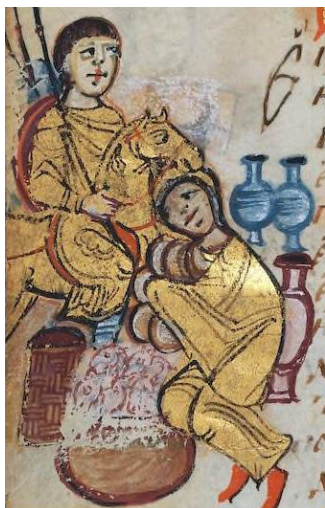


Fig. 10. *Abigail va al encuentro con David.* ca.850, París, BNF, gr.923, fol. 365v.



Fig. 11. *Abigail va al encuentro con David.* 1197, BM, Amiens, 108, fol.89v.

No siempre se recurrirá a un encuentro entre ambos durante el camino. En ocasiones, David aparecerá sentado y será la propia Abigail la que llegue cargada con los alimentos. Esta variante se seguirá en una de las miniaturas de uno de los ejemplares de la *Biblia de Pamplona* (1197, BM, Amiens, 108, fol.89v) [fig. 11]. En esta miniatura encontramos importantes diferencias en su composición. David aparece sentado en una especie de trono. Se recurre a su imagen de rey, con corona. Podemos observar a Abigail llegando donde se encuentra David, con una mula cargada de alimentos. A pesar de que la mujer lleve una mula para cargar con las cosas, en esta ocasión solo encontramos una especie de piel animal que se sitúa en los lomos del animal.



Fig. 12. *Abigail va al encuentro con David.* ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 33v.

En otros casos, el tipo iconográfico será mucho más complejo, introduciendo elementos y nuevos personajes. Sobre la mitad del siglo XIII, nos encontramos ya con una imagen con muchos más detalles. Se trata de una de las miniaturas que componen la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 33v) [fig. 12]. En la parte izquierda, observamos cómo avanzan un grupo de guerreros o soldados a caballo. Todos ellos van vestidos con cota de mallas y armados con diferentes tipos de armas. Encontramos espadas, hachas y lanzas. Encabezando este grupo aparece David, el cual saluda a la mujer que se encuentra enfrente. Esta es Abigail, la cual habla con David para pedirle que acepte

los alimentos y perdone a Nabal. Abigaíl va vestida como una reina, con una corona sobre su cabeza. Detrás de ella podemos ver a dos damas de la corte. Además, se han representado dos mulas, las cuales cargan los alimentos para entregárselos a David y sus hombres. Estos animales son conducidos por un hombre que lleva en su mano un flagelo.

Encontraremos algunas imágenes más que siguen la misma tendencia, variando pequeños detalles. Entre ellas podemos destacar la que encontramos en un manuscrito del *Weltchronik* (ca.1410, Regensburg, Ms. 33, fol. 171v) [fig. 13]. Se trata también de una composición en dos grupos. Por un lado, encontramos a David vestido con una armadura y casco. Encabeza un grupo numeroso de guerreros, todos ellos con la espada en la mano. En esta ocasión todos van a pie. La multitud de hombres de David se observa incluso detrás de una colina, donde el miniaturista ha dispuesto cascos para simular un gran número de hombres. David entabla un diálogo con Abigaíl que aparece delante de él. Esta mujer señala con su dedo hacia atrás, donde aparece un carro tirado por un caballo, lleno de alimentos y barriles de vino. Conduciendo este carro se representa a un hombre encima del animal, el cual lleva una especie de látigo. Como se puede comprobar, esta imagen, pese a que su cronología es bastante posterior a la del anterior caso, sigue presentando unas características similares en el esquema compositivo.



Fig. 13. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1410, Regensburg, Ms. 33, fol. 171v.



Fig. 14. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1430, La Haya, KB, MS 78 D 38, fol. 174r.

A partir del siglo XV, la gran mayoría de los casos del tipo iconográfico adquirirán una característica común. La figura de Abigaíl será siempre representada de rodillas frente a David. Observamos esta característica en una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, MS 78 D 38, fol. 174r) [fig. 14]. El esquema compositivo sigue unas características muy tradicionales. En la miniatura encontramos a David en la parte derecha encabezando un grupo de cuatro hombres. David aparece como rey, con su corona y un vestido con capa. Detrás de él encontramos a tres hombres que tienen una apariencia de cortesanos o judíos adinerados, todos ellos vestidos con lujosos ropajes. En este caso ya no se recurre a la imagen de guerreros para representar a los hombres de David. Por tanto, se trata de una miniatura que es menos fiel al texto bíblico, con una mayor reinterpretación de los hechos. Enfrente de David encontramos a Abigaíl arrodillada, como ya se había mencionado. Interpretamos siguiendo los versículos bíblicos que está pidiendo a David que acepte sus disculpas y los alimentos. Detrás de ella, un poco alejadas, encontramos de nuevo a dos mulas cargadas con unas sacas llenas de alimentos. En esta ocasión no hay ningún hombre guiándolas.

Las características del caso anteriormente, referentes a David y sus hombres, no son las habituales en las representaciones de este tipo iconográfico. Generalmente, se tiende a una imagen en la que aparecen David y sus hombres vestidos como guerreros, característica mucho más lógica por tratarse de una representación en la que se cuenta como David y sus

compañeros iban a atacar a Nabal. En este sentido encontramos una miniatura aparecida en un ejemplar del *Speculum humanae salvationis* (ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 37v) [fig. 15]. En la parte izquierda de la composición aparece Abigaíl arrodillada enfrente de David. Sus manos las coloca como si estuviera orando. Observamos a su alrededor dos filacterias con versículos que aparecen en el fragmento bíblico: BENEDICTA TU, QUAE PROHIBUISTI ME HODIE, NE IREM AD SANGUINEM ET ULCISCERER ME MANU MEA [Bendita tú, que me has estorbado hoy el ir a derramar sangre y vengarme por mi mano] (1 S 25, 33). El segundo texto de las filacterias aparece lo que podría tratarse de parte del versículo 24 de este mismo capítulo: «*In me sit, domine mi, haec iniquitas; loquatur, obsecro, ancilla tua in auribus tuis, et audi verba famulae tuae*» [Recaiga sobre mí, señor mío, esta iniquidad: permitid, te ruego, que hable tu sierva en tus oídos y oye las palabras de tú esclava]. (1 S 25, 24). Esta última corresponde a las palabras de Abigaíl al ver a David. La primera corresponde a las palabras de David, después de que Abigaíl intercediera por su padre. Delante de Abigaíl, como ya se había mencionado antes, se encuentra David. Lleva una armadura completa y va completamente armado. En su mano derecha sujeta una lanza, mientras que en la cintura observamos una espada. Es la imagen típica de un caballero de esta época. Detrás de David aparecen sus hombres también con armaduras, aunque de características diferentes. Algunos estudios nos señalan que Abigaíl en estas miniaturas de los ejemplares de *Speculum humanae salvationis*, así como los demás escritos de literatura prefigurativa, es un modelo de prudencia y diplomacia femenina, es decir, como una prefiguración de la Virgen que intercede por las almas en el día del Juicio⁸. En otros casos de este tipo iconográfico de los *Speculum humanae salvationis*, la variación que encontramos se reduce a pequeños detalles, como la aparición de menos personajes o el cambio de la imagen de David como guerrero por la de David como rey⁹.



Fig. 15. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 37v.



Fig. 16. Lucas Cranach. *Abigail va al encuentro con David*. 1509, Amsterdam, RM.

Durante el desarrollo del tipo iconográfico, podremos encontrar imágenes mucho más repletas de elementos simbólicos, como es el caso de un grabado de Lucas Cranach (1509, Amsterdam, RM) [fig. 16]. En esta imagen encontramos solamente a los dos principales personajes de la narración, es decir, David y Abigaíl. Esta última se encuentra sentada debajo de un árbol. En una de sus manos tiene un pan, mientras que con la otra le

⁸ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, Tomo 1, Vol. 1*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 318.

⁹ Un caso es el de otro ejemplar del *Speculum humanae salvationis* conservado también en La Haya (ca.1450, La Haya, MMW, MS 10 B 34, fol. 37v).

entrega a David una especie de botella con forma cúbica. David agarra este recipiente que le entrega Abigaíl. La imagen de David es la de un hombre de una edad media, con barba y un uniforme con muchos adornos. En su mano izquierda sujeta una lanza, y sobre su cintura cuelga una espada. Este grabado está lleno también de objetos simbólicos. Por un lado, encontramos un perro intentando subir a las faldas de Abigaíl. Lo habitual es que los canes se asocian a la fidelidad. En este caso podemos interpretarlo como la fidelidad de David hacia ella por cumplir el acuerdo de no atacar a Nabal. En el suelo aparece un par de guantes y una especie de cesta. También observamos en el árbol un escudo de armas y una especie de honda sobre una rama.

A pesar del grabado anterior, la mayoría de casos que encontramos siguen unas características mucho más convencionales. Observamos esto en un grabado de Maarte van Heemskerck (ca.1564, Amsterdam, RM) [fig. 17]. En este aparece una composición mucho más repleta de detalles. Las figuras se sitúan en una especie de ladera de una montaña. De fondo encontramos el pueblo de Nabal. Fuera de las murallas de la población aparecen varios personajes haciendo diversas tareas, entre ellas pasturando el ganado. En primer plano, a la izquierda se sitúa Abigaíl, arrodillada junto a dos mujeres más. Delante de ella encontramos varios alimentos dispuestos en cestas para entregárselos a David. Además, observamos cuatro mulas detrás cargadas con más alimentos. Delante y sobre un caballo encontramos a David. Viste un uniforme similar al de los legionarios romanos. Va armado con una lanza y sobre su cabeza, insertada en el casco, lleva una corona. Este no es el único atributo real que lleva, también podemos observar que sujeta con su mano derecha un cetro. El caballo se le ha colocado una vestimenta en la que podemos contemplar muchos detalles. En la parte frontal, debajo de su cuello, observamos el tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat. Los hombres que acompañan a David también van con armaduras y con lanzas. Esta vez los encontramos todos a pie. Sus armaduras también son muy ornamentadas, con cabezas en algunos puntos. El hombre el cual aparece en un primer plano, al lado de David, lleva incluso una de estas cabezas en el casco. Podría tratarse de una referencia a la cabeza de Goliat. Debemos recordar que, según lo escrito en la Biblia, este hecho fue el que le dio su mayor fama entre los israelitas.



Fig. 17. M. van Heemskerck. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1564, Amsterdam, RM.



Fig. 18. Joachim Wtewael. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1597, Cp.

Generalmente, el esquema compositivo de este tipo iconográfico seguirá una cierta uniformidad ya a partir de finales del siglo XVI. La mayoría de casos cambiarán algunos detalles como el número de personajes y el lugar donde se encuadran los hechos. A pesar de esto, existen algunos casos donde podemos observar la introducción de la figura de Nabal, apartado de la escena principal de David y Abigail, como observamos en un lienzo de Joachim Wtewael (ca.1597, Cp) [fig. 18]. La imagen se encuadra en un entorno boscoso,

en el que se ve en el fondo a la izquierda unas edificaciones. En la composición encontramos a campesinos trabajando en diversas tareas, mientras un personaje, Nabal, parece estar dando órdenes. En el lado contrario encontramos el tipo iconográfico en sí, siguiendo unas características bastante tradicionales. Este fragmento de la imagen ocupa aproximadamente una cuarta parte del lienzo, dando una gran importancia al paisaje. David llega al lugar montado en un caballo. Se le ha conferido un aspecto oriental mediante una especie de turbante que lleva sobre la cabeza. Con su mano izquierda señala a Abigaíl, la cual aparece arrodillada delante de David. Junto a esta mujer observamos a una sirvienta que lleva los alimentos. David es acompañado por una serie de hombres armados con lanzas. Estos no tienen un aspecto de guerreros como en anteriores casos.

Las representaciones del tipo iconográfico sobre un gran paisaje son habituales a partir de este momento, como podemos contemplar también en un lienzo de Josse de Momper (ca.1600, Cp) [fig. 19]. Observamos un gran paisaje montañoso en el que se observa una gran vista de un valle. Los hechos se sitúan cerca de la caverna donde se esconde David junto a sus hombres. Encontramos un poblado en el fondo del que sale un camino. David aparece cerca de la entrada de una cueva junto a sus hombres.



Fig. 19. Josse de Momper. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1600, Cp.

Estos van armados con lanzas. David se encuentra delante de ellos, vestido como un general romano, con casco y una capa roja. Se encuentra dialogando con Abigaíl, la cual se arrodilla delante de David pidiéndole perdón. Delante de ella vemos un montón de alimentos y dos tinajas de vino. Detrás de ella aparecen dos sirvientas sujetando la punta de su capa. También les acompañan hombres cargados con alimentos, uno de ellos lleva una mula. Por el camino que lleva al poblado tenemos a un grupo de hombres llevando más víveres.

En el siglo XVII se incrementa el número de representaciones de manera asombrosa. Normalmente, los tipos iconográficos relacionados con David suelen tener su máxima representación en la Edad Media, aunque en algunos casos, esta tendencia cambia. En la primera década de este siglo, encontramos imágenes que siguen unas características parecidas a las del anterior caso¹⁰. También surge otra corriente en la que se da menos importancia a la dimensión del entorno, dando más relieve al tipo iconográfico en sí. Estas características son las que encontramos en un lienzo de David Vinckboons y Adriaen van Nieulandt (ca.1610, Amsterdam, Douwes Fine Art) [fig. 20]. Observamos una composición que podemos dividir en dos partes. Por un lado, encontramos a David y sus hombres.

¹⁰ Podríamos citar el grabado Nicolás de Bruyn (1608. Amsterdam, Rijksmuseum) como ejemplo.



Fig. 20. D. Vinckboons y A. van Nieulandt. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1610, Amsterdam, Douwes Fine Art.

Estos aparecen armados con lanzas y vestidos como gente de esta época. Aparecen de una especie de pequeña colina llena de vegetación. Delante se encuentra David. En su mano lleva un objeto alargado, con el cual señala hacia Abigaíl. En este punto de la composición se crea una línea imaginaria que divide el lienzo por la mitad. A partir de este punto aparece Abigaíl con sus servidores. La mujer aparece arrodillada delante de David pidiendo perdón, con una gran cantidad de alimentos dispuestos delante de ella. Detrás, cuatro mujeres más la acompañan de rodillas. Por una especie de camino llegan hombres cargados con más alimentos acompañados de mulas para transportarlos.

El tipo iconográfico también aparecerá en tapices de esta época (1620, Amsterdam, RM) [fig. 21]. El esquema compositivo que encontramos en este tapiz es idéntico al utilizado en grabados y lienzos, aunque con un formato panorámico. Como suele ser habitual, encontramos una imagen con dos grupos de personajes que confluyen en el centro. Por un lado, tenemos a David y todos sus hombres. David viste un uniforme inspirado en los del ejército romano, aunque con una exagerada ornamentación. Acerca su cetro para tocar a Abigaíl, como señal de perdón hacia su marido.



Fig. 21. *Abigail va al encuentro con David*. 1620, Amsterdam, RM.

David aparece como un auténtico monarca o personalidad poderosa. Detrás de él, un niño sujeta su capa roja. En este momento aún no es rey, pero se lo trata como tal. Aparecen también detrás una gran cantidad de hombres armados con lanzas que siguen a David. En el segundo grupo de personajes aparece Abigaíl. Esta se arrodilla enfrente de

David, con su ofrenda de alimentos para pedir perdón por el orgullo de su marido. Junto a ella encontramos a más mujeres arrodilladas también suplicando perdón. A este grupo debemos añadir los hombres que están transportando los alimentos con asnos. Este tapiz sigue una línea muy tradicional, añadiendo tan solo una consideración regia de David, que tampoco es completamente nueva, puesto en algunos casos ya la encontrábamos.

Poco tiempo después de este caso, encontramos un lienzo de Rubens (ca.1630, Washington, NGA) [fig. 22] en el que se representa este tipo iconográfico. El esquema compositivo es idéntico al de otros casos. En esta pintura se observa la luz del atardecer. Los personajes se encuentran en un campo donde no se ve en el fondo ninguna edificación como solía ocurrir. En la parte izquierda encontramos a Abigaíl. Por sus gestos podemos deducir que David ha perdonado ya a Nabal. Así se puede observar también en la gestualidad de las mujeres que la acompañan. Alrededor de estas mujeres encontramos a tres hombres llevando cestas de panes con la ayuda de una mula. David aparece delante de Abigaíl. Viste un uniforme romano. En su cintura lleva una especie de daga como única arma. Con su mano izquierda agarra el codo de Abigaíl, como un gesto de ternura. Todos los hombres de David van con el mismo uniforme, con armadura y casco, y en su mano empuñan una lanza. Estos hombres van montados en caballos. Entre estos encontramos a dos niños. Uno agarra el caballo de David, mientras que el otro sujeta el casco.



Fig. 22. Rubens. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1630, Washington, NGA.



Fig. 23. Simón de Vos. *Abigail va al encuentro con David*. 1655, Toulouse, Musée des Augustins.

A mediados del siglo XVII encontramos otro lienzo de este tipo iconográfico de la mano de Simón de Vos (1655, Toulouse, Musée des Augustins) [fig. 23]. Esta pintura sigue unas características tradicionales, aunque existe una variación en algunos detalles. Destaca en esta composición la representación de Abigaíl, la cual aparece arrodillada, con su cuerpo trazando una línea diagonal. Detrás de ella aparecen tres mujeres pertenecientes a la corte. Dos de ellas sujetan la punta del gran manto dorado de Abigaíl. Al lado aparecen una gran cantidad de objetos y alimentos. También en este caso encontramos hombres portando los presentes a David. El pintor sustituye las típicas mulas por camellos, confiriéndole a la imagen un carácter más oriental. También cabe destacar que encontramos por primera vez a una persona negra en este tipo iconográfico, contribuyendo a la orientalización y el exotismo. David aparece en este lienzo en la parte central, pero un poco alejado de Abigaíl. Lleva armadura y casco, y además una capa roja que se mueve con el viento. Un joven sujeta su caballo, detalle ya observado en otros casos. También contemplamos a varios hombres vestidos de soldados y con lanzas en la parte izquierda. Estos son parte de los cuatrocientos hombres que acompañan a David según el texto de la Biblia.

El pintor Gerard Hoet (1674, Cp) [fig. 24] también plasmará el tipo iconográfico en uno de sus lienzos. En este caso se trata de una imagen que sigue unas características más

convencionales, aunque rompe con la simetría habitual, que ambos grupos, David y sus hombres, y Abigaíl y su séquito, solían conformar en la mayoría de imágenes. Encontramos a David debajo de su caballo. Va vestido como un uniforme de soldado inspirado en el mundo romano y con casco. Éste coge la mano de Abigaíl que se encuentra delante de él arrodillada. En la parte donde se sitúa David, una tercera parte de la superficie del lienzo, encontramos a un chico amarrando su caballo y detrás varios hombres con lanzas. El mayor espacio se reserva para Abigaíl y sus acompañantes. Estos son mujeres y hombres que le ayudan a traer los alimentos para David. También en esta ocasión vemos representada una mula cargada.



Fig. 24. Gerard Hoet. *Abigail va al encuentro con David*. 1674, Cp.



Fig. 25. Francesco Botti. *Abigail va al encuentro con David*. ca.1680, Cp.

Algunos casos nos muestran una imagen un tanto diferente en algunos aspectos. Francesco Botti (ca.1680, Cp) [fig. 25], pintará un lienzo sobre este tipo iconográfico en el que se desprende una significación diferente de esta imagen. En la parte izquierda aparece David vestido de militar romano, siguiendo la tendencia más habitual. Este presenta un aspecto de joven imberbe. Su mano izquierda la apoya sobre su cadera, imitando el contraposto de las esculturas de la antigüedad o incluso las del Renacimiento. Por detrás encontramos a varios de sus hombres con lanzas hablando entre ellos. Delante de David está Abigaíl. Es una de las pocas imágenes de este tipo iconográfico en la que aparece sentada, en este caso sobre una piedra y con las piernas cruzadas. La parte alta de su vestido casi deja ver sus senos. Existe una interpretación a este detalle. Se considera que Abigaíl recurre a esto para enternecer a David y conseguir su propósito, el cual era muy sensible a estos argumentos¹¹. Detrás de Abigaíl encontramos solo a hombre, dos de ellos con bandejas de alimentos. Hay otro que intenta calmar un caballo blanco que parece un poco nervioso. En el suelo, delante de Abigaíl, aparece alguno de los presentes, mientras que observamos también dos recipientes con vino a la derecha de la imagen. En el fondo se puede apreciar una arquitectura clásica. Se trata de una especie de templo. Esta es la primera vez que lo encontramos en una imagen del tipo iconográfico. Generalmente la escena se situaba en pleno bosque o montaña, lejos de toda construcción.

El tipo iconográfico continuará también apareciendo en grabados que ilustran diferentes páginas de libros, como el caso del elaborado por Johann Ulrich Kraus (1698, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 26]. En esta imagen advertimos la gran similitud entre las representaciones en los grabados y en la pintura. El esquema compositivo es similar al de muchos casos, aunque en este caso observamos una cantidad inmensa de figuras humanas.

¹¹ Réau, L., op. cit., 2007, p. 320.

En la parte izquierda de la composición vemos a hombres y mujeres llevando tinajas de vino y cajas con alimentos. Casi en el centro, encontramos a Abigaíl de rodillas junto a un grupo de mujeres. Delante aparece David, el cual capitanea un gran ejército de hombres a caballo con lanzas y banderas. Como se puede apreciar es una imagen bastante tradicional, en la que destaca el gran número de personajes representados.



Fig. 26. Johann Ulrich Kraus. *Abigail va al encuentro con David*. 1698, Wolfenbüttel, HAB.



Fig. 27. J. Buys. *Abigail va al encuentro con David*. ca. 1734, Amsterdam, RM.

Ya en pleno siglo XVIII aparecerán otras imágenes de este tipo iconográfico, como la que representará Jacobus Buys (ca. 1734, Amsterdam, RM) [fig. 27] en tinta. La escena se sitúa en un camino en medio de la montaña. A la parte izquierda aparece Abigaíl junto a su séquito. Esta se encuentra arrodillada delante de David señalándole una jarra con vino y diversos alimentos. Detrás observamos a diversas personas trayendo más alimentos con cestas. Junto a ellos aparece una mula como en la mayor parte de imágenes. David habla con Abigaíl. Detrás de él aparece un grupo innumerable de hombres con sus lanzas. Este grupo se pierda tras la curva del camino.



Fig. 28. Matthäus Günther. *Abigail va al encuentro con David*. 1749, Friedberg, Herrgottsruh.

A mitad de este siglo encontramos una imagen interesante de Matthäus Günther (1749, Friedberg, Herrgottsrub) [fig. 28]. La gran novedad en esta imagen se encuentra en la perspectiva la cual forma un trampantojo. Esta imagen está creada para ser vista desde abajo, por la cual cosa se crea una perspectiva especial. Alrededor de la forma circular se representan las figuras humanas, dejando el centro para la representación del cielo. Media imagen es ocupada por cada uno de los grupos. En la parte izquierda observamos a David, siguiendo la tendencia a representarlo como soldado, pero con un gran manto rojo que es sujetado por un niño. Detrás aparecen los hombres de David armados con lanzas. Por otra banda, Abigaíl se arrodilla delante de David ofreciéndole los alimentos. Una gran caravana de mulas completa esta escena. Todos cargados con alimentos para David y sus hombres. Como observamos, la novedad en esta imagen se encuentra en la perspectiva.

A partir de este momento las imágenes del tipo iconográfico comienzan a ser menos comunes, y las que aparecen, siguen generalmente unas características comunes, variando en pequeños detalles sin importancia para el tipo iconográfico.

El banquete en casa de Nabal

Después de que David prometiera a Abigaíl que no se vengaría de Nabal partieron cada uno de ellos a sus respectivos lugares. La esposa de Nabal llegó a su casa, encontrándose a Nabal celebrando una gran fiesta:

«Cuando Abigaíl llegó donde Nabal, estaba celebrando en su casa un banquete regio; estaba alegre su corazón y completamente borracho. No le dijo una palabra, ni grande ni pequeña, hasta el lucir del día. Pero a la mañana, cuando se le pasó el vino a Nabal, le contó su mujer lo sucedido; el corazón se le murió en el pecho y se le quedó como una piedra» (1 S 25, 36-37)¹².

Estos versículos nos presentan a un Nabal entregado a una mala vida, a lo que debemos sumar su personalidad egoísta y engreída. En el mundo de las artes visuales, encontraremos pocos casos de este tipo iconográfico. Una de estas aparece en un detalle de una *Pietà* pintada por Frans Francken (ca.1620, Cp) [fig. 29]. Este lienzo tiene como escena principal una *Piedad* que a su alrededor se disponen imágenes del Antiguo Testamento. La parte del banquete Nabal se sitúa en la parte inferior de la *Pietà*. Se trata de una composición bastante simétrica en la que aparecen una serie de personajes alrededor de una mesa. En el centro de la mesa aparece un plato con carne, y un personaje comiendo de él. Este es Nabal. A su alrededor encontramos otros personajes, como ya se había comentado, entre ellos Abigaíl, la mujer que vemos situada a la izquierda. La relación que tiene este tipo iconográfico con los demás que aparecen en esta obra es el tema de la salvación, como el ángel reteniendo a Abraham en el sacrificio de Isaac o la colocación de la serpiente de bronce por Moisés para sanar a su pueblo. También el banquete de Nabal puede entenderse como una imagen de salvación, ya que, pese a no saberlo él propiamente, David ha decidido perdonarle la vida.

¹² «Venit autem Abigail ad Nabal; et ecce erat ei convivium in domo eius quasi convivium regis, et cor Nabal incundum; erat enim ebrius nimis. Et non indicavit ei verbum pusillum aut grande usque in mane. Diluculo autem, cum digessisset vinum Nabal, haec indicavit ei uxor sua; et mortuum est cor eius intrinsecus, et factus est quasi lapis».

David propone matrimonio a Abigaíl, viuda

Nabal murió diez días después de que se enterara de que había sido perdonado por David. Esta muerte se produjo después de que Yahvé lo hiriera, evitando que David ensuciara su nombre. Al enterarse de estos hechos David mandó mensajeros para proponer matrimonio a Abigaíl:

«Oyó David que Nabal había muerto y dijo: ‘Bendito sea Yahvé que ha defendido mi causa contra la injuria de Nabal y ha preservado a su siervo de hacer mal. Yahvé ha hecho caer la maldad de Nabal sobre su cabeza’. Envió David mensajeros para proponer a Abigaíl que fuera su mujer. Llegaron los mensajeros de David a casa de Abigaíl en Carmelo y le hablaron diciendo: ‘David nos envía a ti para tomarte por mujer’. Se levantó ella y se postró rostro en tierra diciendo: ‘Tu sierva es una esclava para lavar los pies de los siervos de mi señor’. Se levantó Abigaíl apresuradamente, montó en su asno y, seguida de cinco de sus siervas, se fue tras los enviados de David y fue su mujer» (1 S 25, 39-42)¹³.

En estos versículos contemplamos la personalidad humilde de Abigaíl, la cual acepta de manera incondicional la propuesta de David. Esta contrasta con la de su difunto marido Nabal. Existen algunas imágenes relacionadas con esta narración bíblica. Este tipo iconográfico tendrá una corta trayectoria y que, en algunas ocasiones, puede confundirse con otros tipos iconográficos relacionados con David y las diversas mujeres que pasaron por su vida.



Fig. 29. Frans Francken. *El banquete en casa de Nabal*. ca.1620, Cp.

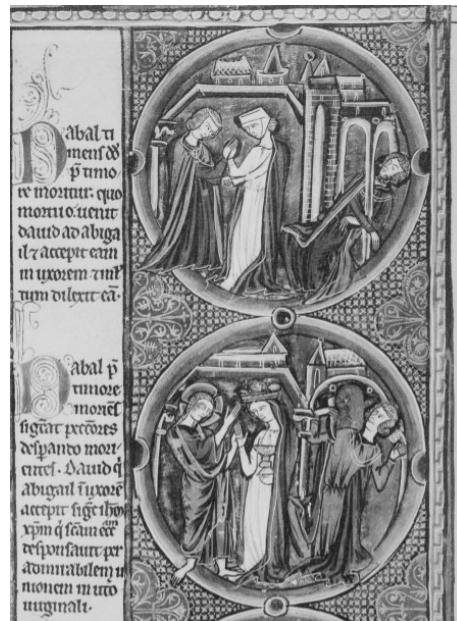


Fig. 30. *David propone matrimonio a Abigaíl, viuda*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 143v.

¹³ «Quod cum audisset David mortuum Nabal, ait: ‘Benedictus Dominus, qui indicavit causam opprobrii mei de manu Nabal et servum suum custodivit a malo et malitiam Nabal reddidit Dominus in caput eius’.

Misit ergo David et locutus est ad Abigaíl, ut sumeret eam sibi in uxorem. Et venerunt pueri David ad Abigaíl in Carmel et locuti sunt ad eam dicentes: ‘David misit nos ad te, ut accipiat te sibi in uxorem’. Quae consurgens adoravit prona in terram et ait: ‘Ecce famula tua sit in ancillam, ut lavet pedes servorum domini mei’. Et festinavit et surrexit Abigaíl et ascendit super asinum, et quinque puellae ierunt cum ea pedisequae eius; et secuta est nuntios David et facta est illi uxor».

Uno de los primeros casos lo encontraremos en el siglo XI (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 34v) en uno de los folios de un ejemplar de origen griego. Dos siglos después, aparecerá otro caso mucho más complejo en una miniatura de la *Biblia moralizada de Oxford* (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 143v) [fig. 30]. En esta imagen nos encontramos con una interpretación bastante libre de los hechos. Observamos en la parte izquierda a David inclinándose ligeramente su cabeza delante de Abigaíl. Sus manos las une junto a las de la mujer en señal del compromiso entre ambos. Estos dos ocupan alrededor de la mitad de la miniatura. Detrás de la pareja aparece un tercer personaje. Se trata del cadáver de Nabal. La introducción de este personaje, nos permite identificar de manera más clara que se trata de la unión entre David y Abigaíl, y no con la de David con otra de las mujeres con las que contrajo matrimonio. Esto se entiende aún más con el texto que acompaña. Observamos debajo una imagen con un esquema compositivo casi completamente similar, aunque representa otro tipo iconográfico.

El tipo iconográfico se siguió representando a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media en algunas ocasiones. Entre estas encontramos en una vidriera de la *Sainte-Chapelle* en el siglo XIII (ca.1250, París), y una miniatura del *Salterio Tickhill* (ca.1314, Nueva York, Public Librerly. Spencer 26, fol. 38r).

DAVID EN JAKILÁ (1 S 26)

En este capítulo 26 del primer libro de Samuel, se retoma la persecución de Saúl a David. Unos zifitas que conocían la posición donde se escondía David, se la comunicaron al rey Saúl: «Llegaron los zifitas donde Saúl, en Guibeá, diciendo: ‘¿Acaso no está escondido David en la colina de Jakilá, hacia el este de la estepa?’» (1 S 26, 1)¹. Ante estas palabras, Saúl respondió reanudando su búsqueda. A partir de aquí arrancará una serie de hechos en los que David siempre tendrá todo a su favor.

De este relato surgirán tres tipos iconográficos en los que se destacarán los tres principales momentos del tema, destacando el que representa la entrada de David y Abisay en el campamento de Saúl. La importancia de este tipo iconográfico reside en que se trata del momento en que David perdona la vida de Saúl por segunda vez.

Saúl persigue a David en Jakilá; los espías de David descubren el campamento

David se enterará de la presencia de Saúl en Jakilá de manera muy rápida. Para asegurarse de que no se había confundido envió a unos hombres para saber su posición:

«Acampó Saúl en la colina de Jakilá, que está al este de la estepa, junto al camino. Andaba David por el desierto y vio que entraba Saúl en el desierto para perseguirle. Envío David exploradores y supo con seguridad que Saúl había venido. Se levantó David y llegó al lugar donde acampaba Saúl. Observó el sitio en que estaban acostados Saúl y Abner, hijo de Ner, jefe de su tropa. Dormía Saúl en el círculo del campamento, estando la tropa acampada en derredor de él» (1 S 26, 3-5)².

En las artes visuales, existen algunos casos de representación de estos versículos. Aunque son pocos, estos se centran en el momento en que Saúl es advertido de la presencia de David en Jakilá. En este sentido, encontramos una imagen del tipo iconográfico en una miniatura de un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r) [fig. 1]. Se trata de una composición en la que observamos a cuatro personajes. En la parte izquierda encontramos al rey Saúl sentado en su trono, representado como un hombre de avanzada edad. Delante de él, aparecen dos hombres situados en el centro de la miniatura. El que lleva una túnica azul oscura, señala el lugar donde se encuentra David. El otro hombre, mira directamente a David, el cual aparece en la parte derecha, dentro de una especie de cueva. En esta imagen el miniaturista ha conseguido resumir los versículos en una representación visual muy narrativa. Como suele suceder en las biblias de este tipo, debajo encontramos una miniatura relacionada con la anterior, en la que se puede observar un esquema compositivo casi idéntico, aunque cambiando el tipo iconográfico. Saúl es sustituido por tres hombres judíos. Uno de ellos lleva un animal sobre sus brazos. Los hombres que avisan a Saúl, en este caso son dos seres antropomórficos con cuernos y patas de macho cabrío, son dos demonios. Por último, David es sustituido por un monje que se encuentra predicando en un púlpito.

Otro caso que conservamos se encuentra en otro ejemplar de la Biblia Moralizada en latín (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 143v) [fig. 2]. La diferencia con la anterior

¹ «*Et venerunt Ziphæi ad Saul in Gabaa dicentes: Ecce David absconditus est in colle Hachila, quae est ex adverso solitudinis*».

² «*Et castrametatus est Saul in colle Hachila, quae erat ex adverso solitudinis in via. David autem habitabat in deserto; videns autem quod venisset Saul post se in desertum, misit exploratores et didicit quod illuc venisset certissime. Et surrexit David et venit ad locum, ubi erat Saul. Cumque vidisset locum, in quo dormiebat Saul et Abner filius Ner princeps militiae eius, Saulem dormientem in carragine et reliquum vulgus per circuitum eius*».

imagen es evidente. La composición la podemos dividir en dos partes. Por un lado, encontramos a Saúl empuñando una gran espada. Detrás de él aparecen un gran número de hombres acompañándolo hacia la entrada de una cueva. En dicha cueva, encontramos el otro grupo de personajes, encabezado por David. Estos permanecen ocultos observando hacia afuera. Esta imagen podría ser confundida por otros tipos iconográficos con lo que resulta de gran importancia el texto que encontramos en la parte izquierda para una correcta identificación. En la parte inferior, aparece como en el anterior caso otra miniatura con un esquema compositivo muy parecido. Encontramos en esta a un rey siendo informado por un hombre que señala una cueva. En esta cavidad aparecen dos monjes rezando. El texto en latín nos aclara el significado. Se compara el pasaje de Saúl y David, con la persecución que sufren los creyentes y fieles por parte de algunos gobernantes. Este es la única característica que se comparte con la miniatura de la anterior Biblia moralizada.



Fig. 1. Saúl persigue a David en Jakilá; los espías de David descubren el campamento. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r.

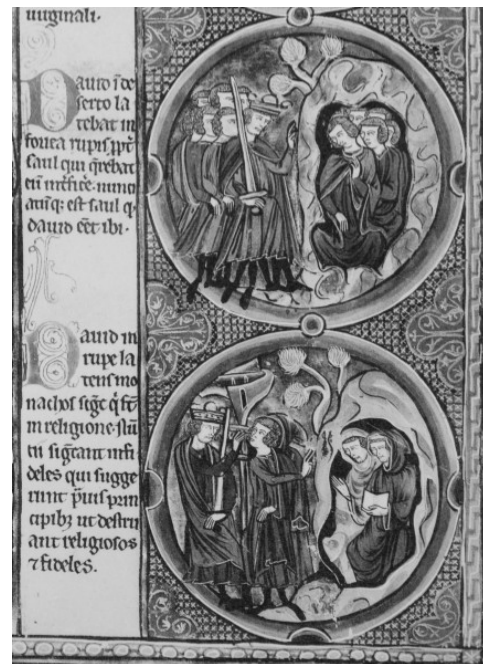


Fig. 2. Saúl persigue a David en Jakilá; los espías de David descubren el campamento. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 143v.

David y Abisay entran de noche en el campamento de Saúl

Los espías que envió David descubrieron el campamento del rey Saúl. David no tardó en ir a buscarlo, pidiendo a algunos de sus hombres que lo acompañaran:

«Se levantó David y llegó al lugar donde acampaba Saúl. Observó el sitio en que estaban acostados Saúl y Abner, hijo de Ner, jefe de su tropa. Dormía Saúl en el círculo del campamento, estando la tropa acampada en derredor de él. David dirigió la palabra a Ajimélek, hitita, y a Abisay, hijo de Sarvia, hermano de Joab, diciendo: ‘¿Quién quiere bajar conmigo al campamento, donde Saúl?’ Abisay respondió: ‘Yo bajo contigo’. David y Abisay se dirigieron de noche hacia la tropa. Saúl dormía acostado en el centro del campamento, con su lanza, clavada en tierra, a su cabecera; Abner y el ejército estaban acostados en torno a él. Dijo entonces Abisay a David: ‘Hoy ha copado Dios a tu enemigo en tu mano. Déjame que ahora mismo lo clave en tierra con la lanza de un solo golpe. No tendré que

repetir'. Pero David dijo a Abisay: 'No lo mates. ¿Quién atentó contra el ungido de Yahvé y quedó impune?' Añadió David: 'Vive Yahvé, que ha de ser Yahvé quien le hiera, bien que llegue su día y muera, bien que baje al combate y perezca. Libreme Yahvé de levantar mi mano contra el ungido de Yahvé. Ahora toma la lanza de su cabecera y el jarro de agua y vámonos'. Tomó David la lanza y el jarro de la cabecera de Saúl y se fueron. Nadie los vio, nadie se enteró, nadie se despertó. Todos dormían porque se había abatido sobre ellos el sopor profundo de Yahvé» (1 S 26, 5-12)³.

En estos versículos observamos como David vuelve a perdonar la vida a Saúl por segunda vez, mostrando su gran lealtad al rey a pesar que éste aún lo persiga con el fin de matarlo.

En las artes visuales, observaremos en diferentes épocas imágenes inspiradas en este relato. Una de las más antiguas la encontramos en una de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM. Ms. 108, fol.89v) [fig. 3]. En esta composición encontramos a tres personajes. El rey Saúl aparece dormido. Su posición resulta extraña, forma una línea diagonal para simular que se encuentra tumbado. Pese a estar durmiendo observamos una corona sobre su cabeza, símbolo que nos permite identificarlo como Saúl. Casi en el centro de esta miniatura, encontramos a Abisay. Este personaje se acerca al rey Saúl con una lanza en su mano. David intenta detenerle agarrándole por detrás para impedir que lo mate. David también va armado con una lanza en su mano.



Fig. 3. David y Abisay entran de noche en el campamento de Saúl. 1197, Amiens, BM. Ms. 108, fol.89v.



Fig. 4. David y Abisay entran de noche en el campamento. ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 105r.

³ «Et surrexit David et venit ad locum, ubi erat Saul. Cumque vidisset locum, in quo dormiebat Saul et Abner filius Ner princeps militiae eius, Saulem dormientem in carragine et reliquum vulgus per circuitum eius, ait David ad Achimelech Hethaem et Abisai filium Sarviae fratrem Ioab dicens: 'Quis descendet mecum ad Saul in castra?' Dixitque Abisai: 'Ego descendam tecum'. Venerunt ergo David et Abisai ad populum nocte et invenerunt Saul iacentem et dormientem in carragine et hastam fixam in terra ad caput eius, Abner autem et populum dormientes in circuitu eius. Dixitque Abisai ad David: 'Concluit Deus hodie inimicum tuum in manus tuas; nunc ergo perfodiam eum lancea in terra semel, et secundo opus non erit'. Et dixit David ad Abisai: 'Ne interficias eum; quis enim extendit manum suam in christum Domini et innocens erit?' Et dixit David: 'Vivit Dominus quia Dominus percutiet eum, aut dies eius veniet, ut moriatur, aut in proelium descendens peribit. Propitius mihi sit Dominus, ne extendam manum meam in christum Domini. Nunc igitur tolle hastam, quae est ad caput eius, et scyphum aquae, et abeamus'. Tulit ergo David hastam et scyphum aquae, qui erat ad caput Saul, et abierunt; et non erat quisquam, qui videret et intellegeret et vigilaret, sed omnes dormiebant, quia sopor Domini irruebat super eos».

En un ejemplar un poco posterior de otra de estas biblias de Pamplona (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 105r) [fig. 4], también encontraremos este tipo iconográfico, donde se sustituyen las lanzas por espadas. Esta miniatura se compone de los mismos personajes que en el anterior caso, aunque la composición es mucho más clara por su posición. Una cama ocupa todo el espacio de la imagen. Sobre esta, encontramos al rey Saúl durmiendo y con su corona sobre la cabeza. Aunque la perspectiva es algo extraña, no existe ninguna duda de que está acostado. La posición de sus brazos es lo que más llama la atención, ya que aparecen un poco levantados. Sobre la cabeza del personaje encontramos unas letras que identifican al personaje y lo que está haciendo. Junto a Saúl, aparecen David y Abisay. Estos dos se sitúan en el otro lado de la cama. David se encuentra en el centro de la composición. En su mano empuña una espada de gran filamento. Por detrás vemos a Abisay también con su espada acompañando a David.

En otras miniaturas el número de personajes aumentará, incluyendo en la tienda de Saúl a varios de sus hombres. Estas características se pueden observar en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r) [fig. 5]. Si los anteriores casos situaban los hechos en un espacio indeterminado, en esta miniatura se observa claramente una tienda. Esta tienda, conformada por una especie de tela sobre hilos, en su interior alberga a cinco hombres durmiendo. El único de estos hombres que lleva una corona es Saúl, el cual se sitúa en la parte izquierda de la miniatura. Los otros hombres representados, son los guardias de Saúl. Por primera vez en este tipo iconográfico, encontramos solamente a David sin la compañía de Abisay. David aparece observando el interior de la tienda desde la entrada. Debajo de esta miniatura encontramos otra con la lectura moral del pasaje anterior. Esta adopta un esquema compositivo muy parecido. Encontramos un rey durmiendo, mientras que a su alrededor aparece un personaje con un objeto en su boca y a un clérigo abrazado a una mujer. Dentro de una especie de iglesia, aparecen dos monjes contemplando estos hechos. Se trata pues de una interpretación en la que el autor del texto ha comparado la inclemencia de los guardias de Saúl al dormirse con la falta que cometen algunos gobernantes al no ver y condenar la lujuria y los pecados.



Fig. 5. David y Abisay entran de noche en el campamento. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41r.

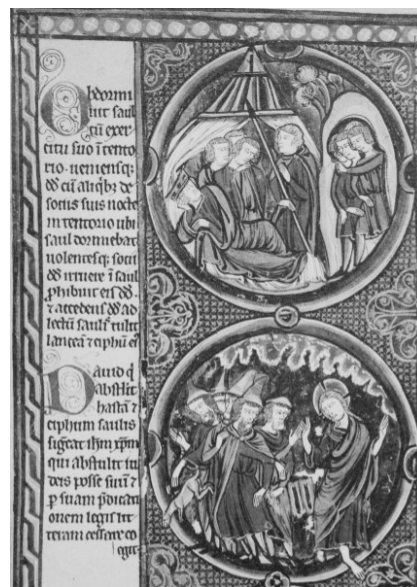


Fig. 6. David y Abisay entran de noche en el campamento. ca.1233, Oxford, BL, Bodley 270b, fol. 144r.

En otro de los ejemplares de la Biblia Moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.144r) [fig. 6] que conservamos, también aparecerá junto a David, con varios hombres, aunque en este caso todos son compañeros de David. El rey se encuentra durmiendo en su tienda, mientras una serie de personajes lo rodean. Entre estos encontramos un personaje justo en el centro que podemos identificarlo con David. Este es el único personaje que lleva una lanza en su mano. Abisay también está presente en esta miniatura, aunque es difícil identificarlo. A pesar de esto nos decantamos por el personaje que aparece delante de David. Los otros personajes presentes son otros hombres de David. La miniatura inferior en este caso no sigue el mismo esquema compositivo. En esta encontramos a un grupo de judíos. Delante aparece Cristo hablándoles.

Existen también casos en los que se representan el momento en el que Abisay sustrae a Saúl el jarro del agua. Esta variante la observaremos en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34r) [fig. 7]. En esta miniatura se puede observar muchos más detalles que en los anteriores casos, aunque el esquema compositivo siga una línea bastante tradicional. Encontramos a Saúl durmiendo en su cama, la cual se sitúa dentro de una tienda. Su posición es mucho más natural que en anteriores casos, aunque la perspectiva aún sigue siendo un poco extraña. Sobre la cama del rey, aparecen varios guardias vestidos con una cota de mallas que se han quedado dormidos. En el extremo izquierdo, observamos a otro hombre, Abisay, el cual lleva una cota de mallas y se encuentra entrando en los aposentos reales. En su mano derecha lleva una lanza, mientras que con la otra mano agarra una especie de copa, el jarro que hace referencia la cita bíblica.



Fig. 7. David y Abisay entran de noche en el campamento. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34r.



Fig. 8. David y Abisay entran de noche en el campamento. ca.1303, Munich, Staatsbibliothek, Munich, gall.16, fol. 55v.

A partir de este momento, la presencia del jarro será habitual en el tipo iconográfico, como así encontramos en una miniatura del *Salterio de la reina Isabel* (ca.1303, Munich, Staatsbibliothek, Munich, gall.16, fol. 55v) [fig. 8]. La escena aparece insertada dentro de una letra S capital. Apreciamos la tela de la tienda donde se hospeda Saúl. En la parte inferior de la miniatura, el rey Saúl aparece durmiendo en una especie de cama. A su lado observamos a un hombre de su corte. En este caso no presenta rasgos de guardia, ya que no encontramos ninguna arma ni armadura. En el centro de esta imagen aparece David con una lanza en su mano derecha y agarrando el jarro con la otra. A su lado encontramos a Abisay señalando hacia donde se encuentra el rey durmiendo. Como se puede observar, esta miniatura sigue prácticamente las características que encontrábamos en otras miniaturas, con la excepción del gesto de Abisay.

Más de un siglo después, el tipo iconográfico continuará sin apenas variaciones en su esquema compositivo, aunque sí con algún cambio producido por la perspectiva. Este es el caso de una miniatura que encontramos en una Biblia Historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 174v) [fig. 9]. El tipo iconográfico se representa en un paisaje que encontramos en otras miniaturas de este ejemplar. Se trata de un lugar montañoso por el que pasa un río. En este paisaje, encontramos una lujosa tienda blanca, en la que en su interior aparecen unos personajes. El rey Saúl aparece sobre su cama durmiendo y tapado con una tela roja. Como es costumbre en este tipo iconográfico, lleva su corona colocada en su cabeza. De pie, junto a esta cama, encontramos a otro personaje con corona. Se trata de David, el cual ha sido representado como un hombre de avanzada edad. Debemos buscar la justificación de representarlo de esta manera en que el miniaturista ha recurrido a una imagen más prototípica del David rey. En su mano derecha aguanta un recipiente, el jarro, mientras que con la derecha lleva una lanza. A su lado, medio escondido entre las telas de la tienda, encontramos a Abisay, también representado como una persona bastante mayor y que lleva sobre su cabeza un casco.

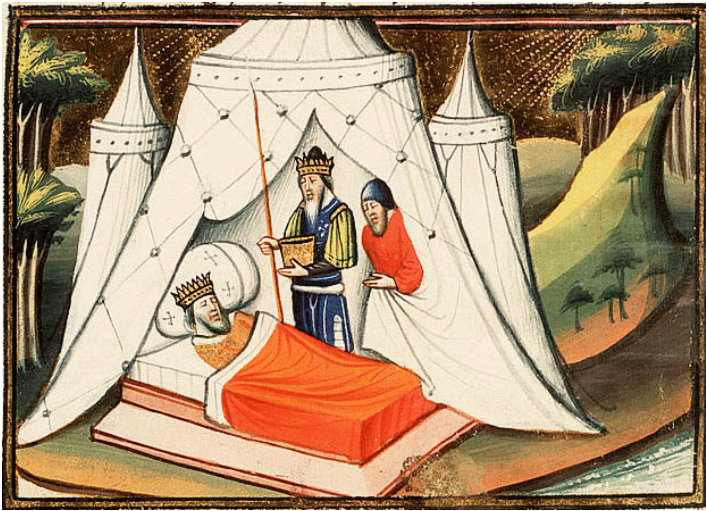


Fig. 9. *David y Abisay entran de noche en el campamento.* ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 174v.



Fig. 10. *David y Abisay entran de noche en el campamento.* ca.1473, Nueva York, MoL, M.677, fol. 264r.

Interesante es la miniatura que encontramos en el *libro de Horas de Ana de Francia* (ca.1473, Nueva York, MoL, M.677, fol. 264r) [fig. 10]. El número de personajes representado aumentan de manera considerable. En la miniatura aparece un gran paisaje en el que observamos una montaña en la cual se sitúa un castillo. En la parte derecha encontramos dos tiendas, una con una tonalidad rojiza y otra azul. En un lado de su cama aparece el guardia, mientras que en el otro observamos las piezas de una armadura. En el exterior de la tienda real, observamos un gran ejército armado con lanzas. Fuera de este grupo, destacan dos personajes, Abisay y David. Identificamos a Abisay con el personaje que aparece en un primer término agarrando la coraza de la armadura de Saúl. Éste también va armado con una lanza de considerables dimensiones como el resto de hombres. Encontramos a David detrás de Abisay. Su imagen es la de un rey guerrero de época Medieval. Observamos que lleva sobre su cabeza una corona y además va vestido con una armadura como el resto del grupo. Un último detalle reseñable de esta imagen es la inscripción que encontramos en la parte superior de la tienda de Saúl, en la que se puede leer: «*Omnis Spiritu[s]*» [Todos los espíritus]. Es probable que sea una referencia al versículo 6 del Salmo 150.

Conforme avanza la cronología, las imágenes recogerán muchos más detalles, aunque adaptando el esquema compositivo a los gustos de la época. Así lo observamos en un grabado de Hans Collaert (1585, Amsterdam, RM) [fig. 11]. En este grabado, aparecen dos tipos iconográficos diferentes. En primer plano tenemos el que nos ocupa en este punto. En una parte bastante central de la composición, encontramos a David. Sobre su cabeza lleva una pequeña corona, y va vestido con un uniforme inspirado en los de los legionarios romanos. En su mano derecha sujeta una lanza, mientras que en la otra aguanta el jarro de Saúl. David fija su vista hacia atrás, donde está Saúl y sus hombres. Los guardias aparecen fuera de la tienda del rey durmiendo con las armas por los suelos. Dentro de una tienda bastante lujosa, observamos también al rey durmiendo. Por primera vez este no lleva la corona colocada en su cabeza. En el grabado aparecen también algunos elementos curiosos, como un pequeño lagarto sobre el casco de uno de los guardias. Este lagarto simboliza en muchas ocasiones el alma que busca la luz⁴. En esta imagen buscarle un significado en este sentido puede ser complicado. Existe otra interpretación más acorde con esta imagen. Chevalier en el *Diccionario de Símbolos* dedica una entrada al lagarto en el que encontramos también esta interpretación: «El lagarto busca el calor y gusta de exponerse al sol. Puede permanecer largo tiempo en un mismo lugar; de ahí su significación de pereza e indolencia»⁵. No existe duda por tanto que este reptil aparece en alusión a la pereza de los guardias al quedarse dormidos en pleno servicio.



Fig. 11. H. Collaert. *David y Abisay entran de noche en el campamento*. 1585, Amsterdam, RM.



Fig. 12. C. Luiken. *David y Abisay entran de noche en el campamento*. 1712, Pitts Theology Library, 1712Bibla.

Dos siglos después, encontraremos otro grabado de este tipo iconográfico de las manos de Caspar Luiken (1712, PTLi, 1712Bibla) [fig. 12] en el que se puede comprobar como la anterior variante seguirá influyendo en casos posteriores. En el centro de la imagen observamos a David delante de la entrada de la tienda de Saúl. Éste sigue unas características muy tradicionales en el tipo iconográfico. Va vestido como un soldado romano. En sus manos lleva una lanza y una especie de jarra. Detrás de él tenemos a Abisay aguatando la tela de entrada de la tienda. Sus vestiduras son una mezcla entre lo oriental y lo romano. Existen otros personajes en la imagen, entre ellos el rey Saúl, el cual vemos en la cama durmiendo. Detrás de él observamos sus armas y el escudo colgados. Fuera de la tienda tenemos a los guardias del rey durmiendo. Además de la tienda de Saúl,

⁴ Chevalier, J., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p.624.

⁵ Chevalier, J., op.cit., 1986, p.624.

tenemos otras que conforman el campamento. Bajo la imagen tenemos un texto dispuesto en dos idiomas, latín y alemán, basado en el capítulo 26 del primer libro de Samuel.

A mediados del siglo XVIII comenzarán a aparecer imágenes en las que se observará el intento de agresión de Abisay a Saúl. Una de estas la observamos en un grabado de Simon Fokke (1766, Amsterdam, RM) [fig. 13]. La escena se sitúa en una lujosa tienda llena de multitud de detalles. En esta observamos en el centro a Abisay vestido como un integrante del ejército romano. Está apunto de clavarle una lanza a Saúl, pero es detenido por David, el cual se encuentra detrás de éste. Saúl aparece durmiendo tranquilamente en su cama. No aparece en esta imagen ningún guardia dentro de la estancia. Observamos varios elementos, como el vestido de Saúl colgado en el fondo, o el casco con corona y las armas del rey tiradas en primer plano. También encontramos una lámpara de velas y otras de aceite. En una de las mesillas donde aparecen estas lámparas, encontramos el jarro nombrado en el versículo bíblico. Esta variante continuará presente en el siglo XIX. Un caso lo encontraremos en una obra de Feodor Tolstoy (1806, St Petersburg, State Russian Museum) [fig. 14]. La imagen muestra una composición muy tradicional, en la que lo más novedoso es la introducción de dos caballos. El resto es muy similar al de otros casos. Saúl se encuentra durmiendo dentro de su tienda al igual que los guardias. David, en la puerta de dicha tienda para los pies a Abisay que pretende matar al rey. En este caso no llevan armas, al menos desenfundadas.



Fig. 13. S. Fokke. *David y Abisay entran de noche en el campamento*. 1766, Amsterdam, RM.



Fig. 14. Feodor Tolstoy. *David y Abisay entran de noche en el campamento*. 1806, St Petersburg, State Russian Museum.

De la cima del monte David Grita a Abner y a Saúl

Después de haber estado David en la tienda del rey Saúl sin que nadie se percatara de su presencia, gritó para que se dieran cuenta de que había entrado en los aposentos reales sin que nadie se hubiera dado cuenta. En los versículos del capítulo 26 del primer libro de Samuel se describe de esta manera:

«Pasó David al otro lado y se colocó lejos, en la cumbre del monte, quedando un gran espacio entre ellos. Gritó David a la gente y a Abner, hijo de Ner, diciendo: ‘¿No me respondes, Abner?’ Respondió Abner: ‘¿Quién eres tú que me llamas?’ Dijo David a Abner: ‘¿No eres tú un hombre? ¿Quién como tú en Israel? ¿Por qué, pues, no has custodiando al

rey tu señor? Pues uno del pueblo ha entrado para matar al rey, tu señor. No está bien esto que has hecho. Vive Yahvé que sois reos de muerte por no haber velado sobre vuestro señor, el ungido de Yahvé. Mira ahora. ¿Dónde está la lanza del rey y el jarro del agua que había junto a la cabecera?» Reconoció Saúl la voz de David y preguntó: ‘¿Es ésta tu voz, hijo mío David?’ Respondió David: ‘Mi voz es, oh rey, mi señor’, y añadió: ‘¿Por qué persigue mi señor a su siervo? ¿Qué he hecho y qué maldad hay en mí? Que el rey mi señor se digno escuchar ahora las palabras de su siervo. Si es Yahvé quien te excita contra mí, que sea aplacado con una oblación, pero si son los hombres, malditos sean ante Yahvé, porque me expulsan hoy para que no participe en la heredad de Yahvé, diciéndose: “Que vaya a servir a otros dioses”. Que no caiga ahora mi sangre en tierra lejos de la presencia de Yahvé, pues ha salido el rey de Israel a la caza de mi vida como quien persigue una perdiz en los montes’. Respondió Saúl: ‘He pecado. Vuelve, hijo mío, David, no te haré ya ningún mal, ya que mi vida ha sido hoy preciosa a tus ojos. Me he portado como un necio y estaba totalmente equivocado’. Respondió David: ‘Aquí está la lanza del rey. Que pase uno de los servidores y la tome. Yahvé devolverá a cada uno según su justicia y su fidelidad; pues hoy te ha entregado Yahvé en mis manos, pero no he querido alzar mi mano contra el ungido de Yahvé. De igual modo que tu vida ha sido hoy de gran precio a mis ojos, así será de gran precio la mía a los ojos de Yahvé, de suerte que me libere de toda angustia’. Dijo Saúl a David: ‘Bendito seas, hijo mío David. Triunfarás en todas tus empresas’. Siguió David por su camino y Saúl se volvió a su casa» (1 S 26, 13-25)⁶.

La llamada de David a Abner, será explicada por Beda con un significado tipológico como Jesús en su reinado celestial predicando a las gentes de Israel por medio de sus apóstoles:

«Jesús pasó de este mundo al Padre y permanece inmutable en la majestad de su reino; más aún, muy lejos de la vida de los mortales y con enorme distancia entre él que, venció a la muerte en carne inmortal y se sienta a la derecha del Padre, y los miserables mortales que en este mundo se empeñan impiamente en luchar contra Él. Clamaba por medio de sus apóstoles predicando al pueblo de Israel y a los maestros de la ley y se esforzaba en despertarlos del sueño de muerte para que la aceptasen. Abner, que significa luz paterna, representa ciertamente a quienes deberían suministrar en su tiempo la luz de la verdad al pueblo. Su padre Ner, que vuelve su vista a la luz, es tipo de aquellos maestros que le precedieron a ellos y al pueblo encendiendo y difundiendo espiritualmente la luz de la ciencia de la ley» (BEDA. Allegorica Expositio in Samuelem 4, 5; PL XCI, 692)⁷.

⁶ «Cumque transisset David ex adverso et stetit in vertice montis de longe, et esset grande intervallum inter eos, clamavit David ad populum et ad Abner filium Ner dicens: 'Nonne respondebis, Abner?' Et respondens Abner ait: 'Quis es tu? Clamasti ad regem!' Et ait David ad Abner: 'Numquid non vir tu es? Et quis alius similis tui in Israel? Quare ergo non custodisti dominum tuum regem? Ingressus est enim unus de turba, ut interficeret regem dominum tuum. Non est bonum hoc, quod fecisti. Vivit Dominus quoniam filii mortis estis vos, qui non custodistis dominum vestrum, christum Domini. Nunc ergo vide, ubi sit hasta regis et ubi scyphus aquae, qui erat ad caput eius'. Cognovit autem Saul vocem David et dixit: 'Num vox tua haec est, fili mi David?' Et ait David: 'Vox mea, domine mi rex'. Et ait: 'Quam ob causam dominus meus persequitur servum suum? Quid feci? Aut quod est in manu mea malum? Nunc ergo audiat, oro, dominus meus rex verba servi sui: Si Dominus incitat te adversum me, odoretur sacrificium; si autem filii hominum, maledicti sint in conspectu Domini, quia eiecerunt me hodie, ut non habitem in hereditate Domini dicentes: "Vade, servi diis alienis". Et nunc non effundatur sanguis meus in terra longe a facie Domini; quia egressus est rex Israel, ut quaerat pulicem unum, sicut persequitur quis perdicem in montibus'. Et ait Saul: 'Peccavi. Revertere, fili mi David; nequaquam enim ultra malefaciam tibi, eo quod pretiosa fuerit anima mea in oculis tuis hodie; apparet quod stulte egerim et erraverim multum nimis'. Et respondens David ait: 'Ecce hasta regis; transeat unus de pueris et tollat eam. Dominus autem retribuet unicuique secundum iustitiam suam et fidem; tradidit enim te Dominus hodie in manu mea, et nolui extendere manum meam in christum Domini. Et sicut magnificata est anima tua hodie in oculis meis, sic magnificetur anima mea in oculis Domini, et liberet me de omni angustia'. Ait ergo Saul ad David: 'Benedictus tu, fili mi David; et quidem faciens facies et potens poteris'. Abiit autem David in viam suam, et Saul reversus est in locum suum».

⁷ «Cum transisset Jesus de hoc mundo ad Patrem, et in altitudine regni paterni imperturbabilis maneret, longe nimirum segregatus ab aspectu mortalium, essetque grandis distantia inter eum qui immortalis victor mortis, in carne Deus ad dexteram

Para san Agustín, el arrepentimiento, la contrición del corazón y la obediencia de David a la voluntad de Yahvé, aseguraron su misericordia a los ojos de Dios:

«En la Escritura leemos tanto los pecados de David como las obras buenas que realizó. Está suficientemente claro en qué radicaba u fuerza o a qué se debían sus victorias. Claro, no a la ceguera malintencionada con que Fausto se abalanza contra los libros y varones santos, sino a la sabiduría piadosa, gracias a la cual se pueden juzgar y discernir la autoridad divina y los méritos de los hombres. Lean los maniqueos dichos libros y vean que Dios reprochó a David más cosas que el mismo Fausto. Pero allí se halla asimismo el sacrificio de la penitencia. Allí la incomparable mansedumbre, incluso hacia un enemigo sumamente cruel y atroz, a quien, cuantas veces cayó en sus poderosísimas manos, tantas veces le dejó marchar ileso de sus manos piadosísimas. Allí la memorable humildad bajo los azotes de Dios y la cerviz regia tan sumisa al yugo del Señor. Armado él y en compañía de su escolta armada, soportó con gran paciencia amargos insultos de boca de su enemigo; detuvo con extrema modestia a quien le acompañaba que, encendido de ira por lo que había tenido que oír su rey, estaba ya a punto de poner su diestra vengadora sobre la cabeza de quien le injuriaba, añadiendo a su mandato regio el temor de Dios y afirmando que aquello era la recompensa de sus méritos de parte del juicio supremo de Dios, que era quien había enviado a dicho vejador para lanzar contra él tales afrentas» (AVG. c. Faust. 22, 66; PL XLII, 441-442) ⁸.

Este gran fragmento bíblico será traducido en imágenes, creándose un tipo iconográfico del que encontramos diferentes variantes. Uno de los primeros aparecerá en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34r) [fig. 15]. En esta imagen, el miniaturista interpreta la escena siguiendo los detalles de la narración bíblica con gran grado de fidelidad. En la parte izquierda observamos a dos personajes saliendo de una tienda. Uno de ellos lleva una túnica roja sobre la cota de mallas, éste es el rey Saúl, el cual observamos también con una corona sobre su cabeza. A su lado aparece vestido de igual manera, pero sin la tela roja Abner. Ambos personajes extienden uno de sus brazos mientras dialogan con David. Delante de ellos observamos una especie de montaña con algunos arbustos. Encima de esta colina aparecen David y Abisay. David enseña el jarro o copa extraída de la tienda de David y una lanza. Por detrás de David podemos ver también a Abisay.

En otras ocasiones, los dos grupos aparecen separados, situándose en dos colinas diferentes como observamos en un grabado anónimo (ca.1551, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 16]. Tenemos representado un gran paisaje montañoso en el que en el fondo se puede

Patris sederet, et eos qui in hoc mundo mortales miseri et impii contra ipsum certare laborarent; clamabat per apostolos suos praedicando ad populum Israel, et ad legisperitos ejus, eosque de somno sui noxii torporis excurgere, et sibi credendo respondere cogebat. Abner quippe, qui interpretatur Patris lucerna, eos qui populo veritatis lucem tunc temporis ministrare debuerant, ostendit. Pater ejus Ner, qui lucerna vertitur, horum magistros qui in luce legalis scientiae spiritualiter accendenda, et illis ac populo pandenda praecesserunt, typice designat. Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 413.

⁸ «Sic itaque et regis David legimus peccata, sed legimus etiam recte facta. In quo autem praevaluerit, et unde quid vicerit, satis in promptu est, non malevolae caecitati, qua in sanctos Libros et viros Faustus irruerat, sed religiosae prudentiae, qua et auctoritas divina, et merita humana possunt cerni atque discerni. Nam legant isti et videant, in David plura Deum redarguisse quam Faustum (II Reg. XII, et XXIV): sed ibi est et poenitentiae sacrificium, ibi est illa incomparabilis mansuetudo usque ad immanissimum et atrocissimum inimicum, qui quoties illi est in manus fortissimas datus, toties ab illo est de manibus piissimis dimissus illaesus (I Reg. XXIV, et XXVI). Ibi memorabilis humilitas sub flagello Dei, et cervix regia dominico jugo ita subdita, ut armatus et comitatus armatis, amara ex inimici ore convicia patientissime sustineret; suumque comitem accensum iracundia, quod talia rex ejus audiret, et jam jamque in conviciatoris caput dextera ultrice pergentem, modestissime refrenaret, regali suae jussioni divini timoris pondus adjiciens, et dicens meritis suis hoc redditum superno judicio, quo ille injuriosus missus esset, ut in eum talia jacularetur opprobria» Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 415.

contemplar una ciudad amurallada. Encontramos dos montículos separados por una especie de barranco. En cada uno de estos montículos, encontramos a dos personajes y tiendas. En el más lejano, situado a la izquierda de la imagen, aparece el rey Saúl junto a Abner. Saúl se sitúa por delante. En esta ocasión no se ha recurrido a una imagen de rey con corona, sino más bien a la de un soldado. Saúl aparece con un brazo extendido y otro sobre la empuñadura de su espada. Detrás de él, Abner aparece erguido como si estuviera montando guardia, con una mano sobre su lanza y otra sobre su cintura. Saúl se comunica con los dos personajes del otro montículo, David y Abisay. David aparece con una especie de vaso en su mano, el que robó de la tienda del rey, que lo enseña a Saúl como señal de que había estado dentro de su tienda. Con la otra mano sujeta una lanza y sobre su cintura lleva colgada una espada.



Fig. 15. De la cima del monte David Grita a Abner y a Saúl. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34r.



Fig. 16. De la cima del monte David grita a Abner y a Saúl. ca.1551, Wolfenbüttel, HAB.

La imagen de Abisay es la de un soldado armado con lanza y espada y que además lleva un escudo. El grabador en esta imagen a dispuesto al lado de David un harpa, la cual nos permite identificarlo con mayor claridad. Este atributo no es habitual en los tipos iconográficos que no hagan referencia a su faceta como músico, aunque en algunas ocasiones lo podemos encontrar al igual que ocurre con la corona. En el grabado encontramos a un quinto personaje vestido de guerrero que se dirige hacia donde se encuentran David y Abisay. Éste en su escudo lleva una inscripción en latín rodeándolo. Podemos leer «*Servus Saulis*» [Siervos de Saúl]. Éste sería por tanto uno de los guardias de Saúl que ha descendido la colina.

También aparecerán casos del tipo iconográfico en los que David aparecerá solo. Hans Collaert (1585, Amsterdam, RM) [fig. 17] seguirá esta tendencia en uno de sus grabados. El esquema compositivo sigue la línea de los anteriores casos, aunque observamos algunas diferencias en algunos detalles. A lo lejos encontramos una ciudad como en el anterior caso. En un primer plano vemos al rey Saúl acompañado de dos soldados. Aparece vestido como un rey oriental, con su corona sobre un turbante. A su lado tenemos a Abisay. Los dos se comunican con David, el cual se encuentra enfrente, separado por una especie de barranco. Su imagen recuerda a la de un soldado romano. Es representado como un joven con armadura, espada y una corona sobre su cabeza. En su mano lleva una lanza y en su mano derecha lleva una jarra. David no está acompañado por Abisay por primera vez. Esta es la diferencia más importante con los otros casos.



Fig. 17. Hans Collaert. *De la cima del monte David grita a Abner y a Saúl*. 1585, Amsterdam, RM.

DAVID EN SIQUELAG

En este tema se incluyen una serie de tipos iconográficos relacionados con la estancia de David en Siqueleg. Estos tipos no serán muy habituales en la tradición visual, pero aparecerán algunos casos sobre todo a finales de la Edad Media junto al texto bíblico de este pasaje. Forma parte del gran tema de la huida de David por la persecución del rey Saúl.

David con seiscientos hombres va ante Akís, rey de Gat

David continuó huyendo de Saúl durante un tiempo más pese al supuesto perdón de Saúl. Según el texto bíblico, David marchará a ver a Akís, rey de Gat y éste lo recibirá con gran estima, quedándose bastante tiempo a su lado:

«David se dijo a sí mismo: ‘Algún día voy a perecer a manos de Saúl. Lo mejor será refugiarme en tierra de filisteos. Saúl dejará de perseguirme por todos los términos de Israel y escaparé de sus manos’. Levantóse David y pasó, con los seiscientos hombres que tenía, a Akís, hijo de Maok, rey de Gat. Se asentó David con Akís en Gat, él y sus hombres, cada cual con su familia; David con sus dos mujeres, Ajinoam de Yizreel y Abigaíl, mujer de Nabal, de Carmelo. Se dio aviso a Saúl que David había huido a Gat y dejó de buscarlo» (1 S 27, 1-4)¹.

Algunos textos patrísticos realizarán una lectura particular sobre este pasaje. Para Casiodoro, Gat se entiende figuradamente como el lagar de la aflicción, que obliga a la Iglesia a presentar los méritos de los santos como néctar:

«Cuando los filisteos lo recibieron en Gad’. Esto se narra en el libro de los Reyes (Samuel), porque David, atemorizado por la persecución de Saúl, decidió que se había de ocultar en la ciudad de Gad entre los filisteos. Pero ya que dijimos que todas estas cosas hay que exponerlas con interpretaciones místicas, Gad significa lagar, es decir, prensadura, que padece cada uno de los cristianos. Pero entonces convierte el fruto en más abundante, al ser prensado por la vara de las tribulaciones. Y por eso, el título del salmo, hablando racionalmente, se adapta a la Iglesia, que, agravada por las persecuciones de los filisteos, es decir, de los extraños, derrama con abundante libertad los méritos de los santos como si fueran un néctar» (CASSIOD. in psalm. 55, 1; PL LXX, 394)².

Observamos algunas imágenes referentes a estos versículos en el periodo de los últimos siglos de la Edad Media. Una de las primeras imágenes aparece en un salterio de origen bizantino (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol.36v) [fig. 1]. En la parte izquierda

¹ «*Et ait David in corde suo: 'Aliquando incidam in uno die in manu Saul; nonne melius est ut fugiam et salver in terra Philistinorum, ut desperet Saul cessetque me quaerere in cunctis finibus Israel? Fugiam ergo manus eius'. Et surrexit David et abiit ipse et sescenti viri cum eo ad Achis filium Maoch regem Geth. Et habitavit David cum Achis in Geth ipse et viri eius unusquisque cum domo sua; David et duae uxores eius, Achinoam Iezrahelites et Abigail uxor Nabal de Carmel. Et nuntiatum est Saul quod fugisset David in Geth, et non addidit ultra ut quaereret eum».*

² «*Cum tenuerunt eum allophyli in Geth; hoc est quod Regum textus enarrat (I Reg. XXVII, 2, 3): quia David Saulis insecutione perterritus, in civitate Geth apud allophylos se creditur occultandum. Sed quia diximus haec omnia mysticis similitudinibus exponenda, Geth significat torcular, id est pressuram, quam omnis patitur Christianus. Sed tunc fructum reddit uberrimum, cum tribulationum fuerit fascis depressus. Et ideo in tali superscriptione loqui rationabiliter aptatur Ecclesia, quae allophylosum, id est alienigenarum persecutionibus ingravata, tanquam nectareos liquores merita sanctorum copiosa libertate profundit».* Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 416.

aparece el rey Akís sentado en su trono. Va vestido con un traje de guerrero y con casco. A su alrededor encontramos a dos hombres vestidos de la misma manera. Un tercero que aparece por detrás de Akís presenta una imagen diferente, sin barba ni ropajes de soldado. A David lo encontramos en el centro de la imagen. Se nos presenta bajo un aspecto de soldado romano, joven y con un nimbo circular. Inclina su cabeza ante el rey en señal de respeto y al parecer se encuentra explicándole algo. Detrás observamos a los hombres de David bien armados con lanzas y protegidos con escudos, armaduras y cascos. Como se puede contemplar, se recurre al momento en el que David se presenta con sus hombres ante el Akís.



Fig. 1. *David con seiscientos hombres va ante Akís, rey de Gat.* ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol.36v.

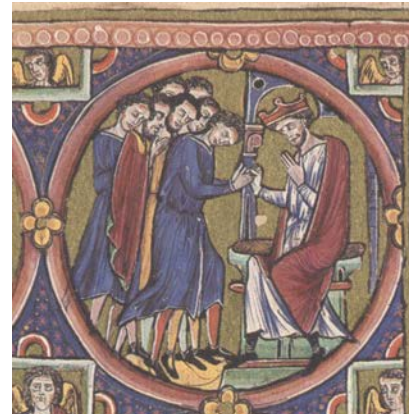


Fig. 2. *David con seiscientos hombres va ante Akís, rey de Gat.* ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41v.

En algunos casos, los hombres de David cambiarán la imagen de soldado por la de civiles. Podemos observar un caso con estas características en una de las miniaturas de la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41v) [fig. 2]. Sigue unas características muy similares al del anterior caso, aunque con algunas variaciones de carácter estilístico. En la parte izquierda encontramos un grupo de hombres encabezados por David. Este personaje viste con una túnica azul, eliminando todo vestigio del David más guerrero. Como en el anterior caso, inclina su cabeza frente al rey Akís mostrándole respeto. Akís, situado enfrente de David le agarra ambas manos en señal de aceptación y estima. Akís toma el aspecto de un verdadero rey sentado en su trono, con unas vestiduras que siguen la moda del siglo XIII, una túnica blanca con un manto rojo y una corona sobre su cabeza. Debajo de esta miniatura, encontramos otra que sigue un esquema compositivo muy semejante. En este caso, David es sustituido por un fraile, mientras que Akís lo es por un rey.

David recibe Siquelag para establecerse

El aprecio de Akís por David queda patente en este fragmento bíblico, en el que se le entrega Siquelag para establecerse. Encontrará así un lugar seguro donde refugiarse de la ira del rey Saúl. En la Biblia aparece de esta manera explicado:

«Dijo David a Akís: ‘Si he hallado gracia a tus ojos, que se me asigne un lugar en una de las ciudades del territorio, para residir en ella. ¿Por qué ha de morar tu siervo a tu lado, en la ciudad real?’ Aquel mismo día le asignó Akís Siquelag; por esto Siquelag

pertenece hasta el día de hoy a los reyes de Judá. El número de días que moró David en territorio de los filisteos fue de un año y cuatro meses» (1 S 27, 5-7)³.

Al parecer, estos versículos bíblicos despertaron poco interés para los comitentes y artífices si atendemos a los pocos casos que nos han llegado. A pesar de esto, podemos observar como el tipo iconográfico representará el momento en el que David llega a las puertas de Siqueleg, como contemplamos en una una miniatura de un salterio de origen griego (ca.1000, Roma, BAV, gr.333, fol. 36v) [fig. 3]. En esta imagen encontramos a David en el centro de la composición montado sobre un caballo blanco. En la parte posterior de su cabeza encontramos una aureola circular, elemento habitual en las imágenes orientales. Observamos también que en su mano lleva una lanza. Detrás de David le sigue un gran grupo de soldados. El grupo capitaneado por David llega a la puerta de una ciudad en la que encontramos a dos mujeres recibiendo los que podrían ser las dos mujeres de David.



Fig. 3. David recibe Siqueleg para establecerse. ca.1000, Roma, BAV, gr.333, fol. 36v.

David despedido por los jefes de los filisteos

El respeto que tenía Akís por David no será compartido por todos los jefes de los filisteos, como se puede comprobar en los versículos del capítulo 29 del primer libro de Samuel:

«Dijeron los jefes de los filisteos: ‘¿Qué hacen estos hebreos?’ Akís respondió a los jefes de los filisteos: ‘Es David, el servidor de Saúl, el rey de Israel; ha estado conmigo un año o dos y no he hallado nada contra él desde el día en que vino a mí hasta hoy’. Pero los tiranos de los filisteos se irritaron contra él y le dijeron: ‘Manda regresar a ese hombre y que se vuelva al lugar que le señalaste. Que no baje con nosotros a la batalla, no sea que se vuelva contra nosotros durante la lucha. ¿Cómo se ganará éste el favor de su dueño mejor que con las cabezas de estos hombres? No es este David de quien cantaban en coro: Saúl mató sus millares y David sus miríadas?’ Akís llamó a David y le dijo: ‘¡Vive Yahvé! que tú eres leal y me hubiera gustado que salieras y entraras conmigo en el campamento, pues

³ «Dixit autem David ad Achis: ‘Si inveni gratiam in oculis tuis, detur mihi locus in una urbium regionis huius, ut habitem ibi. Cur enim manet servus tuus in civitate regis tecum?’ Dedit itaque ei Achis in die illa Siceleg: propter quam causam facta est Siceleg regum Iudae usque in diem hanc. Fuit autem numerus dierum, quibus habitavit David in regione Philistinorum, annus et quattuor menses».

nada malo he hallado en ti desde el día en que viniste a mí hasta hoy, pero no eres bien visto por los tiranos. Ahora vuélvete y vete en paz, y así no harás nada malo a los ojos de los tiranos de los filisteos'. David dijo a Akís: '¿Qué he hecho yo y qué has hallado en tu siervo, desde el día en que me puse a tu servicio hasta hoy, para que no pueda ir a luchar contigo contra los enemigos del rey, mi señor?' Respondió Akís a David: 'Bien sabes que me eres grato como un ángel de Dios; pero los tiranos filisteos han dicho: "No bajaré al combate con nosotros". Levántate, pues, de mañana, con los servidores de tu señor que han venido contigo e id al sitio que os he asignado. No guardes resentimiento en tu corazón, porque me eres grato. Levantaos de mañana y partid en cuanto sea de día'. David y sus hombres se levantaron temprano para partir por la mañana y volverse a la tierra de los filisteos. Los filisteos por su parte subieron a Yizreel» (1 S 29, 3-11)⁴.

Por el simple hecho de haber sido servidor de Saúl, los tiranos filisteos desconfiarán de él. Beda realizará varios comentarios relacionados con estos versículos. Para él, el desprecio de los filisteos hacia los hebreos significa la actitud de los paganos hacia los cristianos:

«Los paganos desprecian la vida, el estilo de vida y la doctrina de los fieles de Cristo que son llamados con razón hebreos, es decir, 'peregrinos', porque ignoran, en el colmo de su soberbia, peregrinar ahora de los vicios hasta las virtudes, y más adelante tener la esperanza de pasar de la muerte a la vida y vivir por encima de sus deseos canales y de las adversidades de la vida» (BEDA. *Allegorica Exspositio in Samuelem*, 4, 8; PL XCI, 703)⁵.

Este relato se traduce en un tipo iconográfico del cual encontramos pocos casos. Los dos que conservamos, forman parte de dos ejemplares de Biblia Moralizada. El primero de ellos (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41v) [fig. 4], muestra a un rey sentado en su trono en el centro de la composición. Lleva un manto rojo y sobre su cabeza una corona. Este personaje es Akís. A su derecha aparecen cuatro hombres hablándole al oído. El más cercano al rey, lleva sobre su cabeza una especie de gorro. Akís con su mano derecha empuja a otro personaje presente en la miniatura, éste es David, el cual lleva una túnica roja con un manto azul. Tiene su cabeza agachada mientras parte del lugar. Como en toda biblia moralizada, en la parte inferior encontramos otra miniatura relacionada con la superior. El esquema compositivo de esta es prácticamente similar, aunque los personajes se adaptan a los propios de la época en que se elaboró la

⁴ «Dixeruntque principes Philisthim: 'Quid sibi volunt Hebraei isti?' Et ait Achis ad principes Philisthim: 'Nonne iste est David, qui fuit servus Saul regis Israel et est apud me multis diebus vel annis, et non inveni in eo quidquam ex die, qua transfugit ad me, usque ad diem hanc?' Irati sunt autem adversus eum principes Philisthim et dixerunt ei: 'Revertatur vir iste et sedeat in loco suo, in quo constituisti eum, et non descendat nobiscum in proelium, ne fiat nobis adversarius, cum proeliari coeperimus. Quomodo enim aliter placare poterit dominum suum nisi in capitibus horum virorum? Nonne iste est David, cui cantabant in choris dicentes: "Percussit Saul milia sua, et David decem milia sua?"' Vocavit ergo Achis David et ait ei: 'Vivit Dominus quia rectus es tu, et bonus est in conspectu meo exitus tuus et introitus tuus mecum in castris, et non inveni in te quidquam mali ex die, qua venisti ad me, usque ad diem hanc. Sed principibus non places. Revertere ergo et vade in pace et non offendes oculos principum Philisthim'. Dixitque David ad Achis: 'Quid enim feci, et quid invenisti in me servo tuo a die, qua fui in conspectu tuo, usque in diem hanc, ut non veniam et pugnem contra inimicos domini mei regis?' Respondens autem Achis locutus est ad David: 'Scio quia bonus es tu in oculis meis sicut angelus Dei; sed principes Philisthim dixerunt: "Non ascendat nobiscum in proelium". Igitur consurge mane, tu et servi domini tui, qui venerunt tecum, et, cum de nocte surrexeritis et coeperit dilucescere, pergite'. Surrexit itaque de nocte David ipse et viri eius, ut proficiscerentur mane et reverterentur ad terram Philisthim. Philisthim autem ascenderunt in Iezrabele».

⁵ «Dixerunt principes Philisthim: 'Quid sibi volunt Hebraei isti? Despiciunt pagani vitam, societatem, doctrinam fidelium Christi, qui merito Hebraei, id est, transitores appellantur; quia nunc de vitiis ad virtutes transire in futurum, de morte ad vitam transitum sperare, ima carnalium desideria, simul et adversa mundi omnia supinae mentis culmina transcendere norunt». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 423.

miniatura. En el centro tenemos a un rey. A su izquierda varios judíos hablan con él, mientras que a la derecha aparece un fraile apartándose del lugar.

Pocos años después aparecerá la segunda miniatura de este tipo iconográfico (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 144r) [fig. 5]. En esta imagen encontramos a cuatro reyes en el centro de la composición. Estos debemos identificarlos como los jefes de los filisteos que están rechazando a David. Probablemente el personaje de la izquierda sea Akís, al cual se dirigen todos los jefes para que no lo lleve a la batalla con ellos. A la derecha encontramos a David con la cabeza agachada escuchando el rechazo de los líderes filisteos. En la parte inferior aparece una miniatura con un esquema compositivo parecido. En el centro observamos un rey que está hablando con una serie de hombres. Éste señala hacia un fraile que aparece justo en el lado contrario. Los cambios entre ambos casos son casi insignificantes, aunque se puede observar una variación en cuanto a la posición y número de personajes.



Fig. 4. *David despedido por los jefes de los filisteos*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 41v.



Fig. 5. *David despedido por los jefes de los filisteos*. ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 144r.

Campana contra los amalecitas

Al encontrarse David con Siquelag completamente destruida, decidirá vengarse de los amalecitas lanzando un ataque. Esta ofensiva tenía como objetivo la venganza, pero también rescatar a los habitantes de Siquelag prendidos por los amalecitas y sus dos mujeres:

«Consultó David a Yahvé diciendo: ‘¿Debo perseguir a esta banda? ¿Le dará alcance?’ Le contestó: ‘Persíguela, porque de cierto la alcanzarás y librarás a los cautivos’. Partió David con los seiscientos hombres que tenía y llegaron al torrente Besor. Continuó David la persecución con cuatrocientos hombres, quedándose doscientos que estaban demasiado fatigados para atravesar el torrente Besor. Encontraron en el campo a un egipcio y lo llevaron a David. Le dieron pan, que él comió, y agua para beber. Diéronle también un trozo de pan de higos secos y dos racimos de pasas. Cuando hubo comido, recobró su espíritu, pues había estado tres días y tres noches sin comer pan ni beber agua. David le preguntó: ‘¿A quién perteneces y de dónde eres?’ Respondió: ‘Soy un muchacho

egipcio, esclavo de un amalecita, pero mi dueño me abandonó porque me puse enfermo hace tres días. Hemos hecho una incursión contra el Négueb de los kereteos y el de Judá y contra el Négueb de Caleb, incendiando Siquelag'. Díjole David: '¿Podrías guiarme hacia esa banda?' Respondió: 'Júrame por Dios que no me matarás y que no me entregarás en manos de mi dueño, y te guiaré hacia esa banda'. Les guió, y los hallaron desparramados por todo el campo, comiendo, bebiendo y bailando por el gran botín que habían tomado en tierra de filisteos y en tierra de Judá. David los batió desde el alba al anochecer; sólo se salvaron de entre ellos cuatrocientos jóvenes que montaron en camellos y huyeron. Salvó David todo lo que los amalecitas habían capturado. También rescató David a sus dos mujeres. Nada les faltó, ni pequeño ni grande, ni el botín, ni sus hijos, ni sus hijas, ni nada de cuanto les habían capturado. David se llevó todo» (1 S 30, 8-19)⁶.

Como se puede observar en el texto, David consiguió liberar a todos los hombres y mujeres prendidos por los amalecitas. Este relato bíblico se traduce en las artes visuales en un tipo iconográfico presente en algunos periodos históricos. Aunque es el tipo iconográfico más numeroso en representaciones del tema de David en Siquelag, estas no son muy abundantes.

La primera de ellas la encontramos en una miniatura de un ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, 108 I, fol.170r) [fig. 6]. En esta miniatura encontramos a una serie de personajes dispuesto a la manera de un friso. Sobre un caballo, encontramos a un personaje armado con una espada. Éste es David, el cual libera a sus dos mujeres y los habitantes de Siquelag de los amalecitas. Su cabeza aparece girada hacia atrás, donde se sitúan sus dos mujeres y dos hombres que van siguiéndole.



Fig. 6. Campaña contra los amalecitas. 1197, Amiens, BM, 108 I, fol.170r.

⁶ «Et consuluit David Dominum dicens: 'Persequar latrunculos hos et comprehendam eos an non?' Dixitque ei: 'Persequere; absque dubio enim comprehendes eos et excuties praedam'. Abiit ergo David ipse et sescenti viri, qui erant cum eo, et venerunt usque ad torrentem Besor, et lassi quidam substituerunt. Persecutus est autem David ipse et quadringenti viri; et reliqui substituerunt: ducenti, qui lassi transire non poterant torrentem Besor. Et invenerunt virum Aegyptium in agro et adduxerunt eum ad David; dederuntque ei panem, et comedit, et dederunt ei aquam bibere, sed et dederunt ei fragmen massae caricarum et duas ligaturas uvae passae. Quae cum comedisset, reversus est spiritus eius; non enim comederat panem neque biberat aquam tribus diebus et tribus noctibus. Dixit itaque ei David: 'Cuius es tu vel unde?' Qui ait ei: 'Puer Aegyptius ego sum servus viri Amalecitae; dereliquit autem me dominus meus, quia aegrotare coepi nudius tertius. Siquidem nos erupimus contra Nageb Cherethi et contra Nageb Iudae et Nageb Chaleb et Siceleg succendimus igni'. Dixitque ei David: 'Potes me ducere ad istum cuneum?' Qui ait: 'Iura mihi per Deum quod non occidas me et non tradas me in manu domini mei, et ducam te ad cuneum istum'. Et iuravit ei David. Qui cum duxisset eum, ecce illi discumbebant super faciem universae terrae comedentes et bibentes et festum celebrantes pro cuncta praeda et spoliis, quae ceperant de terra Philisthim et de terra Iudae. Et percussit eos David die altera a diluculo usque ad vespem, et non evasit ex eis quisquam, nisi quadringenti viri adulescentes, qui ascenderant camelos et fugerant. Erunt ergo David omnia, quae ceperant Amalecitae, et duas uxores suas eruit. Nec defuit quidquam a parvo usque ad magnum tam de filiis quam de filiabus et de spoliis, et, quaecumque rapuerant, omnia reduxit Davids.

En el texto superior a esta miniatura encontramos la referencia exacta en la que se basa la imagen. Encontramos las siguientes palabras: «*Eruiit ergo David omnia, quae tulerant Amalecitrae, et duas uxores suas eruiit. Nec defuit quidquam a parvo usque ad magnum*» [De este modo recobró David todo lo que los amalecitas se habían llevado y a sus dos mujeres. Y no faltó cosa chica o grande] (1 S 30, 18-19).

Existen algunos casos en los que el tipo iconográfico adquirirá un carácter más violento como observamos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34v) [fig. 7]. Se trata de una composición mucho más compleja, en la que el número de personajes y detalles es mucho mayor que en el caso anterior. Esta miniatura ocupa el espacio que normalmente está destinado a dos. Por una parte, en la parte izquierda, observamos a un grupo de soldados enfrentándose en una sangrienta batalla. Todos estos guerreros van montados a caballo, protegidos con cota de mallas y casco y armados con espadas, lanzas y hachas. Observamos detalles muy violentos, como son espadas y hachas clavadas en el cráneo de algunos soldados. En la parte inferior también podemos observar a varios hombres muertos. Esta escena violenta se prolonga a la otra parte de la miniatura. En la parte derecha el miniaturista ha representado una mesa en la que se encuentran varios personajes a su alrededor. En el centro de la imagen aparece David, vestido con una cota de mallas y con una daga en la mano. David agarra de la mano a una de sus mujeres. Su segunda mujer aparece detrás y también es agarrada por un soldado. Como se puede observar, en este caso también aparece el momento en que salva a sus dos mujeres y a los otros habitantes de Siquelag secuestrados.



Fig. 7. Campaña contra los amalecitas. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 34v.

El momento de la batalla será muy común, como se puede contemplar en un lienzo de Cornelis van Haarlem (ca.1603, Cp) [fig. 8] mucho posterior. En este caso, pese haber pasado unos cuantos siglos, encontramos similitudes en el esquema compositivo. El plano es mucho más amplio que en anteriores casos. En la parte izquierda observamos a varios hombres a caballo atacando a los amalecitas. Aunque observamos algunos cadáveres por el suelo, la imagen es mucho menos violenta que en el caso de la anterior imagen. Debemos identificar a David con el hombre que monta a caballo que aparece vestido con una especie de turbante sobre su cabeza. En la otra parte del lienzo, encontramos a los prisioneros que quiere liberar David.



Fig. 8. Cornelis van Haarlem. *Campaña contra los amalecitas*. ca.1603, Cp.

Podremos encontrar también casos en los que se hará especial atención a la distracción de los amalecitas como observamos en una obra de Gerard Hoet (ca.1728, Amsterdam, RM) [fig. 9]. En el fondo de este, observamos cómo avanza un gran ejército. En este lugar se está librando una dura batalla como venganza por haber arrasado Siquelag. En el plano intermedio aparecen los hombres y mujeres prendidos por los amalecitas, incluyendo también los animales. En primer plano encontramos una escena que se ha podido observar en otros casos. Se trata de cuatro personajes comiendo y bebiendo alrededor de un tronco que hace las funciones de una mesa. Estos cuatro parecen ajenos de lo que sucede en la parte posterior. En otras ocasiones, se observaba también esta escena, aunque estos eran sorprendidos por los soldados de David. En este caso aún no han sido agredidos y disfrutan de su banquete, ajenos a lo que les va a pasar. Identificar a David en este grabado es tarea casi imposible. Podría ser cualquier de los personajes que aparecen en el fondo vestido con armadura. Esta imagen podría pertenecer a otra escena bélica, aunque las dudas son disipadas al encontrarnos debajo del grabado con una inscripción en seis idiomas diferentes mencionando el pasaje.



Fig. 9. G. Hoet. *Campaña contra los amalecitas*. ca.1728, Amsterdam, RM.



Fig. 10. Jacob Folkema. *Campaña contra los amalecitas*. 1791, Amsterdam, RM.

Unas características muy semejantes las encontraremos en un grabado de Jacob Folkema (1791, Amsterdam, RM) [fig. 10]. En el primer plano encontramos de nuevo a los soldados amalecitas comiendo y bebiendo. Estos se sitúan en la parte izquierda. Al centro encontramos a un hombre guisando comida para ellos. Los soldados se sorprenden al ver aparecer por el horizonte un ejército armado con lanzas y a caballo que se dirigen hacia ellos. Este ejército está formado por los hombres de David. En la parte derecha, observamos a un grupo de mujeres y niños que esperan la liberación por los hombres de David. En el fondo se puede observar aún la ciudad de Siquelag en llamas, detalle que no encontramos en otros casos, pero que en este se resalta. En este caso la batalla aún no ha empezado como solía ser habitual en otros casos.

SAÚL Y LA MAGA DE ENDOR (1 S 28)

La historia de Saúl y la maga de Endor¹ tendrá su origen en un pasaje bíblico del capítulo 28 del primer libro de Samuel. Saúl ante la desesperación por encontrar la respuesta sobre su futuro, preguntó a Yahvé sin hallar contestación. Por este hecho decidirá buscar los servicios de una maga con la ayuda de sus hombres. El relato continúa con la llegada de Saúl al lugar de Endor, donde la pitonisa seguirá las instrucciones del rey e invocará al profeta, con el anuncio de Samuel del fatídico final.

A partir de este relato surgirán dos tipos iconográficos principales, Saúl, disfrazado de soldado visita la maga de Endor, y el segundo y con más casos, La maga ve el espectro de Samuel². En las imágenes se podrá contemplar la influencia de los textos y el pensamiento del momento en el que son concebidas, produciéndose variaciones, principalmente, en la representación de Samuel y el de la maga de Endor.

Saúl, disfrazado de soldado visita a la maga de Endor

Este primer tipo iconográfico se basará en los primeros versículos del tema, donde el rey pide a dos de sus hombres que lo acompañen a visitar a la maga. Para no ser reconocido por la nigromante, se pondrá otros ropajes, ya que el mismo Saúl había prohibido la práctica de la adivinación y la necromancia:

«Vio Saúl el campamento de los filisteos y tuvo miedo, temblando sobremanera su corazón. Consultó Saúl a Yahvé, pero Yahvé no le respondió ni por sueños ni por los urim, ni por los profetas. Dijo Saúl a sus servidores: ‘Buscadme una nigromante para que vaya a consultarla’. Dijéronle sus servidores: ‘Aquí mismo, en Endor, hay una nigromante’. Se disfrazó Saúl poniéndose otras ropas y fue con dos de sus hombres; llegó donde la mujer de noche y dijo: ‘Adivíname por un muerto y evócame el que yo te diga’. La mujer le respondió: ‘Bien sabes lo que hizo Saúl, que suprimió de esta tierra a los nigromantes y adivinos. ¿Por qué tiendes un lazo a mi vida para hacerme morir?’ Saúl juró por Yahvé diciendo: ‘¡Vive Yahvé! Ningún castigo te vendrá por este hecho’» (1S 28,5-10)³.

El tipo será puramente narrativo, tomando únicamente como base los versículos bíblicos. Tendremos de esperar al menos hasta el siglo XV para encontrarnos con uno de estos casos, como el que aparece en una miniatura de una biblia de origen germánico (ca.1410, Los Ángeles, PGM, ms. 33, fol. 174v) [fig. 1]. En este primer caso observamos una composición muy simple en la que se representan cuatro personajes. El miniaturista pasa por alto algunos detalles descritos en el texto bíblico; a pesar de seguir el número de personajes indicado, observamos a Saúl vestido de rey con lujosas vestiduras y su corona, eludiendo el versículo donde se dice: «*Mutavit ergo habitum suum vestitusque est aliis vestimentis et abiit ipse et duo viri cum eo*» [Se disfrazó Saúl poniéndose otras ropas y fue con dos de sus

¹ Este tema fue presentado en el XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática celebrado en Santiago de Compostela del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2017. La publicación de las actas se encuentra en prensa.

² En *Iconclass* se nombrarán más tipos iconográficos, de los cuales no se ha podido localizar ningún caso.

³ «*Et vidit Saul castra Philisthim et timuit, et expavit cor eius nimis. Consuluitque Dominum, et non respondit ei neque per somnia neque per Urim neque per prophetas. Dixitque Saul servis suis: ‘Quaerite mihi mulierem habentem pythonem, et vadam ad eam et sciscitabor per illam’. Et dixerunt servi eius ad eum: ‘Est mulier habens pythonem in Endor’. Mutavit ergo habitum suum vestitusque est aliis vestimentis et abiit ipse et duo viri cum eo; veneruntque ad mulierem nocte, et ait: ‘Divina mihi in pythone et suscita mihi, quem dixeris tibi’. Et ait mulier ad eum: ‘Ecce tu nosti, quanta fecerit Saul et quomodo eraserit magos et hariolos de terra; quare ergo insidiaris animae meae, ut occidas?’ Et iuravit ei Saul in Domino dicens: ‘Vivit Dominus quia non veniet tibi quidquam mali propter banc rem’».*

hombres] (1S 28,8). Posiblemente esta característica cumpla solo con una finalidad identificadora del personaje. Junto al rey encontramos a los dos hombres que lo acompañan en su visita a la maga. También en esta miniatura observamos a la maga, situada delante de Saúl, señalándose una de sus manos. La mujer adquiere el aspecto de una persona de avanzada edad, con su cabeza cubierta con un velo. A simple vista, pudiera tratarse de una mujer cualquiera, no vinculada con el esoterismo y las prácticas nigrománticas. Un detalle nos revela que se trata de la maga de Endor, el hecho de que se señale una de sus manos que pudiera referirse a una alusión de la lectura del futuro a través de la quiromancia.



Fig. 1. *Saúl disfrazado visita la maga de Endor*. ca.1410, Los Ángeles, PGM, ms. 33, fol. 174v.

Durante el corto recorrido de este tipo iconográfico, el esquema compositivo se mantendrá casi inalterable, aunque en ocasiones varíe en pequeños detalles, como encontramos en una pintura de Jacob van Oostanen (1526, Amsterdam, RM) [fig. 2]. Se trata de una imagen en la que se representa todo el tema a modo de panorámica, con sus diferentes tipos iconográficos. De nuevo se aprecia una clara referencia a la lectura de las manos, por medio de la figura de Saúl el cual se señala la palma de su mano. Este detalle nos permite interpretar que se representa el momento justo donde el rey pide el servicio de la maga. Como se puede contemplar, Saúl en esta ocasión cambia su imagen por la de un soldado, aunque incluyendo de manera más discreta la corona en su espalda. Delante, de nuevo aparece la maga de Endor, siguiendo con la tradición, como una mujer longeva que en esta ocasión se ayuda de un bastón para caminar. Pese a seguir la línea habitual, la mujer aparece mucho más destapada que en el anterior caso y lleva casi descubierto uno de sus pechos. También están presentes en este caso los hombres de Saúl, aumentando el número, de los dos narrados en el texto a más de cuatro.

La maga ve el espectro de Samuel

El segundo de los tipos iconográficos de este tema será el de La maga ve el espectro de Samuel. De nuevo nos referimos al capítulo 28 del primer libro de Samuel como fuente principal de estas imágenes, donde la maga, cumpliendo el mandato de Saúl, invocará a Samuel. La aparición del profeta desvelará al rey su futuro, vaticinándole la muerte y la derrota de su ejército por haber recurrido a la necromancia y haber molestado el descanso de los muertos:

«La mujer dijo: ‘¿A quién debo invocar para ti?’ Respondió: ‘Evócame a Samuel’. Vio entonces la mujer a Samuel y lanzó un gran grito. Dijo la mujer a Saúl: ‘¿Por qué me has engañado? ¡Tú eres Saúl!’ El rey le dijo: ‘No temas, pero ¿qué has visto?’ La mujer respondió a Saúl: ‘Veo un espectro que sube de la tierra’. Saúl le preguntó: ‘¿Qué aspecto tiene?’ Ella respondió: ‘Es un hombre anciano que sube envuelto en su manto’. Comprendió Saúl que era Samuel y cayendo rostro en tierra se postró. Samuel dijo a Saúl: ‘¿Por qué me perturbas evocándome?’ Respondió Saúl: ‘Estoy en grande angustia; los filisteos mueven guerra contra mí, Dios se ha apartado de mí y ya no me responde ni por los profetas ni en sueños. Te he llamado para que me indiques lo que debo hacer’. Dijo Samuel: ‘¿Para qué me consultas si Yahvé se ha separado de ti y se ha pasado a otro? Yahvé te ha cumplido lo que dijo por mi boca: ha arrancado Yahvé el reino de tu mano y se lo ha dado a otro, a David, porque no oíste la indignación de su ira contra Amalec. Por eso te trata hoy Yahvé de esta manera. También a Israel entregará Yahvé en manos de los filisteos. Mañana tú y tus hijos estaréis conmigo. Yahvé ha entregado también el ejército de Israel en manos de los filisteos’. Al instante Saúl cayó en tierra cuan largo era. Estaba aterrado por las palabras de Samuel: se hallaba, además, sin fuerzas, porque no había comido nada en todo el día y toda la noche» (1S 28,11-20)⁴.



Fig. 2. Jacob van Oostsanen. *Saúl y la maga de Endor*. 1526, Amsterdam, RM.

⁴ «Dixitque ei mulier: 'Quem suscitabo tibi?' Qui ait: 'Samuelem suscita mihi'. Cum autem vidisset mulier Samuelem, exclamavit voce magna et dixit ad Saul: 'Quare imposuisti mihi? Tu es enim Saul!' Dixitque ei rex: 'Noli timere. Quid vidisti?' Et ait mulier ad Saul: 'Hominem divinum vidi ascendentem de terra. Dixitque ei: 'Qualis est forma eius?' Quae ait: 'Vir senex ascendit et ipse amictus est pallio'. Intellexit Saul quod Samuel esset et inclinavit se super faciem suam in terra et adoravit. Dixit autem Samuel ad Saul: 'Quare inquietasti me, ut suscitarer?' Et ait Saul: 'Coartor nimis. Siquidem Philisthim pugnant adversum me, et Deus recessit a me et exaudire me noluit neque in manu prophetarum neque per somnia; vocavi ergo te, ut ostenderes mihi quid faciam'. Et ait Samuel: 'Quid interrogas me, cum Dominus recesserit a te et factus est adversarius tuus? Fecit enim Dominus, sicut locutus est in manu mea, et scidit regnum de manu tua et dedit illud proximo tuo David, quia non oboedisti voci Domini neque fecisti iram furoris eius in Amalec. Idcirco quod pateris, fecit tibi Dominus hodie. Et dabit Dominus etiam Israel tecum in manu Philisthim; cras autem tu et filii tui mecum eritis, sed et castra Israel tradet Dominus in manu Philisthim'. Statimque Saul cecidit porrectus in terram; extimuerat enim verba Samuel, et robur non erat in eo, quia non comederat panem tota die illa et tota nocte illa».

Como se puede observar en el relato, el hecho de haber recurrido a los servicios de una nigromante será motivo suficiente para ser condenado por Yahvé. Esto no es exclusivo del pasaje bíblico que nos ocupa. En otros libros, encontramos también el rechazo y condena de la práctica de la hechicería, al igual que de la gente que la realiza y recurre a ella. Uno de estos casos aparece en el libro del Éxodo aparece la siguiente frase cuando Yahvé dicta una serie de normas a Moisés: «*Maleficam non patieris vivere*» [A la hechicera no la dejarás con vida] (Ex 22,17)⁵.

Mucho más claro es el pasaje de Deuteronomio:

«No ha de haber en ti nadie que haga pasar a su hijo o a su hija por el fuego, que practique adivinación, astrología, hechicería o magia, ningún encantador ni consultor de espectros o adivinos, ni evocador de muertos. Porque todo el que hace estas cosas es una abominación para Yahvé tu Dios y por causa de estas abominaciones desaloja Yahvé tu Dios a esas naciones delante de ti» (Dt 18,10-12)⁶.

El pasaje de la aparición del profeta Samuel será comentado desde muy temprana época por varios autores. Uno de los primeros autores en referirse a estos versículos será el historiador judío Flavio Josefo (ca.37-101) en sus *Antigüedades judías*. En este texto, Josefo comenta algunos detalles del pasaje después de haber expuesto el texto bíblico⁷.

En los primeros siglos de cristianismo, el tema será también comentado y examinado por los Padres de la Iglesia. La aparición o no del profeta Samuel se convertirá en un extenso debate en el que pretenderán explicar la naturaleza de los hechos. Uno de los primeros será Orígenes (185-254), en su *In librum regum*, dentro de la homilía II (Orígenes, *Hom. in 1 Reg.* 490; PG XII, 1011-1028). Orígenes parece dudar que una maga pagana fuera capaz de llamar a la vida a un profeta, pero si afirmará que el verdadero Samuel es el que había sido invocado «*Non est Samuel daemon mentitur, cum ipsa Scriptura mentiri non possit. Verba vero Scriptura sunt: non a daemone, sed ab illius auctore sunt prolata: Et vidit mulier Samuelem*»⁸.

No tardarán en surgir voces en contra Orígenes. Eustacio de Antioquia (ca.338) en su *De Engastrimytho contra Origen* (EUST., *Ant. Engast.* 1; PG XVIII, 614-674), afirma que los demonios no pueden tener poder sobre los espíritus. Bajo su parecer, Orígenes con su afirmación pretendía introducir la idolatría y la necromancia en la Iglesia. Según su opinión, en los versículos no se dice que Samuel se apareciera, si no que Saúl creyó que era verdaderamente el profeta, por lo tanto, fue un engaño de la maga. Como señalan algunos estudios sobre el tema, en esta época, ya se había formado una teoría de que la brujería era un arte demoníaco y este pasaje era uno de los mejores ejemplos del engaño que suponía dicha práctica⁹.

Teodoreto de Ciro (ca.393-466), en su *Questiones libros Regum* atribuye la aparición a una obra de Dios y no de la propia maga, interpreta la imagen que se aparece como la de un ángel enviado por el propio Dios (THDT., *Quaestiones in libros Regum.* 398; PG LXXX, 590-594).

⁵ Este pasaje se corresponde en con Éxodo 22, 18 en la Biblia de Jerusalén.

⁶ «*Nec inveniatur in te, qui filium suum aut filiam traducat per ignem, aut qui sortes sciscitetur et observet nubes atque anguria, nec sit maleficus nec incantator, nec qui pythones consulat nec divinos, aut quaerat a mortuis veritatem; omnia enim haec abominatur Dominus et propter istiusmodi scelera expellet eos in introitu tuo*».

⁷ Josefo, F., *Los veinte libros de Flavio Josefo de las antigüedades judías*, Imprenta de Martin Nucio, Madrid 1554, p. 109-113.

⁸ Orígenes *Hom. in 1 Reg.* 490; PG XII, 1019.

⁹ Lombardi, P., *Il filosofo e la strega*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 182.

Entre los padres de la Iglesia de Occidente y los teólogos también se producirá el debate. Agustín de Hipona (354-430), tratará el asunto en el segundo libro de *Questioni ad Simplicianum*. Agustín expresa la posibilidad que la aparición fuese real bajo la permisión y la voluntad de Dios, aunque dejando la posibilidad de que se tratará de un engaño del diablo:

«[...] no es absurdo creer que, en virtud de alguna disposición divina, no contra su voluntad ni forzado y violento por una potencia mágica, sino libremente y para secundar los planes de una secreta providencia, oculta lo mismo a Saúl que a la pitonisa, se hubiese permitido al espíritu del profeta comparecer ante el rey para fulminar contra él la divina sentencia» (AVG., Quaest. Simpl.2 3,1)¹⁰.

Isidoro de Sevilla (ca. 556-636), seguirá las tesis de san Agustín, en su *Questiones in Vetus Testamentum* (Isid., in reg. 1; PL LXXXIII, 391-410). Estos primeros autores marcarán el camino sobre la interpretación del pasaje. De la patristica arrancará una extensa dialéctica teológica sobre la naturaleza de la aparición del profeta Samuel. Es posible que estas teorías influyeran en las representaciones del tipo iconográfico surgido de estos versículos, junto a tratados y escritos de cada momento.

A pesar de que Réau afirma que estas imágenes no interesaron a los artífices medievales¹¹, las imágenes más antiguas las encontramos hacia finales del siglo XII y ligadas al mundo de las miniaturas, tal y como observamos en una perteneciente a una Biblia (ca.1200, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 43r) [fig. 3]. El rey ocupa el centro de la composición acompañado de tres hombres. Enfrente se sitúa la maga de Endor, mujer cubierta con un velo. Con su mano ayuda a surgir de la tierra al profeta Samuel, el cual señala a Saúl advirtiéndole del futuro que le espera. Interpretamos que se trata del propio cuerpo de Saúl levantándose de su tumba.



Fig. 3. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1200, La Haya, KB, 76 F 5, fol. 43r.

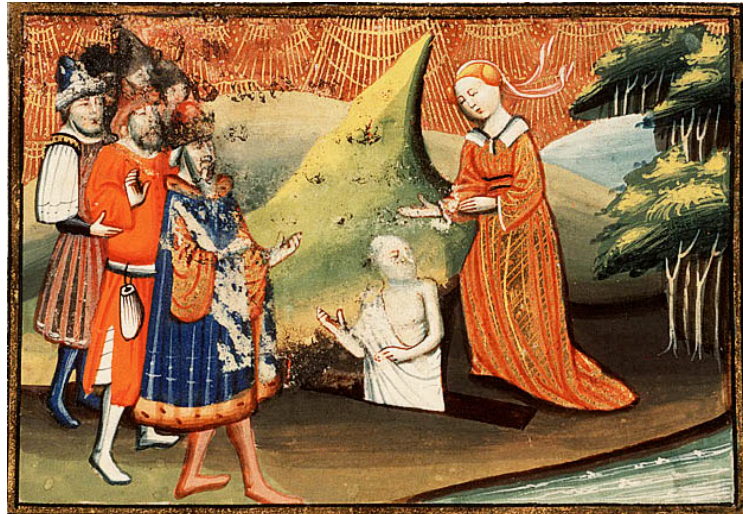


Fig. 4. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1430, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 175v.

¹⁰ «[...] non est absurdum credere ex aliqua dispensatione divinae voluntatis permissum fuisse, ut non invitus nec dominante atque subjugante magica potentia, sed volens atque obtemperans occultae dispensationi Dei, quae et pythouissam illam et Saulem latebat, consentiret spiritus Prophetae sancti se ostendi aspectibus regis, divina eum sententia percussus» AVG. Quaest. Simpl.2 3,1: PL XL, 142.

Agustín. *Obras completas de San Agustín*. Tomo XL, Ed. de Teodoro C. Madrid, BAC, Madrid 1995, p. 399-400.

¹¹ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Barcelona 2007, p. 298.

Esta característica se repetirá en muchos casos posteriores como se puede contemplar en una miniatura de una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 175v) [fig. 4], donde claramente se observa a Samuel salir de una sepultura. A pesar de esta similitud, encontramos también en esta miniatura una diferencia notable en la imagen de la maga. Se trata de una joven pelirroja, rasgo que permite relacionarla con la brujería, ya que, según afirman algunos estudios, en época medieval, las personas con este color de cabello eran consideradas demoniacas o con relación satánica¹².

Un caso excepcional será la pintura de Jacob van Oostanen (1526, Amsterdam, Rijksmuseum) vista ya en el anterior tipo iconográfico (ver fig. 2). Las características tradicionales del tipo iconográfico se mezclarán con varios detalles novedosos relacionados con tratados del momento. El principal protagonismo lo adquiere un *Sabbath* de brujas. La importancia que se le da a la reunión de brujas, posiblemente debemos buscarla en el gran esplendor que se produjo durante esta época de la magia ritual, gracias a los nuevos aires del Humanismo¹³. Hay que tener en cuenta que con la publicación de la bula *Super Illius specula* firmada por el Papa Juan XXII en 1326, el escepticismo ante los actos de hechicería irá perdiendo fuerza, y se reconocerá como real todo lo que se dice sobre la brujería¹⁴. Por lo que se refiere a la composición, en el centro, se incluye a una serie de personajes realizando rituales diferentes acompañados de criaturas fantásticas. En uno de estos grupos encontramos a la maga de Endor dentro de un círculo mágico, identificada por una especie de gorro en el que se observa la inscripción Pitonisa Saulis [Pitonisa Saúl]. Como se puede contemplar, la maga adquiere una imagen muy alejada de los anteriores casos. Su torso aparece completamente desnudo. Dentro del círculo aparece también una vela y dos lechuzas, además de un sátiro sujeta el libro de hechizos en el que se observan unas palabras sin sentido, que probablemente hagan referencia al *Clavicula Salomonis*¹⁵. Con una vara, la mujer toca un recipiente con brasas, elemento también nombrado en el citado tratado. En la otra mano sostiene una especie de cetro que dirige al cielo. En el fondo, debajo de una puerta con arco de medio punto encontramos a Samuel saliendo de un sepulcro. Este es de los pocos elementos que aparecen en la pintura que se asemejan a los casos anteriores. De nuevo se trata del cuerpo de Samuel volviendo a la vida. Más al fondo se representa otro momento de la narración. En la parte derecha encontramos al profeta Samuel, vestido con una larga túnica blanca. Delante de él, se sitúa el rey Saúl con gesto de asombro al ver al profeta. Esta intrigante imagen se completa con una escena de batalla en el fondo, en el extremo derecho un banquete en el que encontramos a unas mujeres sentadas sobre machos cabríos, y en la parte superior una joven hechicera volando con dos gallos, además de seres fantásticos repartidos por todo el lienzo. Al combinar la historia bíblica de la bruja de Endor con los sujetos de la brujería, Jacob van Oostanen creó de manera única un ejemplo moral del destino reservado para aquellos que rompen el mandamiento divino al involucrarse en la brujería, como fue el caso de Saúl.

A mediados del siglo XVI el tipo iconográfico comenzará a situar el lugar de los hechos en una estancia interior. Uno de estos primeros casos lo encontramos en un dibujo preparatorio de Francesco Salviati (ca.1554, Amsterdam, RM) [fig. 5]. Este detalle se aprecia gracias a la presencia de una lámpara colgada del techo del habitáculo. De nuevo la

¹² Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1996, p. 92.

¹³ Figueroa, F. «La clavicula de Salomón», en *Cuadernos del Minotauro*, 2, 2015,

¹⁴ Lara Alberola, E., *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Publicacions de la Universitat de València, València 2010, p. 64.

¹⁵ El *Clavicula Salomonis* o *Clave de Salomón*, es un tratado de conocimiento mágico europeo atribuido al rey Salomón que fue escrito probablemente entre los siglos XIV o XV. La identificación con este libro es una teoría de la ficha de la obra en el Rijksmuseum elaborada por Daantje Meuwissen. Para nuestro estudio se ha consultado un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Chequia, fechada en 1650.

aparición de la maga sufre una considerable variación, pasando de ser una terrorífica bruja a una imagen más relacionada con los estereotipos del mundo clásico. La principal novedad quizá sea la representación del profeta, el cual aparece de manera doble. Por una parte, el cuerpo sin vida del profeta yace desnudo en el suelo. Por otra parte, el profeta aparece delante del rey Saúl. En el *Malleus Maleficarum* –tratado contra la brujería– sus autores comentan entorno al pasaje:

«Por lo cual, cuando creen que llaman a los muertos del infierno para responder a sus preguntas, quienes se presentan y ofrecen esas respuestas son los demonios con el aspecto de los muertos. Y de este tipo fue el arte de la gran pitonisa de que se habla en I Reyes, XXVIII quien levantó a Samuel, por instancias de Saúl»¹⁶.

Siguiendo esta teoría, el autor podría haber representado el cuerpo sin vida del profeta, junto a la del espíritu. El espectro sería en realidad un engaño del propio demonio que habría adoptado la imagen del profeta.



Fig. 5. F. Salviati. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1554, Amsterdam, RM.



Fig. 6. *La maga ve el espectro de Samuel*. 1569, Wolfenbüttel, HAB.

La presencia de elementos y símbolos relacionados con los tratados de magia, como el *Clavicula Salomonis*, será habitual en los casos del tipo iconográfico a partir del siglo XVI. En un grabado centroeuropeo (1569, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 6], observaremos un círculo mágico. En su interior aparecen Samuel y la maga de Endor junto a tres cirios y diversos símbolos. La maga lleva un bastón, elemento que se repite en multitud de casos, y además se observa una especie de rosario colgando de su brazo. Otro elemento incluido es un altar en el que se dispone un gran cirio. Gran parte de estos elementos aparecen en el *Clavicula Salomonis* y otros tratados posteriores inspirados en este.

En otros casos se introducirán otros elementos diferentes, también vinculados con el mundo de la brujería, pero sin una influencia tan clara de los tratados. Observamos uno de estos casos en un lienzo de Matthias Stom (1630, Cp) [fig. 7]. En un esquema compositivo anclado en la tradición, aparece una serie de objetos en una de las esquinas de la imagen. En esta se encuentra una olla calentándose en el fuego. Junto a esta se dispone un mortero con un hueso humano, además de unos recipientes para las pócimas. También se encuentra una baraja de naipes, con la que la maga adivinaría el futuro mediante el tarot.

¹⁶ Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum*, Orión, Buenos Aires 1975, p. 70.



Fig. 7. Matthias Stom. *La maga ve el espectro de Samuel*. 1630, Cp.



Fig. 8. Salvator Rosa. *La maga ve el espectro de Samuel* .1668, París, ML.

A mediados del siglo XVII, se producirá un cambio en la imagen de la maga, posiblemente producido por la gran persecución que sufrieron las brujas durante esta época en Europa¹⁷. En los casos del tipo iconográfico, de nuevo se recurrirá a una mujer de aspecto demoníaco rodeada de elementos y criaturas aterradoras. Estas características se contemplan en un lienzo de Salvator Rosa (1668, París, ML) [fig. 8]. La maga se encuentra realizando un hechizo detrás de Saúl y Samuel. Parece moverse como si estuviera poseída por algún demonio. Esta característica se acentúa con el hecho de que aparece medio desnuda. Detrás se encuentra un esqueleto humano que imita la posición de la maga, además de un caballo y una gran lechuza volando. Se podría afirmar que Salvator Rosa se basa en los escritos de los Padres de la Iglesia y teólogos –como Orígenes– que defendían que la aparición del profeta era un engaño del diablo.



Fig. 9. Gabriel Ehinger. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1672, Wolfenbüttel, HAB.

¹⁷ Armengol, A., «Realidades de la brujería en el siglo XVII» en *Tiempos Modernos*, vol. 3, 6, consultado a través de <<http://www.tiemposmodernos.org/TiemposModernos6/brujeria.htm>> 13-11-17.

En un grabado de Gabriel Ehinger (ca.1672, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 9], la imagen de la maga como una criatura demoníaca será mucho más exagerada. En este caso también aparecerá medio desnuda, por la cual cosa observamos su cuerpo de aspecto cadavérico. Esta característica que se repite en dos brujas que aparecen situadas sobre unos sepulcros en la parte superior. Se encuentra dentro de un círculo mágico, con los típicos símbolos además de un cráneo de caballo, una lechuza y una pequeña serpiente. Los elementos sobrenaturales se completan con algunos seres fantásticos volando por el cielo que recuerdan a los de la pintura de Jacob van Oostsanen.

En el tipo iconográfico también tendrá lugar una variación relacionada con la representación del profeta Samuel. Hasta este momento, las imágenes mostraban una representación corpórea de Samuel, como si su cuerpo se hubiera levantado de entre los muertos. A finales del siglo XVII esta característica cambiará hacia una representación del profeta como una aparición en espíritu. Esta imagen se acercará a las interpretaciones que realizan algunos Padres de la Iglesia y teólogos –como Orígenes– que defendían que la aparición del profeta era un engaño del diablo. Un caso de este tipo lo encontramos en un grabado de Philip van Gunst (ca.1685, Amsterdam, RM) [fig. 10] en el cual el profeta se encuentra flotando a una distancia considerable del suelo.



Fig. 10. Philip van Gunst. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1685, Amsterdam, RM.



Fig. 11. Simon Fokke. *La maga ve el espectro de Samuel*. 1766, Amsterdam, RM.

En un grabado de Simon Fokke (1766, Amsterdam, RM) [fig. 11], la intención de representar a Samuel como un espíritu es más evidente. La imagen se encuadra en una especie de templo dedicado a rituales de brujería y de culto al diablo. En unas telas, se representan demonios y cráneos humanos. Debajo encontramos a la maga de Endor sentada realizando la invocación al espíritu del profeta Samuel. En el fondo es donde aparece el espectro de Samuel, figura que apenas se puede apreciar. Sobre el espectro, aparecen dos grandes murciélagos, criaturas de la noche que se asocian a hechos maléficos, y según la ley mosaica, animal impuro, convertido en el símbolo de la idolatría y el pavor¹⁸. Todos estos elementos serían una alusión a la relación de la maga con el demonio, el cual aparece representado sobre algunas telas del habitáculo.

¹⁸ Chevalier, J., y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona 1986, p.736.

A partir del siglo XIX las imágenes que encontramos del tipo iconográfico comienzan a abandonar por completo muchos detalles como el círculo mágico u otros elementos vinculados con las brujas medievales y modernas. La tendencia será representar los hechos de manera más historicista y situando el lugar de los hechos en lugares naturales como son las cuevas. A pesar de esto, Samuel aparecerá siempre como un espíritu y la imagen de la maga variará en algunos casos, combinando la representación de mujer endemoniada con la de una mujer aparentemente más normal. Algunos de estos rasgos los encontramos en una obra de William Blake (ca.1800, NGA, Washington) [fig. 12]. La imagen destaca por las formas muy expresivas y poco comunes para esta cronología. A esto se debe sumar un colorido que responde más a una intención expresiva que realista. A pesar de estas características, sigue un esquema compositivo muy arraigado en la tradición. El centro lo ocupa una figura blanca, con larga barba y aspecto espectral. El espíritu mira hacia Saúl, el cual se encuentra arrodillado frente a él. Detrás del rey aparecen dos cabezas de dos de sus hombres. Al otro extremo encontramos a la maga de Endor, sentada en el suelo con una mano en alto. Su cabello es movido por una energía sobrenatural. La maga parece estar poseída por una fuerza demoniaca.



Fig. 12. William Blake. *La maga ve el espectro de Samuel*. ca.1800, NGA, Washington.



Fig. 13. Nikolai Ge. *La maga ve el espectro de Samuel*. 1857, Moscú, Galería Estatal Tretyakov.

A mediados de siglo surgirán diferentes tendencias, siempre destacando el aspecto de aparición espectral. Sobre esta época nacerá el espiritismo, una de las corrientes religiosas y más influyentes del siglo XIX. Se presentará como una comprobación científica de la vida post mortem y de la comunicación con los difuntos¹⁹. No es de extrañar influyera en las imágenes de este tipo iconográfico. La maga adquiriría una imagen mucho más amable, y Samuel sería representado como un verdadero espíritu. De alguna manera, estas características se pueden contemplar en un lienzo de Nikolai Ge (1857, Moscú, Galería Estatal Tretyakov) [fig. 13]. En el centro aparece la maga de Endor invocando al espíritu del profeta. En este caso observamos una mujer adulta, pero sin la apariencia de endemoniada. Delante de ella, hace su aparición el espectro del profeta Samuel. Su rostro no muestra las facciones definidas. Con esta característica, el pintor consigue una imagen mucho más aterradora y espectral. Acostado en el suelo encontramos al rey Saúl. Tiene su brazo derecho sobre su cabeza como muestra del asombro y terror al enterarse del mensaje de Samuel.

¹⁹ Chaves, J. R., «Espiritismo y literatura en México», en *Literatura Mexicana*, vol. 16, 2, p. 53.

BATALLA CONTRA LOS FILISTEOS Y MUERTE DE SAÚL

El tema de la batalla contra los filisteos y muerte de Saúl, recoge una serie de tipos iconográficos relacionados con el capítulo 31 del primer libro de Samuel y el primer capítulo del segundo libro de Samuel. Se trata de unos tipos iconográficos en los que se puede observar la derrota del ejército de Saúl, la muerte de Saúl, –con dos variantes– y la recuperación de los cuerpos de Saúl y sus hombres. Como suele ser habitual, los casos serán más comunes en las miniaturas medievales.

El ejército de Saúl es derrotado por los filisteos

Tal como predijo el espíritu del profeta Samuel, los israelitas fueron entregados por Yahvé ante los filisteos. La derrota del ejército de Saúl por los filisteos se describe en los primeros versículos del último capítulo del primer de Samuel:

«Trabaron batalla los filisteos contra Israel y huyeron los hombres de Israel ante los filisteos y cayeron heridos de muerte en el monte Gelboé. Apretaron de cerca los filisteos a Saúl y a sus hijos y mataron los filisteos a Jonatán, Abinadab y Malki Súa, hijos de Saúl» (1 S 31, 1-2)¹.

Observamos en este relato la gran derrota que sufrieron los israelitas, incluyendo con esta la muerte de varios hijos del rey Saúl. En las artes visuales se conformará un tipo iconográfico que tendrá poco recorrido histórico. La mayoría de los casos conocidos se concentran en las décadas finales del siglo XVI.

El primero de ellos es un grabado de Johann Teufel (1572, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 1]. Observamos un paisaje campestre donde encontramos soldados luchando. En el fondo del grabado observamos a dos ejércitos enfrentándose. Esta es la escena que nos ocupa. Los filisteos van a caballo y armados con lanzas. El otro ejército, el de los israelitas, huye del campo de batalla. En las primeras líneas de soldados observamos algunos hombres muertos. En el grabado se incluyen otros tipos iconográficos de este capítulo bíblico, como la muerte de Saúl, según la variante del capítulo 31 del primer libro de Samuel.



Fig. 1. J. Teufel. *El ejército de Saúl es derrotado por los filisteos*. 1572, Wolfenbüttel, HAB.



Fig. 2. M. de Vos. *El ejército de Saúl es derrotado por los filisteos*. ca.1580, Wolfenbüttel, HAB.

¹ «Philisthim autem pugnabant adversum Israel; et fugerunt viri Israel ante faciem Philisthim et ceciderunt interfecti in monte Gelboe. Irrueruntque Philisthim in Saul et filios eius et percusserunt Ionathan et Abinadab et Melchisua filios Saub».

En la mayoría de los grabados en los que aparece este tipo iconográfico se introducen varias escenas del tema, como la batalla contra los filisteos y la muerte de Saúl. En este sentido encontramos un grabado de Marteen de Vos (ca.1580, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 2]. En este caso también aparece el tipo iconográfico en el fondo del grabado. Sobre una pequeña loma aparece un gran número de soldados a caballo y armados con lanzas. Delante de ellos, corriendo, aparecen otro grupo de hombres, que como en el anterior caso corren huyendo de los filisteos. En el primer plano encontramos la muerte de Saúl, pero en la versión descrita en el capítulo 1 del segundo libro de Samuel.

En tercer lugar, encontramos otro grabado. Se trata de una obra de Hans Collaert (1585, Ámsterdam, RM) [fig. 3]. De todas las imágenes que conservamos es posiblemente la más compleja. El tipo iconográfico lo encontramos en un segundo plano, aunque ocupando más de una cuarta parte del grabado. En este espacio observamos a varios grupos de hombres armados con espadas y lanzas para atacar a otros que huyen. Observamos entre estos soldados a otros heridos o muertos en el suelo. Más cercano, aparece el rey Saúl junto a un escudero huyendo de los enemigos. En primer plano, ambos personajes se suicidan clavándose una espada.



Fig. 3. Hans Collaert. *El ejército de Saúl es derrotado por los filisteos*. 1585, Ámsterdam, RM.

Pocos son los casos conservados del tipo iconográfico, y los que tenemos no aparecen en solitario, por lo que podemos pensar que las pocas imágenes responden a la preferencia por representar otros tipos iconográficos que resuman de manera más clara el capítulo 31 del primer libro de Samuel.

Muerte de Saúl (primera variante) (1 S 31)

Este pasaje bíblico es una de las dos variantes que existen en los textos sagrados sobre la muerte del rey Saúl. En este caso se describe una muerte no bien vista por el cristianismo, el suicidio. Esto lo vemos de la siguiente manera en la Biblia:

«Dijo Saúl a su escudero: ‘Saca tu espada y traspásame, no sea que lleguen esos incircuncisos y hagan mofa de mí’, pero el escudero no quiso pues estaba lleno de temor. Entonces Saúl tomó la espada y se arrojó sobre ella. Viendo el escudero que Saúl había

muerto, se arrojó también sobre su espada y murió con él. Así murieron aquel día juntamente Saúl y sus tres hijos y su escudero» (1 S 31, 4-6)².

En los escritos de Beda, comparará al escudero con los maestros de la ley, cuyas armas son las palabras de la enseñanza espiritual, no la espada para matar:

«El escudero de Saúl representa a los doctores de la ley, pues, así como las armas deberían servir para matar a los depravados filisteos, así también, y no al contrario, las armas de los israelitas no son otras que la palabra de la doctrina espiritual con la que el pueblo de Dios debería haber sido librado de todos los peligros. Pero Saúl, herido hasta la desesperación por los arqueros, prefirió morir por la espada de su escudero y no por la de los incircuncisos. También los príncipes de los judíos, una vez tomada la resolución de morir en su pecado, prefirieron a sus doctores que les libraban de los mandatos de la ley y así se lo enseñaban a contaminarse con la compañía de los gentiles a quienes consideraban despreciables e impuros» (BEDA. Allegorica Expositio in Samuelem. 4, 10; PL XCI, 711)³.

Este relato es la continuación de la derrota del ejército de Saúl. El tipo iconográfico que aparecerá a partir del relato así lo reflejará.

Los primeros casos aparecerán en plena Edad Media. Una de estas primeras imágenes la encontramos en una miniatura del siglo XIII (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43r) [fig. 4]. En este ejemplar de Biblia Moralizada, observamos una representación bastante simple en la que encontramos dos personajes. Estos dos son el rey Saúl, identificable por la corona que lleva sobre su cabeza, y su escudero. El rey Saúl aparece con su cuerpo doblegado.



Fig. 4. Muerte de Saúl. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43r.



Fig. 5. Muerte de Saúl. ca.1233, ca.1233, Oxford, BLI, Bodley 270b, fol.146r.

² «Dixitque Saul ad armigerum suum: 'Evagina gladium tuum et percute me, ne forte veniant incircumcisi isti et confodiant me et illudant mihi'. Et noluit armiger eius; erat enim nimio timore perterritus. Arripuit itaque Saul gladium et irruit super eum. Quod cum vidisset armiger eius, videlicet quod mortuus esset Saul, irruit etiam ipse super gladium suum et mortuus est cum eo. Mortuus est ergo Saul et tres filii eius et armiger illius et universi viri eius in die illa pariter».

³ «Armiger Saul legis doctores significat; quia sicut arma et sagittae Philisthimum, pravorum deceptiones, sic contra Israelitarum arma non aliud sunt mystice intelligenda, quam spiritualis verba doctrinae, quibus se Dei populus a cunctis debuerat munire periculis. Sed vulneratus usque ad desperationem a sagittariis Saul, maluit armigeri sui quam incircumcisorum gladio perire, quia principes regni Judaeorum, sumpto semel proposito in peccatis suis moriendi, maluerunt doctoribus suis mandata legis solventibus, et sic se docentibus, quam gentilium, quos communes et immundos vocabant, consortio se pollente perimi. Denique timebant introire praetorium gentilis, ut non contaminarentur, sed manducarent pascha (Joan. XVIII). Quod tamen pascha, versa in suam perniciem lege, quam acceperant, insontis sanguine contaminare non timebant». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 429.

Con sus dos manos intenta clavarse una lanza. El escudero, lleva en sus manos una espada. Con una mano agarra el cuello de Saúl, mientras que con la otra se dispone a cortarle el cuello. Este caso es un poco desconcertante por lo que vemos representado, podría tratarse de la segunda variante, pero encontraremos otros casos de Biblia Moralizada mucho más claros.

Pocos años después, encontraremos un caso de este tipo también en un ejemplar de Biblia Moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.146r) [fig. 5] mucho más claro. En esta miniatura el número de personajes se incrementa en la parte derecha. Son soldados del ejército de Saúl. Algunos de ellos yacen muertos, mientras que otros claman al cielo para ser salvados. En la parte izquierda de esta composición aparece el rey Saúl y su escudero. Observamos como el escudero se clava una gran lanza en el pecho. El rey Saúl también se suicida clavándose una espada en el pecho, tal y como se describe el relato bíblico.

También aparecerán casos en los que se observará a Saúl ya muerto en el suelo y su escudero clavándose la espada en su pecho. Un caso con estas características lo encontramos en un ejemplar de Biblia historizada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 176v) [fig. 6]. En la miniatura encontramos un grupo de soldados en la parte derecha. Estos parten del lugar, hacia una ciudad que se observa a lo lejos, en la que se pueden observar tres torres y una muralla. El último de estos soldados gira su rostro y observa lo que ocurre detrás de él. El escudero del rey Saúl aparece clavándose una espada en el pecho. Aún aparece de pie, aunque la hoja de la espada ya la tiene clavada por completo. Delante del escudero, yace muerto el rey Saúl. Se puede identificar a este personaje por el atributo de la corona que lleva sobre su cabeza. Además, viste una rica capa de piel de armiño y otra de color azul sobrepuesta.



Fig. 6. *Muerte de Saúl*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 176v.



Fig. 7. Hans Sebald Beham. *Muerte de Saúl*. 1533, Wolfenbüttel, HAB.

A partir del siglo XVI aparecerán algunos casos del tipo iconográfico en los que se representará únicamente a Saúl y su escudero. Hans Sebald Beham (1533, Wolfenbüttel, HAB) [fig. 7] recurrirá a esta variante. En este grabado el número de personajes se reduce a dos y cambia ligeramente el esquema compositivo. En la parte más central de la imagen aparece el rey Saúl. Lleva una armadura y casco. En su cabeza luce una corona puntiaguda. Pone sus brazos en forma de cruz mientras intenta clavarse su espada con el fin de suicidarse. El puño de la espada lo apoya en el suelo e intenta clavarse la hoja dejando caer su peso sobre esta. A la izquierda de la composición, aparece su escudero también intentando quitarse la vida. Éste también va vestido de soldado, con unas vestiduras similares a la del rey Saúl, salvo por que en este caso no lleva una corona sobre la cabeza. En el fondo de la imagen, observamos también una ciudad completando la composición.

A mediados del siglo aún encontramos grabados de este tipo iconográfico con unas características prácticamente semejantes. A pesar de esto aparecen imágenes en las que varía la composición. Uno de ellos es el lienzo de Pieter Bruegel (1562, Viena, KM) [fig. 8]. La composición de este cuadro nos recuerda más a una pintura de paisaje que una de carácter narrativo. Se observa un valle por donde discurre un río. A lo lejos, sobre una montaña, se sitúa una especie de castillo o una ciudad amurallada. En primer término, encontramos una gran cantidad de soldados luchando. Al parecer se trata de los hombres de Saúl y los filisteos en plena batalla. El tipo iconográfico propiamente dicho, lo encontramos en la parte inferior izquierda. En este fragmento de imagen, encontramos a dos personajes, mucho más cercanos de lo habitual. Estos dos son el rey Saúl y su escudero. Los dos llevan armadura, aunque podemos distinguir a Saúl por la capa roja que lleva. Saúl coloca su espada apoyada en el suelo mientras se lanza encima de ella para clavársela. El escudero, por el contrario, ya yace tendido en el suelo con la espada clavada en su pecho esperando su muerte.



Fig. 8. Pieter Bruegel. *Muerte de Saúl*. 1562, Viena, KM.

En muchas ocasiones, como en el anterior caso, el tipo iconográfico va acompañados de otros que forman parte de este relato bíblico. A pesar de esto, no siempre se opta por una imagen en la que el paisaje adquiera gran protagonismo. En un grabado de Johan Teufel (1572, Wolfenbüttel, HAB) (ver fig. 1), observamos la representación del tipo iconográfico en primer plano. A la parte izquierda, encontramos a un hombre vestido con armadura y casco. Este se inclina sobre una espada apoyada en el suelo, con la intención de clavársela, como ya se había observado en otras representaciones. Se trataría del escudero del rey Saúl, que como ocurre en otras representaciones, se quita la vida después que él. En el suelo y con una espada clavada, observamos al rey ya muerto. Este viste un uniforme casi semejante al del escudero, aunque sin el mismo casco. Este rasgo, nos permite identificarlo como Saúl, ya que observamos una especie de corona en la parte superior del casco. Claramente vemos que el autor otorga una mayor importancia a este tipo iconográfico frente a los otros relacionados con el capítulo bíblico.

Prácticamente sucede lo mismo en otro grabado aún fechado en el siglo XVI. Se trata de una obra de Hans Collaert (1585, Ámsterdam, RM) (ver fig. 3), en la que se puede observar un esquema compositivo muy similar, aunque con alguna variación en cuanto a la posición de los personajes. En primer plano encontramos a dos hombres con espadas clavadas. Ambos hombres visten de la misma manera, con un uniforme que recuerda al de los legionarios romanos y que dejan ver la anatomía del cuerpo humano. Lo que nos permite identificar a cada uno de ellos es la corona que lleva uno de ellos sobre su cabeza.

En este caso el rey Saúl se encuentra en el suelo en la parte central inferior de la imagen. Su cuerpo adopta un escorzo en el que contemplamos la cabeza en primer término. Junto a los cuerpos de ambos, se pueden observar varias armas como una lanza, un escudo y una especie de hacha.

Un siglo después, el tipo iconográfico continuará representándose sin apenas variaciones tal como podemos apreciar en un grabado de Matthias Scheits (1672, PTLi: 1672Bibl) [fig. 9]. Observamos en primer plano al rey Saúl en el suelo con una espada clavada en su pecho. Se encuentra aun agonizando al juzgar por la postura que adopta su cuerpo. Detrás observamos a su escudero justo en el momento en que está clavándose una espada para quitarse la vida. Apoya su espada en el suelo, mientras deja caer el peso de su cuerpo sobre la hoja. De su pecho vemos brotar un chorro abundante de sangre. En el fondo de este grabado encontramos una vez más la derrota del ejército de Saúl, con el propio rey huyendo del lugar de los hechos.



Fig. 9. Matthias Scheits. *Muerte de Saúl*. 1672, PTLi: 1672Bibl.



Fig. 10. Julius Schnorr von Carolsfeld. *Muerte de Saúl*. ca.1851. PTLi.

Este tipo iconográfico tendrá una importante representación en el siglo XIX, probablemente, entre otros motivos, por tratarse de un suicidio. Hay que recordar que todos estos temas serán comunes en la época romántica. Según los cánones del Romanticismo, se clasifica como un acto heroico, al elegir el momento de su propia muerte⁴. A mediados de siglo encontraremos casos como el del grabado de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca.1851. PTLi) [fig. 10]. En esta composición aparece una dura batalla entre los ejércitos filisteo e israelita. En realidad, este grabado representa varios tipos iconográficos pertenecientes al tema de la muerte de Saúl, aunque en un primer término, encontramos el tipo iconográfico que nos ocupa. Con las rodillas en el suelo aparece el rey Saúl inclinado. Con su mano derecha agarra la hoja de su espada, intentando clavarla sobre su pecho. Viste como suele ser habitual un traje o uniforme de influencia romana y en su cabeza luce un casco en el que aparece insertada una corona. A su lado encontramos a su escudero con su cabeza inclinada y mirando los hechos. Con una de sus manos sujeta una lanza, mientras que con la otra coge una espada. En esta ocasión no aparece quitándose la vida como ocurre en muchos casos, aunque su mano sobre la espada sugiere que va a desenvainarla para matarse.

⁴ Orozco Vera, M. J., «Estética romántica y denuncia social en *SAP*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en J. A. Pacheco y C. Vera Saura, *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, p.90

Interesante será la versión que dará Gustave Doré (1865) [fig. 11] sobre este mismo tipo iconográfico. Encontramos en éste una escena desoladora con muchos cuerpos sin vida en tierra. Al fondo encontramos miembros del ejército filisteo cargando con sus caballos. En la parte central, a ambos lados del grabado, aparecen dos caballos desbocados arrastrando a sus respectivos jinetes. El de la derecha debemos identificarlo como el rey Saúl, ya que viste unos ropajes más lujosos. Se agarra al caballo, aunque su cuerpo permanece completamente en tierra. Se puede observar que su espalda es atravesada por una espada con la punta ensangrentada. Su escudero, tal como aparece en las sagradas escrituras, también aparece con su espada clavada, aunque este parece aún consciente. Éste aún tiene fuerzas para agarrarse de las riendas de su caballo el cual aparece en corbeta. En primer plano encontramos dos cuerpos de los israelitas, colocados en una posición de escorzo.



Fig. 11. Gustave Doré. *Muerte de Saúl*. Fig. 12. James Tissot. *Muerte de Saúl*. ca.1896, Nueva York, JM. 1865, Biblia Doré.

Uno de los últimos casos destacables es el que encontramos en una acuarela de James Tissot (ca.1896, Nueva York, JM) [fig. 12]. En esta imagen observamos características comunes con las anteriores obras, aunque también introduce algunas novedades o variaciones. En el fondo observamos al ejército filisteo montado a caballo y atacando a los israelitas. En primer plano, contemplamos personajes tendidos en el suelo y dos clavándose una espada en su pecho. El que lleva un adorno sobre su casco podemos identificarlo como Saúl y el otro su escudero. Es una imagen en la que no aparece tanta sangre como en algunos casos, aunque este artista tienda a plasmar unas imágenes de carácter más realista, como observamos en diferentes acuarelas de la misma serie bíblica.

Muerte de Saúl (segunda variante) (2 S 1)

Como ocurre en varias ocasiones, en la narración sobre la muerte del rey Saúl encontramos dos versiones diferentes dentro de las Sagradas Escrituras. En el primer capítulo del Segundo Libro de Samuel, la historia de la muerte del monarca se cuenta a través de las palabras de un amalecita que formaba parte del ejército de Saúl:

«Al tercer día llegó del campamento uno de los hombres de Saúl, con los vestidos rotos y cubierta de polvo su cabeza; al llegar donde David cayó en tierra y se postró. David

le dijo: '¿De dónde vienes?' Le respondió: 'Vengo huyendo del campamento de Israel'. Le preguntó David: '¿Qué ha pasado? Cuéntamelo'. Respondió: 'Que el pueblo ha huido de la batalla; han caído muchos del pueblo y también Saúl y su hijo Jonatán han muerto'. Dijo David al joven que le daba la noticia: '¿Cómo sabes que han muerto Saúl y su hijo Jonatán?' Respondió el joven que daba la noticia: 'Yo estaba casualmente en el monte Gelboé; Saúl se apoyaba en su lanza, mientras los carros y sus guerreros le acosaban. Se volvió y al verme me llamó y contesté: "Aquí estoy." Me dijo: "¿Quién eres tú?" Le respondí: "Soy un amalecita." Me dijo: "Acércate a mí y mátame, porque me ha acometido un vértigo, aunque tengo aún toda la vida en mí". Me acerqué a él y le maté, pues sabía que no podría vivir después de su caída; luego tomé la diadema que tenía en su cabeza y el brazaletes que tenía en el brazo y se los he traído aquí a mi señor» (2 S 1, 2-10)⁵.

Como se puede observar en estos versículos bíblicos, esta versión difiere de la del capítulo 31 del primer libro de Samuel en varios aspectos. Mientras que en la primera versión el escudero se niega a acabar con la vida del rey, en esta última es el autor de ella. En el primer caso se trata de un suicidio y en el segundo recurre a otra persona para acabar con su vida.

En el mundo de las artes visuales, esta segunda versión no la encontraremos representada en tantos casos como la primera. La mayoría de imágenes aparecerán durante los siglos que componen la baja Edad Media. Uno de los casos más antiguos de este tipo iconográfico lo encontramos ya en el siglo XIII, concretamente en una miniatura de una Biblia glosada (ca.1225, París, Biblioteca Sainte-Geneviève, ms. 47, fol. 46r) [fig. 13]. Observamos a dos personajes sobre un fondo dorado dentro de la letra inicial. A la izquierda vemos a un joven que coge de la cabeza a otro personaje, mientras que con la otra mano le corta el cuello con una espada. Este es el amalecita que según la narración acaba con la vida del rey Saúl siguiendo sus órdenes. El segundo personaje es Saúl, identificado por sus ropajes de rey y la corona sobre su cabeza. Es una miniatura en la que se desprende una gran violencia. Se observa brollar de su cuello una gran cantidad de sangre. Pese a la simpleza de la composición, encontramos la narración fielmente plasmada.



Fig. 13. Muerte de Saúl. ca.1225, París, Biblioteca Sainte-Geneviève, ms. 47, fol. 46r.

⁵ «In die autem tertia apparuit homo veniens de castris Saul veste conscissa et pulvere aspersus caput; et, ut venit ad David, cecidit super faciem suam et adoravit. Dixitque ad eum David: 'Unde venis?' Qui ait ad eum: 'De castris Israel fugi'. Et dixit ad eum David: 'Quid enim factum est? Indica mihi'. Qui ait: 'Fugit populus ex proelio, et multi corruentes e populo mortui sunt; sed et Saul et Ionathan filius eius interierunt'. Dixitque David ad adolescentem, qui nuntiabat ei: 'Unde scis quia mortuus est Saul et Ionathan filius eius?' Et ait adolescens, qui narrabat ei: 'Casu veni in montem Gelboe, et Saul incumbebat super hastam suam. Porro currus et equites appropinquabant ei, et conversus post tergum suum vidensque me vocavit. Cui cum respondissem: Adsum, dixit mihi: "Quisnam es tu?" Et dixi ad eum: Amalecites ego sum. Et locutus est mihi: "Sta super me et interfice me, quoniam tenent me angustiae, et adhuc tota anima mea in me est". Stansque super eum occidi illum; sciebam enim quod vivere non poterat post ruinam. Et tuli diadema, quod erat in capite eius, et armillam de brachio illius et attuli ad te dominum meum huc'».

Uno de los casos más confusos aparecerá en la la *Biblia Moraliçada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.43r) [fig. 14], ya mencionada en la primera versión. Se trata de una composición muy simple en la que aparecen dos personajes. Uno de ellos viste una túnica azul y en su cabeza lleva una especie de gorro. Éste levanta su espada dispuesto a cortar el cuello del otro hombre presente. El segundo personaje lleva los atuendos típicos de un rey guerrero. Sobre su cabeza luce una corona y va vestido con una cota de mallas. Su cuerpo adopta una posición un tanto extraña, doblegando su mitad superior del cuerpo en horizontal hacia delante, aunque su cabeza aparece mirando hacia arriba. En la miniatura aparece otra arma además de la espada, una lanza que sujeta el rey con sus dos manos. No hay duda que se trata de una imagen que representa la segunda versión de la muerte de Saúl, el texto que acompaña esta imagen así lo corrobora. En la parte inferior, como suele ocurrir en esta clase de libros, encontramos una miniatura que se relaciona con este pasaje bíblico. En este caso, un ser monstruoso con dos rostros, sostiene a un niño con un gesto diabólico. Delante de esta criatura encontramos a un rey acompañado de una gran cantidad de personajes, los cuales podemos identificar como judíos por los gorros que llevan sobre su cabeza.



Fig. 14. *Muerte de Saúl*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.43r.



Fig. 15. *Muerte de Saúl*. ca.1340, La Haya, KB, 71 A 23, fol. 151r.

Existen casos en los que observaremos a Saúl ya muerto tendido en el suelo. Esto aparecerá en un ejemplar de Biblia historiada (ca.1340, La Haya, KB, 71 A 23, fol. 151r) [fig. 15]. En esta miniatura se plasma con todo lujo de detalle la historia completa de estos hechos, a modo de panorámica. Esto incluye la representación de la muerte de Saúl según la segunda variante. En concreto aparece en la parte izquierda, en la que se observa a un soldado con cota de mallas, y el cual sostiene entre sus manos una corona y una especie de libro. Su mirada la dirige hacia el suelo, donde aparece un hombre decapitado que va vestido de igual manera. El segundo personaje lo identificamos como el rey Saúl, al cual ya se le han quitado todas sus pertenencias para entregárselas a David. En el resto de la composición, encontramos la continuación de este relato. En el centro aparece David sentado en un trono recibiendo por parte del amalecita las pertenencias de Saúl. Finalmente aparece el momento en que van a decapitar a este mensajero.

En otro ejemplar de Biblia historiada (ca.1467, La Haya, KB, 78 D 39, fol. 190r) [fig. 16] observaremos un caso con bastantes similitudes. En esta miniatura se ha optado por una representación completa del capítulo. En el extremo superior izquierdo encontramos la imagen del tipo iconográfico del cual nos ocupamos. La variación en el tipo iconográfico viene marcada por la manera en que se produce la muerte de Saúl. Encontramos al amalecita en la parte más alta. Va vestido con una túnica corta, sobre su cabeza lleva un sombrero y en su cuello un detalle en rojo. Empuña un arma que bien pudiera tratarse de una daga o de una pequeña espada. Con este objeto, el amalecita intenta acabar con la vida del rey Saúl, el cual aparece enfrente. Este personaje es representado mucho más alto que el otro. Lo podemos identificar como Saúl gracias a la gran corona que lleva sobre su cabeza. El largo cabello y barba nos indican que se trata de una persona de avanzada edad a diferencia del amalecita que es imberbe. El amalecita clava sobre el pecho del rey su arma, a diferencia de los otros casos en los que la muerte se produce por la incisión en el cuello. En el resto de la imagen, encontramos dos tipos iconográficos más pertenecientes a este capítulo bíblico: la presentación del amalecita ante David y la decapitación de este personaje.



Fig. 16. *Muerte de Saúl*. ca.1467, La Haya, KB, 78 D 39, fol. 190r.

Posteriormente no encontramos casos de este tipo iconográfico. Generalmente, la muerte del rey Saúl se representa siguiendo la narración de la primera variante, como se puede comprobar en el mayor número de casos y la más dilatada cronología en la que encontramos imágenes.

La armadura de Saúl en el templo de Astarté

Después de la muerte del rey Saúl y sus tres hijos, los filisteos fueron al lugar de la batalla para coger las pertenencias de los muertos. En el capítulo 31 del primer libro de Samuel lo encontramos descrito de la siguiente manera:

«Al otro día vinieron los filisteos para despojar a los muertos y encontraron a Saúl y a sus tres hijos caídos en el monte Gelboé. Cortaron su cabeza y le despojaron de sus armas que hicieron pasear a la redonda por el país de los filisteos para anunciar la buena nueva a sus dioses y a su pueblo. Depositaron sus armas en el templo de Astarté y colgaron su cuerpo de los muros de Bet San» (1 S 31, 8-10)⁶.

Este mismo pasaje lo encontramos narrado también en el capítulo 10 del primer libro de Crónicas:

«Al otro día vinieron los filisteos para despojar a los muertos, y encontraron a Saúl y a sus hijos caídos en el monte Gelboé. Despojándole, se llevaron su cabeza y sus armas, y mandaron anunciar la buena nueva por el contorno del país de los filisteos, a sus dioses y al pueblo. Depositaron sus armas en el templo de su dios y clavaron su cabeza en el templo de Dagón» (1 Cro 10, 8-10)⁷.

Estos dos fragmentos son idénticos salvo en algunos pequeños detalles, prueba de que uno de los dos se ha extraído del otro o es fruto de la tradición oral. En todo caso, nos cuentan la historia en la que observamos cómo se llevaron la armadura y los restos de Saúl como trofeo.

Las imágenes referentes a este tipo iconográfico no son abundantes, aunque podemos encontrarnos con algunos casos a lo largo de varios siglos. Una de las primeras que tenemos conocimiento aparece en la conocida como *Biblia Morgan* (Nueva York, MoL, M.638, fol. 35r) [fig. 17]. Se trata de una miniatura en la que aparecen una serie de soldados. Éstos van vestidos con cotas de mallas, un casco sobre su cabeza y algunos de ellos llevan una especie de túnica corta. Estos guerreros aparecen dentro de una especie de templo en el que podemos observar un ídolo antropomorfo de oro completamente desnudo y con un bastón. A ambos lados aparecen dos velas encendidas. Debajo del ídolo, observamos un pequeño altar donde el soldado más adelantado deposita la espada, casco y armadura de Saúl. Destaca de esta miniatura la poca intención del autor por plasmar una escena histórica, bien podría tratarse de unos hechos acontecidos en pleno siglo XIII.



Fig. 17. La armadura de Saúl en el templo de Astarté. Nueva York, MoL, M.638, fol. 35r.

⁶ «Facta autem die altera, venerunt Philisthim, ut spoliarent interfectos, et invenerunt Saul et tres filios eius iacentes in monte Gelboe. Et praeciderunt caput Saul et exspoliaverunt eum armis, quae miserunt in terram Philistinorum per circuitum, ut annuntiaretur in templis idolorum suorum et populo. Et posuerunt arma eius in templo Astharoth, corpus vero eius suspenderunt in muro Bethsam».

⁷ «Die igitur altero venerunt Philisthim, ut spoliarent interfectos, et invenerunt Saul et filios eius iacentes in monte Gelboe; cumque spoliassent eum et amputassent caput armisque nudassent, miserunt in terram suam per circuitum, ut annuntiaretur in idolorum templis et in populis. Arma autem eius consecraverunt in fano Astharoth et caput affixerunt in templo Dagom».

En otros casos se recurrirá a representar las armas de Saúl ya colgadas en el templo. En un grabado de Sebald Beham (1504, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) [fig. 18] se puede contemplar esta variante. A simple vista el esquema compositivo recuerda al de la anterior imagen, aunque en realidad encontramos cambios destacables. Es una escena que se divide en dos partes claras, una de exterior y una de interior. En la de exterior aparecen dos hombres que al parecer son soldados. Uno de ellos señala hacia una columna en la que encontramos una cabeza colgando. Esta sería la cabeza del rey Saúl. Delante de ellos aparece un cuerpo decapitado en el que asoma una hoja de espada. Este sería el otro fragmento de Saúl. Por otra parte, en la otra mitad del grabado encontramos una especie de templo que alberga en su interior un ídolo vestido como un legionario romano. Está colocado sobre un pedestal y bajo un ábside con forma de venera. A ambos lados encontramos las pertenencias de Saúl; su casco, escudo, lanza y armadura. En esta ocasión el autor echa mano de sus conocimientos sobre la antigüedad clásica para plasmar el tipo iconográfico, al contrario de lo que sucedía en el anterior caso.



Fig. 18. S. Beham. *La armadura de Saúl en el templo de Astarté*. 1504, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Fig. 19. M. Merian. *La armadura de Saúl en el templo de Astarté*. ca.1625, Iconum Biblicarum, Part III, p. 5.

En un grabado de Matthaeus Merian (ca.1625, Iconum Biblicarum, Part III, p. 5) [fig. 19] aparecerá de nuevo la cabeza de Saúl como un trofeo. Este grabado presenta una composición mucho más complicada que en los anteriores casos. A pesar de esto, vemos una clara influencia a la hora de representar el tipo iconográfico con respecto al grabado de Sebald Beham. En el centro de la composición observamos a dos soldados. Uno de ellos sostiene con su mano izquierda una cabeza. Con la otra mano agarra una espada desenvainada. Esta imagen en concreto recuerda de manera inevitable el tipo iconográfico de David con la cabeza de Goliat. En este caso se trata de un filisteo con la cabeza del rey Saúl antes de colgarla para su exhibición. Justo delante encontramos un templo de estilo clásico. Sobre una de las columnas aparecen colgadas las pertenencias de Saúl. Un soldado está colocando la armadura, mientras que arriba aparece el casco ya colgado y una espada. En este caso no aparece como una especie de ofrenda a sus dioses, como se había observado anteriormente en otros casos. Es en el fondo donde aparece el ídolo adorado en este templo, situado en un altar sobre una peana. La imagen presenta las características de un rey, con larga barba, manto y un orbe sobre su mano izquierda. En la mano derecha lleva un cetro, otro de los atributos que vemos habitualmente en las imágenes de reyes. Al otro extremo de la imagen, encontramos un gran paisaje. En éste aparece una ciudad, un río y un puente. Más cerca, se observa aún los efectos de la batalla librada entre los israelitas y los filisteos. Varios hombres recogen las pertenencias de los finados que yacen en el suelo.

Los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura

El último de los hechos destacables de este relato es la recuperación de los cadáveres del rey Saúl y sus hijos. En esta narración, no encontramos el típico final propio de un rey, ya que su cuerpo acabará maltrecho y, por último, incinerado por parte de los habitantes de Yabés de Galaad:

«Supieron los habitantes de Yabés de Galaad lo que los filisteos habían hecho con Saúl, se levantaron todos los valientes y caminando durante toda la noche, tomaron del muro de Bet San el cuerpo de Saúl y los cuerpos de sus hijos y llevándolos a Yabés los quemaron allí. Tomaron sus huesos y los sepultaron bajo el tamarisco de Yabés y ayunaron siete días». (1 S 31,11-13)⁸.

En este corto fragmento, podemos observar el ritual que se llevó a cabo con los restos del rey Saúl y sus tres hijos muertos. El relato también aparece en el primer libro de Crónicas, con una versión muy similar:

«Supieron todos los habitantes de Yabés de Galaad lo que los filisteos habían hecho con Saúl, se levantaron todos los valientes, tomaron el cadáver de Saúl y los cadáveres de sus hijos, y los llevaron a Yabés. Enterraron sus huesos bajo el tamarindo de Yabés, y ayunaron siete días» (1 Cro 10,11-12)⁹.

En el mundo de las artes visuales, este relato se traducirá en un tipo iconográfico que no encontramos habitualmente. Posiblemente por la poca continuidad del tipo iconográfico, cada una de las imágenes tendrá unas características bastante diferentes.

Uno de los primeros casos conservados aparecerá en una miniatura de un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 147v) [fig. 20]. En este primer caso observamos una interpretación bastante libre de las descripciones que encontramos en la Biblia. Aparece una gran multitud de hombres reunidos en un pequeño espacio. Frente a ellos, aparecen tres sepulcros, dos de ellos ocupados por dos cuerpos. En el tercero colocan el cuerpo del rey Saúl, el cual aparece amortajado con un traje y la corona sobre su cabeza. Esta miniatura es una interpretación poco literal de los versículos bíblicos. En primer lugar, observamos los cuerpos enteros del rey y sus hijos, en contra de lo que podemos leer en las escrituras que nos habla de que enterraron los huesos. En segundo lugar, el rey Saúl parece tener la cabeza unida a su cuerpo. Se trata sin duda de una representación de un entierro de tradición medieval que poco tiene que ver con lo descrito en los versículos bíblicos.

En ocasiones, se representará el momento en el que los habitantes de Yabés incineran los cuerpos de los hombres de Saúl, como contemplamos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 35v) [fig. 21]. La imagen presenta un grupo de cinco hombres los cuales se encuentran delante de una hoguera. Dos de estos llevan un cuerpo sin cabeza y llenos de heridas. Éste es el cuerpo del rey Saúl. El cuerpo va

⁸ «*Quod cum audissent habitatores Iabes Galaad, quaecumque fecerant Philisthim Saul, surrexerunt omnes viri fortissimi et ambulaverunt tota nocte et tulerunt cadaver Saul et cadavera filiorum eius de muro Bethsan; veneruntque Iabes et combusserunt ea ibi. Et tulerunt ossa eorum et sepelierunt sub myrice in Iabes et ieiunaverunt septem diebus.*»

⁹ «*Hoc cum audissent viri Iabes Galaad, omnia scilicet quae Philisthim fecerunt super Saul, consurrexerunt omnes viri fortes et tulerunt cadavera Saul et filiorum eius attuleruntque ea in Iabes et sepelierunt ossa eorum subter quercum, quae erat in Iabes, et ieiunaverunt septem diebus.*»

a ser arrojado a la hoguera, donde observamos ardiendo un grupo de cuerpos en la parte alta, y en la más baja huesos de cadáveres ya consumidos por las llamas. En este caso se da más importancia al hecho de la cremación que al de la propia sepultura, al contrario que el caso anterior.



Fig. 20. *Los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura.* ca.1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 147v.



Fig. 21. *Los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura.* ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 35v.

También existe una variante en la que se representará el momento en el que se recuperan los cuerpos para darles sepultura. Un caso lo encontramos en una Biblia con grabados de Gustave Doré (1865, Dore Bible Gallery) [fig. 22]. La imagen puede recordar un descendimiento de la cruz de Cristo. Observamos a un grupo de gente descolgando una serie de cuerpos y cabezas que están expuestas colgando sobre una especie de muralla. Para poder acceder a ellos, suben a través de unas escaleras de madera. En la parte baja encontramos un grupo de gente observando los hechos. Dos de ellos se inclinan delante de los cuerpos muertos que son los del rey Saúl y sus hijos. Está composición recuerda de manera inevitable a la recuperación del cuerpo de Cristo, es decir al descendimiento de la cruz, esquema compositivo que muy probablemente inspirase a Doré para representar este tipo iconográfico.

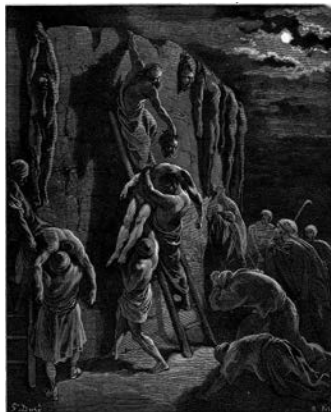


Fig. 22. G. Doré. *Los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura.* 1865, Biblia Doré-

DAVID REY Y OPOSICIÓN DE LOS DESCENDIENTES DE SAÚL

Tras la muerte del rey Saúl y sus hijos, varios hombres de la tribu de Judá acudirán a unguir a David como su rey. Este reconocimiento no será compartido por los descendientes de Saúl que tratarán de postularse en el trono. Este tema recogerá esta lucha por el poder que al final conseguirá David. Es muy habitual encontrar estos tipos iconográficos en los libros medievales, muchos de ellos solo presentes en obras de esta cronología.

David proclamado rey en Hebrón

Después de la muerte de Saúl, primer rey de Israel, y tres de sus hijos en el combate contra los filisteos, David será proclamado rey por los habitantes de las ciudades de Hebrón. Estos hechos se narran ya en el capítulo segundo del segundo libro de Samuel: «*Veneruntque viri Iudae et unxerunt ibi David, ut regnaret super domum Iudae*» [Vinieron los hombres de la tribu de Judá y ungiéron allí a David para que reinase sobre la casa de Judá] (2 S 2,4).

En este texto aparece la segunda unción de David. La primera representa la elección por parte de Dios de su elegido, después de que abandonase a Saúl por desobediencia. En este caso, se trata del reconocimiento de los hombres de la persona que ha de ocupar el trono para gobernar.

Las imágenes que se generarán de este relato, formarán un tipo iconográfico rico en casos, sobre todo durante la Edad Media. No debemos confundir las imágenes que representan a David como rey, alejado de toda intención narrativa, —tipo conceptual— con las inspiradas en estos versículos bíblicos que son creadas con la intención de narrar los acontecimientos.

Uno de los primeros casos conocidos lo encontramos hacia la mitad del siglo IX. Esta muestra aparece en uno de los relieves que decoran el conocido como la *arqueta David* (ca. 850, Roma, Palazzo Venezia) [fig. 1]. La escena aparece en la parte alta de una de las caras ocupando una posición bastante centrada. En ella encontramos a trece personajes. En el centro se dispone David vestido con unos ropajes más ricos que los personajes de su alrededor. Recibe por parte de uno de ellos la corona como símbolo de su proclamación como rey. El resto de personajes se limitan a observar los acontecimientos, dirigiendo sus miradas hacia David. El hecho de que se trate de doce personajes más David, podría esconder una intención bastante clara de representar las doce tribus de Israel. En este caso podríamos interpretar que se representa a David como rey de todos los pueblos de Israel.



Fig. 1. *David proclamado rey en Hebrón*. ca. 850, Roma, Palazzo Venezia.



Fig. 2. *David proclamado rey en Hebrón*. ca.950, París, BNF MS Grec 139, fol. 6v.

Justo un siglo después, encontraremos otro caso en el que el aspecto simbólico también estará presente, aunque de diferente manera. En este caso encontraremos el tipo iconográfico en una miniatura del *Salterio Griego de París* (ca.950, París, BNF MS Grec 139, fol. 6v) [fig. 2]. Observamos claras similitudes con el caso anterior. El número de personajes aumenta considerablemente, de los doce que había en el relieve del *sarcófago de David* pasa a una gran multitud. Esta masa de gente sostiene un escudo sobre el que se alza David con su mano derecha mostrando su palma y con la izquierda sosteniendo el cetro real. Una figura femenina coloca sobre la cabeza de David una rica corona de oro con incrustaciones de piedras preciosas. Sus vestiduras también muestran un gran lujo. En su túnica aparecen unas bandas doradas con decoraciones y lleva un manto púrpura. David se ha representado como un *basileus* o emperador bizantino. También se hace referencia a su carácter sacro con la inclusión de una aureola detrás de su cabeza. Este elemento se repite en la figura femenina que corona a David. Esta figura de mujer es una personificación de la victoria, como podemos contemplar en el atributo de la corona que lleva ceñida en su cabeza.

En los manuscritos de origen occidental el tipo iconográfico será introducido al menos en el siglo XII. Uno de los casos más antiguos conservados aparece en un ejemplar de la *Biblia de León*¹ (1162, León, Colegiata de San Isidoro, fol.122r) [fig. 3]. El esquema compositivo bebe directamente del oriental. Se trata de una composición centrada, aunque con la peculiaridad de encontrarse entre dos páginas. En el centro encontramos a David sobre una especie de tarima de madera. Viste una túnica azul con una capa roja y sobre su cabeza lleva una gran corona de oro con algunos detalles. De una figura joven que encontrábamos en el anterior caso, se pasa a la de un hombre adulto con largo cabello y barba. Un detalle que se introduce como novedad es la espada que sostiene en su mano. Esta la encontramos desenvainada y encarada hacia arriba. Desaparece del tipo iconográfico el cetro real. Los personajes que le acompañan también presentan cambios interesantes. Es llamativo encontrarnos con dos grupos diferentes, hombres y mujeres. Las figuras femeninas aparecen al lado izquierdo de la imagen. Al parecer, festejan el nombramiento de su nuevo rey, realizando diferentes gestos en sus manos. Sobre el grupo aparece la inscripción «iuda» haciendo referencia a que se trata de la representación del pueblo de Judá. Estas mismas letras se repiten en el grupo de hombres. Entre los personajes masculinos encontramos a soldados y músicos. Dos llevan un escudo y dos más hacen sonar un cuerno.



Fig. 3. *David proclamado rey de Hebrón*. 1162, León, Colegiata de San Isidoro, fol.122r.

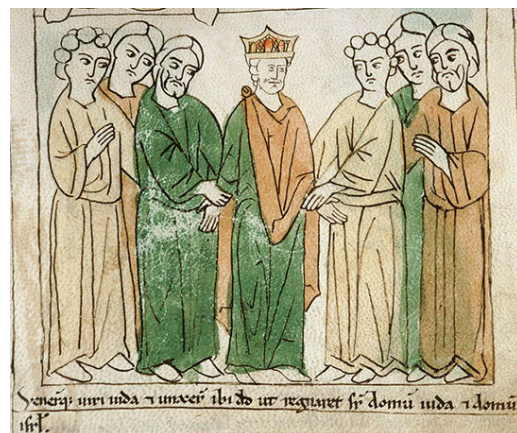


Fig. 4. *David proclamado rey de Hebrón*. 1197, Amiens BM, 108, I, fol.93r.

¹ Este ejemplar es el denominado como Biblia 3, de las conocidas como *Biblia de León*.

En ocasiones, los casos del tipo iconográfico mostrarán a David con la corona como único elemento real. Uno de estos casos aparece en una de las miniaturas que ilustran un ejemplar de *la Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, 108, I, fol.93r) [fig. 4]. En el centro de la composición se encuentra David con una corona sobre su cabeza, vestido con una túnica verde y un manto. A los lados de David encontramos dos grupos de personajes en número de tres cada uno. Los personajes más cercanos a él, situados a su respectivo lado, agarran la mano del monarca en señal de confianza hacia el nuevo rey. Los dos personajes de los extremos alzan ligeramente su mano como señal de aceptación del nuevo líder. Estos gestos crean una composición simétrica.

También existen casos en los que dos personajes –varones– aparecen coronando a David. Esta variante será bastante común en las miniaturas de la primera mitad del siglo XIII. Estas características las encontramos en el *Salterio con glosas y horas de la Virgen* (ca.1220, Cambridge, Library St. John's College, D.6., fol. 50v) [fig. 5]. El motivo de la reducción en el número de personajes debemos encontrarlo en un aspecto puramente de espacio. El tipo iconográfico debe inserirse dentro de la D inicial del Salmo 27: «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo?*» [El Señor es mi luz y mi salvación, ¿a quién temeré? El Señor es el protector de mi vida, ¿por quién he de temblar?] (Sal 27, 1). La composición se resuelve con tres figuras masculinas y con una gran simetría. En el centro como es habitual encontramos a David. Viste un lujoso traje en el que encontramos un adorno dorado. En sus dos manos sostiene un báculo. Los dos personajes que lo flanquean colocan sobre su cabeza una corona que recuerda sin lugar a duda la del anterior caso. Su tonalidad verde puede hacer pensar que probablemente haya perdido la pigmentación original, dorada probablemente.



Fig. 5. *David proclamado rey de Hebrón*. ca.1220, Cambridge, Library St. John's College, D.6., fol. 50v.



Fig. 6. *David proclamado rey de Hebrón*. ca. 1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43r.

La variante anterior también la podremos encontrar en el ejemplar de *Biblia moralizada de Viena* (ca. 1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43r) [fig. 6]. El esquema compositivo recuerda al del *Salterio anglo-catalán*, aunque con algunas variaciones. El rey se encuentra en el centro de la composición sentado en un trono. A su alrededor aparecen una serie de personajes realizando diferentes acciones. Dos de estos coronan al rey David, mientras los otros extienden su mano. Bajo esta miniatura encontramos otra en la que aparece Cristo con un libro en su mano y haciendo un gesto de bendición en medio de frailes. Dos de estos frailes coronan a Cristo, creándose un paralelismo claro entre ambas escenas y el cual es explicado en la parte del texto que acompaña a la imagen.

Isbaal, hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner

El reconocimiento de David como rey por parte de los habitantes de Hebrón, no supuso que todos los israelitas lo aceptaran como su único monarca, tal y como lo testimonia los versículos siguientes del segundo libro de Samuel:

«Abner, hijo de Ner, jefe del ejército de Saúl, tomó a Isbaal, hijo de Saúl, y le hizo pasar a Majanáyim. Le proclamó rey sobre Galaad, sobre los aseritas, sobre Yizreel, sobre Efraím y Benjamín y sobre todo Israel. Cuarenta años tenía Isbaal, hijo de Saúl, cuando fue proclamado rey de Israel; reinó dos años. Solamente la casa de Judá siguió a David» (2 S 2, 8-10)².

Este pasaje bíblico tuvo poca importancia en las artes visuales, posiblemente por ser eclipsado por la representación de David proclamado rey de Hebrón. A pesar de esto encontramos algunas imágenes que conforman este tipo iconográfico, aunque todas ellas pertenecientes a la misma época.

El primero de los casos es el que aparece en el ejemplar de Biblia moralizada conservada en Viena (ca.1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v) [fig. 7]. Nos encontramos ante una imagen que pudiera representar la imposición de la corona de cualquier rey. El tipo iconográfico en este momento sigue unas características muy semejantes a las de la proclamación como rey de David en Hebrón. Encontramos a Isbaal sentado en un trono, el cual está situado en uno de los extremos de la imagen. Vestido como un rey, con un manto púrpura, recibe la corona de uno de los personajes presentes, es decir Abner. A esta ceremonia asisten otros personajes, los cuales aparecen algunos arrodillados y otros de pie, pero todos haciendo gestos de aceptación. En la parte inferior encontramos otra miniatura en la que se representa con el mismo esquema compositivo otro tipo iconográfico que el autor del texto relaciona con la coronación de Isbaal.



Fig. 7. *Isbaal, hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner*. ca.1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v.



Fig. 8. *Isbaal hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36r.

² «Abner autem filius Ner princeps exercitus Saul tulit Isbaal filium Saul et duxit eum in Mahanaim regemque constituit super Galaad et super Aser et super Iezrebel et super Ephraim et super Benjamin et super Israel universum. Quadraginta annorum erat Isbaal filius Saul, cum regnare coepisset super Israel, et duobus annis regnavit; sola autem domus Iudae sequebatur Davids.

El tipo iconográfico, en ocasiones se representará con unas características muy diferentes, con lo que podremos observar que no llegó a codificarse un esquema compositivo en los primeros casos. La *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36r) [fig. 8] es un claro caso. Encontramos en la miniatura la figura de un rey montado en un caballo. Este rey aparece coronado y lleva en su mano un cetro. El personaje lo identificamos como Isbaal, que dirigido por Abner es presentado ante el pueblo de Israel como su nuevo rey. Abner sostiene las riendas del caballo en el que monta Isbaal. Se dirige hacia un grupo de gente que se encuentra en la entrada de una ciudad. Con su mano izquierda señala al rey, presentándolo a todos. Detrás de Isbaal aparecen otros personajes montados a caballo acompañando al nuevo rey. La miniatura puede ser interpretada como David presentado ante los habitantes de Hebrón, pero una de las inscripciones originales de este ejemplar de Biblia nos aclara la correcta identificación.



Fig. 9. *Isbaal hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner*. ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54 r.

Las representaciones de este tipo iconográfico continuaran siendo confusas en el siguiente siglo, como es el caso de una de las miniaturas del *Salterio de la reina Mary* (ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54 r) [fig. 9]. El esquema compositivo es prácticamente idéntico al de David proclamado rey en Hebrón. Por el contrario, el esquema compositivo se aleja del que observábamos en las anteriores imágenes de este tipo iconográfico que nos ocupa. En el centro aparece Isbaal sentado en el trono. En su mano derecha sostiene un cetro con un adorno en flor de lis. Uno de los personajes que lo rodean le coloca una corona sobre su cabeza. Éste es probablemente un sacerdote, puesto que en su cabeza lleva una especie de gorro. A ambos lados se encuentran personajes masculinos, los cuales contemplan el acto de coronación. El texto insertado en el pie de la miniatura de nuevo es fundamental para identificar correctamente la imagen.

Batalla entre los ejércitos de Abner y David

Después de la muerte de Saúl, el enfrentamiento entre los partidarios de David y el de los descendientes de Saúl, provocó una lucha entre ambos bandos. Como se observa en anteriores pasajes bíblicos, algunos reconocieron como rey a David, mientras que otros optaron por Isbaal siguiendo las indicaciones de Abner:

«Salió Abner, hijo de Ner, y los seguidores de Isbaal, hijo de Saúl, de Majanáyim hacia Gabaón. Salieron también Joab, hijo de Sarvia, y los veteranos de David, y se encontraron cerca de la alberca de Gabaón; se detuvieron, los unos a un lado de la alberca y los otros al otro. Dijo Abner a Joab: ‘Que se levanten los muchachos y luchen en nuestra

presencia'. Dijo Joab: 'Que se levanten'. Se levantaron y avanzaron los designados: doce de Benjamín por Isbaal, hijo de Saúl, y doce de los veteranos de David. Cada uno agarró a su adversario por la cabeza y le hundió la espada en el costado; así cayeron todos a la vez, por lo que aquel lugar se llamó: 'Campo de los costados'; está en Gabaón. Hubo aquel día una batalla durísima y Abner y los hombres de Israel fueron derrotados por los veteranos de David» (2 S 2, 12-17)³.

En las artes visuales se traducirá este pasaje en un tipo iconográfico que no llegó a tener mucha continuidad a lo largo de los siglos. En este encontraremos imágenes con un fuerte componente violento. El primero de estos casos lo encontramos en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36 v) [fig. 10]. Esta imagen representa una cruda batalla entre dos ejércitos. El esquema compositivo está dividido en dos claros bloques separados por los ornamentos arquitectónicos que conforman el fondo. En el centro de la escena se produce el enfrentamiento más violento. Una masa de gente armada con espadas y dagas clavan sus hierros sobre el cuerpo de los enemigos. En la parte baja yacen algunos cuerpos de hombres caídos en la batalla. A ambos extremos de la imagen, aparecen hombres a caballo. En la parte izquierda avanzan hacia la batalla, armados con lanzas y protegidos con armaduras y escudos. Estos personajes los identificamos como los hombres de David. En el extremo contrario se observa otro grupo a caballo huyendo del lugar de los hechos. Muchos de ellos muestran heridas, marcadas por la sangre que les brota de éstas.



Fig. 10. Batalla entre los ejércitos de Abner y David. ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36 v.



Fig. 11. G. Doré. Batalla entre los ejércitos de Abner y David. 1865, Biblia Doré.

Como se puede observar en un grabado muy posterior, este tipo iconográfico seguirá representándose a lo largo de los siglos con unas características bastante similares. Claro caso es un grabado de Gustave Doré (1865, Biblia Doré) [fig. 11]. El tipo iconográfico apenas presenta variación a pesar de los siglos pasados entre este caso y el anterior. En el centro de la composición aparecen las escenas más violentas. Encontramos a hombres luchando cuerpo a cuerpo con espadas y lanzas. En el suelo se observan también cadáveres de soldados tendidos en el suelo. En el fondo y sobre una especie de colina se encuentran un gran grupo de gente con lanzas. Muchos de estos van a pie, en caballo e incluso montados en un camello, recurso que le confiere un carácter más oriental.

³ «Egressusque est Abner filius Ner et pueri Isbaal filii Saul de Mahanaim in Gabaon. Porro Ioab filius Sarviae et pueri David egressi sunt et occurrerunt eis iuxta piscinam Gabaon; et, cum in unum convenissent e regione, constituerunt hi ex una parte piscinae et illi ex altera. Dixitque Abner ad Ioab: 'Surgant pueri et ludant coram nobis'. Et respondit Ioab: 'Surgant'. Surrexerunt ergo et transierunt numero duodecim de Beniamin ex parte Isbaal filii Saul, et duodecim de pueris David. Apprehensoque unusquisque capite comparis sui, defixit gladium in latus contrarii, et ceciderunt simul; vocatumque est nomen loci illius ager Laterum in Gabaon. Et ortum est bellum durum valde in die illa, fugatusque est Abner et viri Israel a pueris David»

Abner, en fuga, es perseguido por Azahel, hermano de Joab

Después de la gran batalla entre los ejércitos de David y Abner, muchos hombres huyeron. Entre los huidos se encontraba Abner. Al ver esto, Azahel salió apresurado para detenerlo:

«Asahel marchó en persecución de Abner, sin desviarse en su carrera tras de Abner ni a la derecha ni a la izquierda. Se volvió Abner y dijo: ‘¿Eres tú Asahel?’ Respondió: ‘Yo soy’. Abner le dijo: ‘Apártate a la derecha o a la izquierda. Atrapa a uno de esos muchachos y apodérate de sus despojos’. Pero Asahel no quiso apartarse. Insistió de nuevo Abner diciendo a Asahel: ‘¡Apártate de mí! ¿Por qué he de derribarte en tierra? ¿Cómo podré alzar la vista ante tu hermano Joab?’ Pero no quiso apartarse y Abner le hirió en el vientre con el cuento de la lanza, saliéndole la lanza por detrás. Cayó y allí mismo murió. Todos cuantos llegaban al lugar donde Asahel cayó y murió se detenían» (2 S 2, 19-23)⁴.

Estos versículos serán la principal fuente para el tipo iconográfico, aunque también existen algunos comentarios de los Padres de la Iglesia. Gregorio Magno interpretará la muerte de Azahel a manos de Abner simboliza lo mucho que el razonamiento educado y pausado humilla a quien se deja llevar por un arrebatado violento:

«Cuando los coléricos arremeten contra los demás, de tal modo que es imposible doblegarles, se les debe llamar la atención, no como un reproche a las claras, sino tratándoles con cierta cortesía. Esto lo veremos mejor con el ejemplo de Abner. Cuando Azahel le perseguía con imprudente prisa, dice la Escritura: ‘habló Abner a Azahel, diciendo: Aparta, no quieras perseguirme, ni me pongas en trance de coserte con la lanza a la tierra. Éste se negó a escuchar y no quiso apartarse. Y Abner le hirió en el vientre con la lanza del revés, le atravesó y murió’. ¿A quien representa Azahel, sino a los que se dejan llevar precipitadamente en un arrebatado de ira? Estos, cuando se hallan bajo el ímpetu de la ira, deben ser doblegados, tanto más cuidadosamente, cuanto más locamente hayan sido arrebatados. Por eso, Abner, que en nuestra lengua significa ‘luz de padre’, huyó. Es decir, que, si la lengua de los maestros, que da a conocer la suprema luz de Dios, cuando se da cuenta de que el alma de alguno se deja llevar por los principios de la ira, y no le lanza los dardos de su palabra, actúa como quien no quiere herir al que le persigue. Pero, cuando los coléricos no se tranquilizan con ninguna consideración, les pasa como a Azahel, que no cesan de perseguir y enseñarse, entonces, es necesario que los que intentan calmarles nunca se muestren furiosos, sino tranquilos. Sin embargo, no dejen de decir sutilmente algunas cosas que rebajen indirectamente el ánimo del colérico.

Por eso, Abner, al enfrentarse a su perseguidor, no le traspasó directamente, sino con la lanza del revés. Amenazar con la lanza es oponerse con el ataque de un claro reproche; y herir al que te persigue con la lana del revés significa tocar de alguna manera y con tranquilidad al colérico y vencerle como con respeto. No obstante, Azahel murió enseguida, como las almas irascibles; cuando sienten que se les tiene en consideración y se les toca el corazón tranquila y razonablemente, inmediatamente se bajan de la ira con que

⁴ «Persequabatur autem Asael Abner et non declinavit ad dextram sive ad sinistram omittens persequi Abner. Respexit itaque Abner post tergum suum et ait: 'Tune es Asael?' Qui respondit: 'Ego sum'. Dixitque ei Abner: 'Vade ad dextram sive ad sinistram et apprehende unum de adolescentibus et tolle tibi spolia eius'. Noluít autem Asael omittere quin urgeret eum. Rursumque locutus est Abner ad Asael: 'Recede, noli me sequi, ne compellar confodere te in terram et levare non potero faciem meam ad Ioab fratrem tuum'. Qui audire contempsit et noluit declinare. Percussit ergo eum Abner, aversa hasta in inguine, et exiit hasta retrorsum, et mortuus est ibi. Omnesque qui transibant per locum, in quo ceciderat Asael et mortuus erat, subsistebant».

se habían exaltado. Por consiguiente, quienes se vuelven atrás en ímpetu de su ira con un toque suave, mueren como a golpe de lanza» (GREG. M. past. 3, 16; PL LXXVII, 77)⁵.

Como suele ser habitual con los tipos iconográficos relacionados con la historia de David, encontramos menos casos de estos en los que no aparece el propio personaje. Así, en el tipo iconográfico que nos ocupa tenemos contados casos concentrados entre los siglos XIII y XIV, además de algunos en posteriores siglos. Uno de los primeros lo hallamos en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36v) [fig. 12]. La imagen se encuadra entre dos arcos de medio punto rebajado. Separando el espacio, hay una fina columna que sirve como delimitación de los dominios de ambos ejércitos. Por un lado, encontramos al ejército de los seguidores de David con las espadas y lanzas en alto. Al otro lado, los partidarios de Joab huyen ante la amenaza del enemigo. En el centro de la imagen flanqueados por los dos ejércitos es donde encontramos a los dos protagonistas del relato. Los dos visten con una cota de mallas y sobre ella una especie de túnica de diferente color cada uno. En el lado del ejército de David, encontramos a Azhahel travesado con una lanza a punto de desplomarse. Abner ha clavado su lanza en el cuerpo después de advertirle que se apartara.



Fig. 12. *Abner, en fuga, es perseguido por Azhahel, hermano de Joab.* ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 36v.



Fig. 13. *Abner, en fuga, es perseguido por Azhahel, hermano de Joab.* ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54r.

Muy diferente será el caso que encontramos en una de las miniaturas del *Salterio de la reina Mary* (ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54r) [fig. 13]. Aparece un esquema compositivo con evidentes cambios. En la escena encontramos solamente a tres personajes. En el centro y sobre el suelo, aparece uno de ellos. Los otros dos mantienen una lucha con

⁵ «Cum vero ita iracundi alios impetunt, ut declinari omnino non possint, non aperta exprobratione, sed sub quadam sunt cautela reverentiae parvendo feriendi. Quod melius ostendimus, si Abner factum ad medium deducamus. Hunc quippe cum Asael vi incautae praecipitationis impeteret, scriptum est: Locutus est Abner ad Asael, dicens: Recede, noli me persequi, ne compellar confodere te in terram. Qui audire contempsit, et noluit declinare. Percussit ergo eum Abner aversa hasta in inguine, et transfodit eum, et mortuus est (II Reg. II, 22, 23). Cuius enim Asael typum tenuit, nisi eorum, quos vehementer arripiens furor in praeceptis ducit? Qui in eodem furoris impetu tanto caute declinandi sunt, quanto et insane rapiuntur. Unde et Abner, qui nostro sermone patris lucerna dicitur, fugit, quia doctorum lingua quae supernum Dei lumen indicat, cum per abrupta furoris mentem cuiuspiam ferri conspicit, cumque contra irascentem dissimulat verborum jacula reddere, quasi persequentem non vult ferire. Sed cum iracundi nulla consideratione se mitigant, et quasi Asael persequi et insanire non cessant, necesse est ut hi qui furentes conantur reprimere, nequaquam se in furore erigant, sed quidquid est tranquillitatis ostendant; quaedam vero subtiliter proferant, in quibus ex obliquo furentis animum pungant. Unde et Abner cum contra persequentem substitit, non eum recta, sed aversa asta transforavit. Ex mucrone quippe percutere, est impetu apertae increpationis obviare. Aversa vero hasta persequentem ferire, est furentem tranquille ex quibusdam tangere, et quasi parvendo superare. Asael autem protinus occumbit, quia commotae mentes dum et parci sibi sentiunt, et tamen responsorum ratione in intimis sub tranquillitate tanguntur, ab eo quod et erexerant statim cadunt. Qui ergo a fervoris sui impetu sub lenitatis percussione resiliunt, quasi sine ferro moriuntur. Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 438-439.

su espada. En este caso es difícil identificar a cada uno de los personajes. Solamente el texto inferior arroja un poco de luz y permite identificar la imagen.

Pese a esta extraña variante, lo más habitual será encontrar a Abner clavando la lanza a Ashael, como aparece en un grabado de Johann Christoph Weigel (1695, PTLi: 1695Bibl.) [fig. 14]. La imagen sigue un esquema compositivo con bastantes similitudes con el caso de la *Biblia Morgan*. En primer plano encontramos a ambos personajes. Los dos visten como soldados romanos. Abner gira su cuerpo ligeramente, clavando una lanza sobre el estómago de Azahel con sus dos manos. Azahel muestra un gesto de dolor, dirigiendo su rostro al cielo y con las manos extendidas. En este caso también se incluyen los dos ejércitos. Sobre una colina se sitúa uno, mientras que debajo de esta encontramos más hombres.



Fig. 14. J. C. Weigel. *Abner, en fuga, es perseguido por Azahel, hermano de Joab*. 1695, PTLi: 1695Bibl.



Fig. 15. J. Tissot. *Abner, en fuga, es perseguido por Azahel, hermano de Joab*. 1895, Nueva York, JM.

Podremos encontrar casos en los que Azahel aparezca ya muerto, tendido en el suelo, como observamos en una acuarela de James Tissot (1895, Nueva York, Jewish Museum) [fig. 15]. En este caso la variación del tipo iconográfico es clara, aunque conserva algunas características en común, como la indumentaria de los personajes. Abner aparece en primer plano. Gira ligeramente su cuerpo mirando atrás. En su mano derecha sostiene una lanza, mientras con la otra sujeta el escudo. En este caso Azahel ya se encuentra muerto, tendido en el suelo. Detrás se observa un hombre que acude a ver el estado de Azahel. Junto a este, un poco más alejados, se encuentran otros dos personajes.

Joab en persecución de Abner

Después de la muerte de Azahel a manos de Abner, Joab y Abisay iniciaron una persecución para hallar a Abner. Encontraron a Abner junto a su ejército en una colina llamada de Ammá, cerca del desierto de Gabaón:

«Joab y Abisay partieron en persecución de Abner; cuando el sol se ponía llegaron a la colina de Ammá que está al oriente de Gaij, sobre el camino del desierto de Gabaón. Los benjaminitas se agruparon tras de Abner en escuadrón cerrado y aguantaron a pie firme en la cumbre de una colina. Abner llamó a Joab y le dijo: ‘¿Hasta cuándo devorará la espada? ¿No sabes que, al cabo, todo será amargura? ¿Hasta cuándo esperas a decir al pueblo que deje de perseguir a sus hermanos?’ Respondió Joab: ‘Vive Yahvé, que de no haber hablado

tú, mi gente no hubiera dejado de perseguir cada uno a su hermano hasta el alba! Joab hizo sonar el cuerno: toda la tropa se detuvo y no persiguió más a Israel; así cesó el combate». (2 S 2, 24-28)⁶.

La aparición de imágenes que representen este relato es sumamente extraña. A pesar de este hecho, encontramos una representación de este tipo iconográfico en un ejemplar de Biblia historiada (ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 178r) [fig. 16]. En este caso, el miniaturista representa una composición dividida en tres grupos. A la derecha aparece Joab soplando un instrumento de viento, es decir, el cuerno que se menciona en los versículos. En el suelo aparece un personaje muerto, que en su espalda se observa una flecha clavada. Estos dos se encuentran en una colina. Justo en el centro parece un grupo de soldados, que representan al ejército de David. Van armados con lanzas y cubiertos con cascos. Parece que avanzan hacia el último grupo de personajes de la imagen, en el que se encuentra Abner, el cual distinguimos por su indumentaria diferenciada de los otros personajes. Lleva unos ropajes lujosos, mientras que los otros hombres visten con armaduras, ya que representan al ejército que está a sus órdenes.



Fig. 16. *Joab en persecución de Abner*. ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 178r.

Abner negocia con David; banquete en honor de Abner

Abner intentará acabar con el conflicto iniciado con David tras la muerte de Saúl. Para ello negociará pidiendo ponerse a las órdenes de David con la finalidad de que todo el pueblo de Israel lo reconozca como su único rey. David le pedirá como condición que le devuelva a su esposa Mikal, la cual fue entregada por Saúl a Paltiel después de que comenzara la persecución a David:

«Envió Abner mensajeros para decir a David: ‘... Haz un pacto conmigo y me pondré de tu parte para traer a ti todo Israel’. David respondió: ‘Bien. Haré un pacto contigo. Solamente te pido una cosa. No te admitiré a mí presencia si cuando vengas a verme no traes a Mikal, la hija de Saúl’. Envió David mensajeros a Isbaal, hijo de Saúl, para decirle: ‘Devuélveme a mi mujer Mikal, que adquiriré por cien prepucios de filisteos’. Isbaal

⁶ «Persequentibus autem Ioab et Abisai fugientem Abner, sol occubuit; et venerunt usque ad collem Amma, qui est ex adverso Gaiab in via deserti in Gabaon. Congregatique sunt filii Benjamin ad Abner et conglobati in unum cuneum steterunt in summitate tumuli unius. Et exclamavit Abner ad Ioab et ait: ‘Num usque ad interneconem tuus mucro desaeviet? An ignoras quod periculosa sit desperatio? Usquequo non dicis populo, ut omittat persequi fratres suos?’ Et ait Ioab: ‘Vivit Deus, nisi locutus fuisses, usque mane non recessisset populus persequens unusquisque fratrem suum’. Insonuit ergo Ioab bucina, et stetit omnis exercitus; nec persecuti sunt ultra Israel neque certaverunt amplius».

mandó que la tomaran de casa de su marido Paltiel, hijo de Layis. Su marido partió con ella; la seguía llorando detrás de ella, hasta Bajurim. Abner le dijo: ‘Anda vuélvete’. Y se volvió. Abner había hablado con los ancianos de Israel diciendo: ‘Desde siempre habéis estado buscando a David para rey vuestro. Pues hacedlo ahora, ya que Yahvé ha dicho a David: Por mano de David mi siervo libraré a mi pueblo Israel de mano de los filisteos y de mano de todos sus enemigos’. Abner habló igualmente a Benjamín y marchó después a Hebrón a comunicar a David lo que había parecido bien a los ojos de Israel y a los ojos de toda la casa de Benjamín. Llegó Abner a donde David, en Hebrón, con veinte hombres. Y David ofreció un banquete a Abner y a los hombres que le acompañaban. Abner dijo a David: ‘Voy a levantarme e iré a reunir todo Israel junto a mi señor, el rey; harán un pacto contigo y reinarás conforme a tus deseos’. Despidió David a Abner, que se fue en paz» (2 S 3, 12-21)⁷.

De estos versículos bíblicos no solo aparecerá un único tipo iconográfico. Encontraremos diferentes tipos en los cuales se destacan diferentes hechos de este fragmento. Algunos estudiosos, como Santiago Sebastián, han considerado estos versículos como la prefiguración de la Epifanía⁸, en concreto las que muestran a Joab arrodillado frente a David.



Fig. 17. *Abner negocia con David; banquete en honor de Abner.* ca. 1050, París, BNF, lat. 6, II, fol. 21r.



Fig. 18. *Abner negocia con David; banquete en honor de Abner.* ca. 1250, MoL, New York, M.638, fol. 37r.

Las imágenes más antiguas que se conservan relacionadas con el relato, aparecerán sobre la mitad del siglo XI. Una de estas se encuentra en una miniatura de la Biblia *Sancti Petri Rodensis* (ca. 1050, París, BNF, lat. 6, II, fol. 21r) [fig. 17]. Se trata de una miniatura

⁷ «Misit ergo Abner nuntios ad David pro se dicentes: ‘Cuius est terra?’ et ut loquerentur: ‘Fac mecum amicitias, et erit manus mea tecum, et reducam ad te univsum Israel’. Qui ait: ‘Optime, ego faciam tecum amicitias, sed unam rem peto a te dicens: Non videbis faciem meam, nisi prius adduxeris Michol filiam Saul; et sic venies et videbis me’. Misit autem David nuntios ad Isbaal filium Saul dicens: ‘Redde uxorem meam Michol, quam despondi mihi centum praeputiis Philisthim’. Misit ergo Isbaal et tulit eam a viro suo Phaltiel filio Laïs. Sequebaturque eam vir suus plorans usque Baburim; et dixit ad eum Abner: ‘Vade, revertere’. Qui reversus est. Sermonem quoque intulit Abner ad seniores Israel dicens: ‘Tam beri quam nudius tertius quaerebatis David, ut regnaret super vos; nunc ergo facite, quoniam Dominus locutus est ad David dicens: “In manu servi mei David salvabo populum meum Israel de manu Philisthim et omnium inimicorum eius”’. Locutus est autem Abner etiam ad Beniamin; et abiit, ut loqueretur ad David in Hebron omnia, quae placuerant Israel et universo Beniamin. Venitque ad David in Hebron cum viginti viris, et fecit David Abner et viris eius, qui venerant cum eo, convivium. Et dixit Abner ad David: ‘Surgam, ut congregem ad te dominum meum regem omnem Israel, et ineam tecum foedus, et imperes omnibus, sicut desiderat anima tua’. Cum ergo deducisset David Abner, et ille isset in pacem.

⁸ Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988, p. 328.

muy simple, en la que solo encontramos dibujo. En este caso, aparecen una serie de personajes en el interior de una edificación en la que se observan columnas. La imagen se divide en dos partes. En una de ellas aparecen dos personajes. Uno de ellos se encuentra sentado en una especie de trono y coronado. Éste es David. Abner se encuentra justo delante de él, con una espada en su mano derecha y otra en la izquierda. Detrás, en la otra parte de la composición, aparecen los hombres que acompañan a Abner, aunque en este caso no sigue el número indicado en el texto bíblico. Solo observamos seis hombres.

Dos siglos después, volveremos a encontrarnos con algunos casos del tipo iconográfico relacionado con el pasaje bíblico en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, M.638, fol. 37r) [fig. 18]. En este ejemplar encontramos varios tipos iconográficos relacionados con los versículos. Debemos atribuir estos hechos a la importancia que debiera tener para el comitente de este ejemplar dicha historia. En la parte de folio que nos ocupa, encontramos representados dos fragmentos del relato. En primer lugar, aparece Abner mandando un mensajero para que acuda ante David pidiéndole unirse a él. Aparece el mensajero arrodillado ante un Abner vestido de soldado y con una lanza en su mano. Detrás del mensajero encontramos a tres personajes más. En la segunda parte de la imagen, el mensajero se arrodilla ante el rey David mientras le transmite el mensaje. El esquema compositivo es casi idéntico al de la imagen anterior, adaptando pequeños detalles. David aparece en su trono, vestido como un auténtico rey medieval, con corona y el cetro además de su manto.

Además de estos dos tipos iconográficos, en la misma Biblia (ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 37r) [fig. 19] encontramos dos casos más relacionados con estos versículos. El primero de ellos es el banquete en honor a Abner que organiza David. Se observa una mesa en la que se encuentran varios platos, tinajas y alimentos. Sentados en la mesa encontramos a una serie de personajes, de entre los cuales podemos distinguir a tres de ellos de manera clara. En el extremo izquierdo de la mesa, encontramos sentado a Abner dialogando con los comensales. Justo al centro de la composición aparece Mikal, representada con los ropajes típicos de las damas medievales. Está a punto de recibir una copa de manos de David, el cual se encuentra sentado justo a su lado. David es fácilmente identificable gracias a la corona que lleva sobre su cabeza.



Fig. 19. *Abner negocia con David; banquete en honor de Abner.* ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 37r.



Fig. 20. *Abner negocia con David; banquete en honor de Abner.* ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54 v.

El otro tipo iconográfico que se encuentra en este mismo folio, es el de la despedida de David y Abner. Aparecen unos personajes saliendo de un interior. En la puerta se encuentra el rey David agarrando amistosamente a Abner, el cual se encuentra delante. Aparece otro personaje de los hombres de Abner ya marchándose. En esta imagen se muestra la confianza que adquiere David con Abner.

Posiblemente, el tipo iconográfico más repetido basado en estos versículos sea el de David recibiendo a Abner. Lo encontramos en miniaturas posteriores como la que aparece en el *Salterio de la reina Mary* (ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 54 v) [fig. 20]. Las influencias de las imágenes anteriores de este tipo iconográfico son evidentes en el esquema compositivo. David aparece sentado en un trono, con su corona y cetro. Agarra la mano del personaje que se encuentra delante, es decir Abner. En este caso Abner se representa como un hombre de avanzada edad, en contra de lo que observábamos en otros casos del tipo iconográfico. Detrás de los principales personajes aparecen otros, ninguno de ellos vestidos como soldados.

Otro caso es el de una miniatura del Maestro de Rambures, perteneciente a un ejemplar de *Biblia Pauperum* (ca.1470, La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 22r) [fig. 21]. Dentro de una especie de salón de trono, aparecen cuatro personajes. Uno de ellos, David, aparece sentado en el trono. La imagen más habitual del rey del medievo a desaparecido. En su lugar aparece representado con una larga túnica y sobre su cabeza una especie de gorro. Contemplamos que se conserva el atributo del cetro real, aunque con unas características muy simples. Delante de David encontramos un personaje arrodillado. Se trata del mensajero de Abner que entrega al rey una especie de nota. Estos dos están acompañados de dos personajes más que contemplan los hechos.



Fig. 21. Maestro de Rambures. *Abner negocia con David; banquete en honor de Abner*. ca.1470, La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 22r.

Asesinato de Abner

Abner, después del banquete que organizó David, decidió partir para cumplir su promesa de conseguir que se convirtiera en el único rey de Israel. Joab y todo el ejército estaban ausentes en este banquete y llegó después enterándose de la visita de Abner:

«Llegaron, pues, Joab y todo el ejército que le acompañaba; y se hizo saber a Joab: ‘Abner, hijo de Ner, ha venido donde el rey, que le ha despedido y él se ha ido en paz’. Entró Joab donde el rey y dijo: ‘¿Qué has hecho? Abner ha venido a ti, ¿por qué le has dejado marcharse? ¿No sabes que Abner, hijo de Ner, ha venido para engañarte, para

enterarse de tus idas y venidas y saber todo lo que haces?’ Salió Joab de donde David y envió gentes en pos de Abner que le hicieron volver desde la cisterna de Sirá, sin saberlo David. Volvió Abner a Hebrón y le tomó aparte Joab en la misma puerta, como para hablarle en secreto; y le hirió en el vientre allí mismo y lo mató por la sangre de su hermano Asahel» (1 S 3, 23-27)⁹.

El asesinato por parte de Joab a Abner será interpretado por algunos estudiosos como una prefigura de la traición de Judas¹⁰. Las imágenes relacionadas con este pasaje bíblico aparecerán a mediados del siglo XIII. Entre estos casos se encuentra una miniatura en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 37v) [fig. 22]. En esta aparecen cinco personajes en un espacio exterior que simula la entrada de una ciudad. En el centro, Abner, vestido con una túnica azul y con una capa, recibe una puñalada en el vientre por parte de Joab. Éste último, agarra a Abner como si estuviera dispuesto a hablar con él, mientras que con su mano derecha le clava una especie de puñal. A consecuencia de la apuñalada, del vientre de Abner sale un gran chorro de sangre. Abner coge del hombro a uno de los personajes que se encuentra delante de él, evitando desvanecerse. Se puede observar en el rostro y la mirada de Joab una gran rabia hacia Abner. Los tres personajes restantes presencian los hechos con un gesto de asombro ante lo sucedido.



Fig. 22. *Asesinato de Abner*. ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 37v.



Fig. 23. *Asesinato de Abner*. 1331, Klosterneuburg, Stiftsmuseum.

El esquema compositivo de la miniatura de la *Biblia Morgan* se repetirá en numerosas ocasiones. Casi un siglo después aparece un caso del tipo iconográfico en otro libro (1331, Klosterneuburg, Stiftsmuseum) [fig. 23]. En este caso la imagen se encuadra en un espacio indeterminado. En el centro de la imagen aparecen los dos personajes principales Joab y Abner. Ambos personajes llevan unas vestiduras similares, incluyendo un gorro sobre su cabeza. El cuchillo o daga que llevaba Joab en el anterior caso, es sustituido

⁹ «Et Ioab et omnis exercitus, qui erat cum eo, postea venerant. Nuntiatum est itaque Ioab a narrantibus: 'Venit Abner filius Ner ad regem, et dimisit eum, et abiit in pace'. Et ingressus est Ioab ad regem et ait: 'Quid fecisti? Ecce venit Abner ad te; quare dimisisti eum, et abiit et recessit? Ignoras Abner filium Ner? Certe ad hoc venit, ut deciperet te et sciret exitum tuum et introitum tuum et nosset omnia quae agis'. Egressus itaque Ioab a David misit nuntios post Abner, et reducerunt eum a cisterna Sira, ignorante David. Cumque redisset Abner in Hebron, seorsum abduxit eum Ioab ad medium portae, ut loqueretur ei quiete, et percussit illum ibi in inguine, et mortuus est in ulionem sanguinis Asael fratris eius».

¹⁰ Sebastián López, S., op. cit. 1988, p. 328.

por una gran espada que clava en el vientre de Abner. Flanqueando a los dos personajes, se encuentran dos figuras armadas con espadas. El que se encuentra al lado de Abner reacciona ante los hechos con un gesto de asombro, mientras que el del lado contrario muestra un gesto más tranquilo.

El tipo iconográfico continuará representándose siguiendo unas características muy similares durante mucho tiempo. A pesar de esto, se pueden encontrar imágenes en la que se observan interesantes variaciones, como es el caso de una miniatura que se encuentra en una *Biblia Pauperum* (ca.1462, Manchester, The University Manchester Library, GW 4325, fol. 10r) [fig. 24]. Los dos personajes principales aparecen solos en un campo. Joab clava su espada en el vientre de Abner como en los anteriores casos, aunque en esta miniatura se produce un cambio que afecta al significado de la imagen. Los dos aparecen como si estuvieran dándose un beso. Este hecho remite a otro pasaje bíblico, el beso de Judas a Jesús, descrito en tres de los Evangelios en el momento de la entrega de Jesús por Judas¹¹. El tema bíblico del asesinato de Abner se convierte por tanto en una prefiguración del beso de Judas.



Fig. 24. *Asesinato de Abner*. ca.1462, Manchester, The University Manchester Library, GW 4325, fol. 10r.

En otro ejemplar de *Biblia Pauperum* (ca.1470, La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 30r) [fig. 25], se mantendrá el símil de la prefiguración, aunque en este caso, visualmente no se asemeje de manera tan clara con el tipo iconográfico del beso de Judas. La variación más importante en esta imagen se produce en la manera en que Joab mata a Abner.

¹¹ Evangelio de Mateo: «Todavía estaba hablando, cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo. El que le iba a entregar les había dado esta señal: 'Aquel a quien yo dé un beso, ése es; prendedle'. Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: '¡Salve, Rabbí!', y le dio un beso. Jesús le dijo: 'Amigo, ¿a lo que estás aquí?' Entonces aquéllos se acercaron, echaron mano a Jesús y le prendieron» (Mt 26, 47-50).

Evangelio de Marcos: «Todavía estaba hablando, cuando de pronto se presenta Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes, de los escribas y de los ancianos. El que le iba a entregar les había dado esta contraseña: 'Aquel a quien yo dé un beso, ése es, prendedle y llevadle con cautela'. Nada más llegar, se acerca a él y le dice: 'Rabbí', y le dio un beso. Ellos le echaron mano y le prendieron» (Mc 14, 43-46).

Evangelio de Lucas: «Todavía estaba hablando, cuando se presentó un grupo; el llamado Judas, uno de los Doce, iba el primero, y se acercó a Jesús para darle un beso. Jesús le dijo: '¿Judas, con un beso entregas al Hijo del hombre!'» (Lc 22, 47-48).

En el Evangelio de Juan se omite cualquier mención al beso: «Judas, pues, llega allí con la cohorte y los guardias enviados por los sumos sacerdotes y fariseos, con linternas, antorchas y armas. Jesús, que sabía todo lo que le iba a suceder, se adelanta y les pregunta: '¿A quién buscáis?' Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno'. Díceles: 'Yo soy'. Judas, el que le entregaba, estaba también con ellos. Cuando les dijo: 'Yo soy', retrocedieron y cayeron en tierra. Les preguntó de nuevo: '¿A quién buscáis?' Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno'. Respondió Jesús: 'Ya os he dicho que yo soy; así que, si me buscáis a mí, dejad marchar a éstos'» (Jn 18, 3-8).

Tradicionalmente y como se puede leer en la Biblia, el asesinato se representaba clavando Joab una espada en el vientre de Abner. En este caso, la espada se la clava por la espalda, subrayando de esta manera el hecho de la traición.



Fig. 25. *Asesinato de Abner*. ca.1470, La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 30r.



Fig. 26. *Asesinato de Abner*. ca. 1485. París, BNF, Xylo-5, plate 26.

Esta variante tendrá su continuidad en otras miniaturas aparecidas en otros ejemplares de *Biblia Pauperum*, como se puede observar en otra conservada en París (ca. 1485. París, BNF, Xylo-5, plate 26) [fig. 26]. Se trata de una miniatura en la que aparecen ambos personajes únicamente. Se vuelve a un entorno cercano a una ciudad, ya que en el fondo se encuentran una especie de arquitectura con torres. Joab apuñala a Abner por la espalda de nuevo y continúa la relación con el tipo iconográfico del beso de Judas a Jesús. Aunque lo más habitual es encontrar el tipo iconográfico en el mundo de la miniatura, también se encuentran casos en otros soportes a partir de este momento. Miguel Ángel representará este tipo entre los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina (1511). En uno de los medallones se encuentra el asesinato de Abner, aunque se ha perdido la mitad de la imagen y no se pueden apreciar completamente los detalles.

Esta variante pasará también a otros soportes como las vidrieras. Este es el caso del detalle de una de origen francés (ca.1520, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 27]. En la vidriera se observa un espacio interior en el cual aparecen cuatro personajes. Joab y Abner se encuentran en primer plano. Son representados ambos con unas ricas vestiduras. Joab clava una larga espada a Abner. Es novedosa la posición que adopta Abner. Aparece arrodillado y de espaldas a Joab. Se retuerce de dolor, con su mano derecha levantada y dirigiendo su mirada hacia el cielo. En el fondo aparecen dos personajes que parecen ajenos a los hechos que suceden a escasos metros. En sus rostros se puede adivinar una actitud violenta.



Fig. 27. *Asesinato de Abner*. ca.1520, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 28. *Asesinato de Abner*. ca.1525, Los Ángeles, PGM, Ms. Ludwig IX 19.

A pesar de que existan casos del tipo iconográfico en diferentes soportes, el que más predominará será la miniatura, como así lo atestigua un caso que encontramos en el *Libro de oraciones del cardenal Albrecht de Brandenburgo* (ca.1525, Los Ángeles, PGM, Ms. Ludwig IX 19) [fig. 28]. Esta imagen seguirá las características de la variante vista en la mayoría de las *Biblia Pauperum*. Joab y Abner se encuentran frente a frente en un patio. Sus vestiduras son puramente orientales, con un turbante sobre su cabeza. Joab clava sobre la espalda de Abner una especie de Daga. Además de los habituales personajes, también se ha añadido un perro, el cual parece seguir un rastro.

Asesinato de Isbaal

Después del asesinato de Abner, los hombres de David continuaron con su lucha para conseguir que todo el pueblo israelita reconociera a David como su único rey. Con este propósito, dos de los partidarios de David marcharon a casa de Isbaal con el fin de poner fin a la vida del hijo de Saúl:

«Se pusieron en camino Rekab y Baaná, hijos de Rimmón de Beerot, y llegaron a casa de Isbaal con el calor del día, cuando dormía la siesta. Entraron en la casa. La portera se había dormido mientras limpiaba el trigo. Rekab y su hermano Baaná se deslizaron cautelosamente y entraron en la casa; estaba Isbaal acostado en su lecho, en su dormitorio; le hirieron y le mataron; luego le cortaron la cabeza y tomándola caminaron toda la noche por la ruta de la Arabá» (2 S 4, 5-7)¹².

El asesinato de Isbaal también será comentado por los Padres de la Iglesia, como así lo observamos en los escritos de san Jerónimo. En su *Diálogo contra los pelagianos* comenta que a Isbaal se le llamó justo, incluso cuando era injusto, porque fue muerto inocentemente:

¹² «Venientes igitur filii Remmon Berothitae, Rechab et Baana, ingressi sunt, fervente die, domum Isbaal, qui dormiebat super stratum suum meridie; et ostiaria domus purgans triticum obdormivit. Ingressi sunt ergo usque interiora domus et percusserunt eum in inguine Rechab et Baana frater eius et fugerunt. Cum autem ingressi fuissent domum, ille dormiebat super lectum suum in conclavi, et percutientes interfecerunt eum; sublatoque capite eius, abierunt per viam Arabiae tota nocte».

«Recab y Baaná, hijos de Rimón de Beerot, asesinaron con dolo a Isbaal, hijo de Saúl. Al anunciárselo a David y mostrarle la cabeza de su enemigo, David mandó que los mataran, diciendo: ‘Unos hombres malvados han asesinado en su casa y en su lecho a un hombre cabal’. En realidad, Isbaal no era justo, pero se le llama justo porque fue asesinado sin culpa» (HIER. Adv. Pelag. 1, 39; PL XXIII, 532)¹³.

En el mundo de las artes visuales estos versículos se verán reflejados en un tipo iconográfico en el que se plasma el asesinato de Isbaal. Su origen probablemente se encuentra en la baja Edad Media. De este periodo nos ha llegado una serie de imágenes predominantes en el mundo de la miniatura.

Uno de los casos más antiguos se encuentra en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v) [fig. 29]. Isbaal aparece tumbado en su cama durmiendo. A pesar de estar descansando, lleva sobre su cabeza su corona y va vestido con una túnica roja y un manto azul. Delante del rey se encuentran Rekab y Baaná. Uno de estos sujeta una larga espada en su mano. La hoja de la espada roza el rostro del rey sin que este se entere. Al otro lado, se ha representado también a una mujer. Esta es la portera que se ha quedado dormida con una especie de capazo entre sus manos.



Fig. 29. *Asesinato de Isbaal*. ca. 1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v.



Fig. 30. *Asesinato de Isbaal*. ca. 1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 149v.

Esta variante será la común entre los ejemplares de Biblia moralizada, como así lo observamos en la *Biblia moralizada de Oxford* (ca. 1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 149v) [fig. 30]. El esquema compositivo es prácticamente idéntico al del anterior caso. Isbaal aparece durmiendo en la cama, mientras los dos hombres de David aparecen a lado, de pie junto al lecho. En este caso los dos hombres tienen su espada desenvainada. Uno de ellos, el que viste con una cota de mallas, clava su hoja sobre la cabeza de Isbaal. También se encuentra en la imagen a una mujer durmiendo con un gran capazo. En este caso se puede contemplar en su interior el grano de trigo descrito en el texto bíblico.

¹³ «Isboseth Saul filius interficitur dolo a Rechab et Baana filiis Remmon Berotitae. Cumque nuntiassent David, et caput adversarii demonstrarent, occisi sunt a David, dicente: Viri impii occiderunt virum justum in domo sua et in lectulo suo. Certe Isboseth justus non erat, et tamen in eo justus appellatur, quod absque noxa interfectus est». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 442.

El tipo iconográfico sufrirá algunas variaciones aún en el mismo siglo XIII. Aparecerán algunas variantes en las que el número de personajes variará, incluso lo que hasta el momento se representaba como una única imagen, aparecerá en dos, como observaremos en la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 38r) [fig. 31]. Por un lado, observaremos la entrada de Rekab Y Baaná. Los dos llevan su espada desenvainada. El primero de ellos intenta abrir la puerta de la estancia de Isbaal, mientras que el otro señala a la mujer que duerme en la entrada. El capazo también está presente en la miniatura, situado delante de ella. En la otra parte de la miniatura se encuentra el tipo iconográfico entendido como hasta el momento. Isbaal reposa en la cama con el torso desnudo y con la corona puesta sobre la cabeza. Sobre su cuerpo se observan una serie de heridas profundas de las cuales salen gran cantidad de sangre. Éstas son heridas producidas por los dos hombres de David, los cuales aparecen con la espada en alto atacando al rey.



Fig. 31. *Asesinato de Isbaal*. ca. 1250, New York, MoL, M.638, fol. 38r.

En otras ocasiones, será habitual que desaparezca cualquier referencia a la mujer con el capazo. Observamos esta variante en una miniatura del *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 55r) [fig. 32]. El tipo iconográfico apenas sufre cambios. Se continúa representando al rey en su lecho con la corona sobre su cabeza y con los dos hombres dentro de su habitación. En este caso ambos llevan una cota de mallas y además un escudo. Solo uno de ellos lleva una espada. Este hombre secciona el cuello de Isbaal el cual es ajeno a lo que sucede.



Fig. 32. *Asesinato de Isbaal*. ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 55r.



Fig. 33. *Asesinato de Isbaal*. ca. 1430, El Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 179v.

Uno de las últimas variantes destacables de este tipo iconográfico será la que incluya un único personaje acabando con la vida de Isbaal, caso que encontramos en una miniatura de una Biblia Historiada (ca. 1430, El Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 179v) [fig. 33]. La variación que se produce no es solamente por el cambio de perspectiva. La imagen reduce a dos los personajes situados en una estancia de carácter medieval. Isbaal aparece en su cama acostado. La corona ha desaparecido y duerme sin ropajes. Estas características confieren a la miniatura de un mayor realismo. En su cuerpo aparecen también heridas causadas por las incisiones de una espada. Tan solo aparece uno de los hombres aparecidos en el relato bíblico, el cual no puede ser identificado por su nombre. A pesar de esto, sigue unas características bastante similares a las de los casos anteriores. Sujeta una espada en alto y va vestido con una armadura, aludiendo a su pertenencia al ejército de David.

Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón

El reconocimiento de David por parte de todo el pueblo israelita se produjo después del asesinato de Isbaal. Todas las tribus acudieron a Hebrón con el fin de nombrarlo su único rey:

«Vinieron todas las tribus de Israel donde David a Hebrón y le dijeron: ‘Mira: hueso tuyo y carne tuya somos nosotros. Ya de antes, cuando Saúl era nuestro rey, eras tú el que dirigías las entradas y salidas de Israel. Yahvé te ha dicho: Tú apacentarás a mi pueblo Israel, tú serás el caudillo de Israel’. Vinieron, pues, todos los ancianos de Israel donde el rey, a Hebrón. El rey David hizo un pacto con ellos en Hebrón, en presencia de Yahvé, y ungieron a David como rey de Israel. Treinta años tenía cuando comenzó a reinar y reinó cuarenta años» (2 S 5, 1-4)¹⁴.

Réau considera esta *unción de honor* como símbolo del sacramento de la Extremaunción¹⁵. En el arte cristiano encontraremos un número bastante elevado de imágenes basadas en estos versículos. Algunas de ellas, como podremos comprobar, pueden llegar a confundirse con el tipo iconográfico de David proclamado rey en Hebrón, o incluso con el tipo de la unción de David por Samuel. En estos casos es de suma importancia atender a cada uno de los detalles y los atributos presentes en la imagen, además del contexto en los que son incluidos cada uno de los casos.

Uno de los primeros casos conservados aparece a inicios del siglo XIII en el manuscrito conocido como el *Salterio anglo-catalán* (ca.1200, París, BNF, lat.8846, fol. 2v) [fig. 34]. Esta imagen es una muestra de los rituales de coronación realizados en la época. En el centro de la imagen aparece sentado en su trono David, ataviado con lujosas vestiduras. Sus dos manos aparecen extendidas, mientras recibe por una parte la unción y, por otra parte, la corona y el cetro que lo identifica como rey. Sobre la cabeza de David uno de los ancianos de Israel derrama el óleo mediante una pequeña vasija. El detalle recuerda al tipo iconográfico de la unción de David por Samuel. Al otro lado, encontramos otro personaje que sujeta con una mano una corona y con la otra una especie de vara de

¹⁴ «*Et venerunt universae tribus Israel ad David in Hebron dicen tes: ‘Ecce nos os tuum et caro tua sumus. Sed et heri et nudiustertius, cum esset Saul rex super nos, tu eras educens et reducens Israel. Dixit autem Dominus ad te: “Tu pasces populum meum Israel et tu eris dux super Israel”’. Venerunt quoque omnes senes Israel ad regem in Hebron, et percussit cum eis rex David foedus in Hebron coram Domino; unxeruntque David in regem super Israel. Triginta annorum erat David, cum regnare coepisset, et quadraginta annis regnavit.*»

¹⁵ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 314.

mando, atributos propios de un rey. Por último, el pueblo israelita es representado por una serie de personajes, todos ellos varones que asisten al acto de reconocimiento.

En otras ocasiones observaremos al sacerdote ungiendo a David con una vasija, mientras que en la otra mano sujetará la corona. Este es el caso de la miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 38v) [fig. 35] sobre este tipo iconográfico. Bajo un esquema compositivo con gran simetría, encontramos a David en el centro. Viste un manto rojo y una túnica. En sus manos sustenta una corona, mientras que un sacerdote lo unge con un recipiente cerámico.



Fig. 34. Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. ca.1200, París, BNF, lat.8846, fol. 2v.



Fig. 35. Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. ca. 1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 38v.

El sacerdote sujeto también en una de sus manos una corona. Posiblemente se trate de una representación panorámica, en la que se plasmen dos momentos diferentes de la narración. Flanqueando el acto, aparecen una serie de personajes masculinos que representan a los ancianos de Israel.

Encontraremos también casos en los que solamente se represente el momento de la coronación, eludiendo la unción por parte del sacerdote, tal y como observamos en un ejemplar del *Comentario de los Salmos* de Pedro Lombardo (ca.1350, Bamberg, Staatbibliothek, msc. Bibl. 59. fol. 3v) [fig. 36]. En esta imagen varían algunos detalles. David aparece sentado en un trono y con ricas vestiduras. Abre sus dos manos mientras recibe por dos la corona de rey. Uno de estos es uno de los ancianos de Israel.



Fig. 36. Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. ca.1350, Bamberg, Staatbibliothek, msc. Bibl. 59, fol. 3v.

En este caso ha desaparecido el atributo del cetro. Como en el anterior caso, la composición se completa con varios personajes que representan a todo el pueblo israelita. Dos de estos personajes sostienen cartelas en las que se pueden leer en latín textos alabando a su nuevo rey y a sus descendientes.

El tipo iconográfico aparecerá posteriormente también en otros soportes, como se puede observar en una de las escenas del *Tapiz de los Siete Sacramentos* (ca.1450, Nueva York, MMA) [fig. 37]. En la parte del tapiz en la que aparece el tipo iconográfico, muestra a cinco personajes vestidos con unas lujosas vestiduras. En la parte izquierda encontramos a David. Por primera vez es representado como una persona de avanzada edad. Como en el anterior caso abre sus dos manos mientras se inclina ligeramente. Delante, uno de los ancianos coloca sobre su cabeza una corona. Rodeando esta escena aparecen tres personajes masculinos. Lo más interesante de este caso es la relación con el sacramento de la Unción de Enfermos, reflejada en una imagen que se sitúa en la parte inferior.



Fig. 37. Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. ca.1450, Nueva York, MMA.



Fig. 38. Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. ca.1470, La Haya, KB, 131 F 18, fol. 34v.

En algunos casos encontraremos la presencia de Dios padre en este tipo iconográfico. Los casos de esta variante no serán muy numerosos, pero conservamos algún caso como el de una miniatura de un salterio conservado en La Haya (ca.1470, La Haya, KB, 131 F 18, fol. 34v) [fig. 38]. Esta miniatura se inserta en el espacio de la D inicial del Salmo 27¹⁶. El rey David continúa representándose como un hombre mayor, con barba y cabellos blancos, contradiciendo los versículos bíblicos que indican que en este momento tenía treinta años. Se encuentra arrodillado mientras otro personaje le coloca una corona sobre la cabeza. Ambos llevan un nimbo con la forma típica utilizada para los profetas y personajes del Antiguo Testamento. Detrás aparece un séquito compuesto por los ancianos de Israel. En la parte superior de la miniatura aparece por primera vez una imagen de Dios como rey. Éste surge de una especie de sol. Sobre su cabeza se le coloca un nimbo circular. En cada mano sostiene un atributo diferente. Por una parte, en su mano derecha lleva un cetro, mientras que con la izquierda sujeta un orbe. Ambos son símbolos regios, con lo que podríamos identificar en este caso a Dios como rey.

¹⁶ El Salmo 27 al que nos referimos corresponde al Salmo 26 en la Vulgata Latina.

Como comprobamos en un libro de Horas (ca.1490, La Haya, KB, 76 G 9, fol.143v) [fig. 39], el tipo iconográfico no seguirá esta variante. David aparece sentado en un trono con las vestiduras propias de un rey de esta época. En su mano derecha sostiene un báculo sin advertir la presencia del tradicional orbe que suele acompañar a este atributo. Dos hombres, colocados a ambos lados del trono, colocan una corona sobre su cabeza. Esta escena se completa con la presencia de otro hombre, el cual representa a uno de los ancianos de Israel.



Fig. 39. *Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón.* ca.1490, La Haya, KB, 76 G 9, fol.143v.



Fig. 40. J. C. Weigel. *Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón.* 1695, PTLi, 1695Bibl.

En algunas ocasiones, las imágenes representarán el momento en el que los ancianos de las tribus de Israel se acercarán a David para comunicarle su decisión de reconocerlo como rey de todos ellos. Un caso ilustrativo es el de Johann Christoph Weigel (1695, PTLi, 1695Bibl) [fig. 40]. En este grabado es evidente un cambio en el esquema compositivo. Se observa un entorno con elementos clásicos como balaustradas o edificios con formas de templo clásico. Casi en el centro de la imagen encontramos al David de pie con todos los atributos de rey. Alza su mano derecha haciendo un gesto como de bendición delante de los ancianos de Israel. Estos acuden ante el rey para comunicar su decisión de reconocerlo como el único monarca y mostrarle sus respetos. Detrás de David aparecen tres soldados armados con lanzas y vestidos a la manera antigua.

En algunos casos se introducirá la figura de algunos músicos amenizando este acto. En un grabado de un ejemplar de Biblia (1784, Tilburg UB TRE 044 E 28, 1, fol. 7r) [fig. 41] encontramos una clara variación en este sentido. La imagen parece basarse en el tipo iconográfico de la unción de David por Samuel más que en la tradición visual del tipo que nos ocupa. Observamos al joven rey arrodillado con una corona sobre su cabeza y vestido con ropajes lujosos. El sacerdote viste con los ropajes propios judíos. Con un cuerno vierte sobre la cabeza de David el óleo. Junto a estos dos personajes principales se encuentran otros. Por un lado, encontramos dos sacerdotes más. Por otro lado, encontramos un grupo de músicos tañendo arpas y diferentes instrumentos de viento haciendo más solemne la ceremonia.



Fig. 41. *Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón.* 1784, Tilburg UB TRE 044 E 28, 1, fol. 7r.



Fig. 42. J. S. von Carolsfeld. *Reconocimiento de la realeza de David en Hebrón.* ca.1860, PTLi.

La importancia de la unción quedará fijada en el tipo iconográfico como podemos observar en un grabado de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca.1860, PTLi) [fig. 42]. Es destacable de este grabado la variación que se observa en el esquema compositivo. En la parte central aparece David sobre una especie de grada. Su figura recuerda a la de Jesucristo, con el cabello largo y barba, y vestido con una túnica y manto. El hombre que está ungiéndole se encuentra al mismo nivel en la grada. Derrama el óleo sobre su cabeza. Debajo, encontramos a otro personaje arrodillado presentando la corona a David. En este caso encontramos también la figura de dos mujeres, las cuales pueden ser las esposas de David. La representación del pueblo también está presente en la parte del fondo, donde se observa una serie de personajes mirando los hechos.

CONSOLIDACIÓN DE LA MONARQUÍA DE DAVID

El tema comprende una serie de relatos de carácter bélico en los que David se afianzará en el trono de Israel a través de batallas, eliminando todo peligro para su trono. El único tipo iconográfico de este tema será el de la conquista de Jerusalén, la cual se recogerá en dos libros bíblicos: el segundo libro de Samuel y el primer libro de Crónicas.

Conquista de Jerusalén (también en 1 Cr 11)

El reconocimiento de David por los israelitas como su único rey llevó la paz a este pueblo. A pesar de esto, el carácter guerrero de David, le llevó a seguir conquistando territorios. Entre estas tierras se encontraba Jebús, la cual fue llamada posteriormente Jerusalén. Este fragmento lo encontramos en dos libros diferentes de la Biblia. En primer lugar, aparece en el capítulo 5 del segundo libro de Samuel:

«Marchó el rey con sus hombres sobre Jerusalén contra los jebuseos que habitaban aquella tierra. Dijeron éstos a David: ‘No entrarás aquí; porque hasta los ciegos y cojos bastan para rechazarte’ (Querían decir: no entrará David aquí). Pero David conquistó la fortaleza de Sión que es la Ciudad de David. Y dijo David aquel día: ‘Todo el que quiera atacar a los jebuseos que suba por el canal..., en cuanto a los ciegos y a los cojos, David los aborrece’. Por eso se dice: ‘Ni cojo ni ciego entrarán en la Casa’. David se instaló en la fortaleza y la llamó Ciudad de David. Edificó una muralla en derredor, desde el Milló hacia el interior. David iba medrando y Yahvé el Dios Sebaot estaba con él» (2S 5, 6-10)¹.

Este mismo relato lo encontramos en el capítulo 11 del primer libro de Crónicas con apenas variaciones en sus versículos:

«Después marchó David con todo Israel contra Jerusalén, o sea, Jebús; los habitantes del país eran jebuseos. Y decían los habitantes de Jebús a David: ‘No entrarás aquí’. Conquistó David la fortaleza de Sión, que es la Ciudad de David. Y dijo David: ‘El que primero ataque al jebuseo, será jefe y capitán’. Subió el primero Joab, hijo de Sarvia, y pasó a ser jefe. Se instaló David en la fortaleza; por eso la llamaron Ciudad de David. Y edificó en derredor de la ciudad, tanto el Milló como la circunvalación; Joab restauró el resto de la ciudad. David iba medrando, y Yahvé Sebaot estaba con él» (1Cro 11, 4-9)².

El tipo iconográfico conformado a partir de los versículos de ambos libros tendrá su aparición aproximadamente en la alta Edad Media. Uno de los casos más antiguos aparecerá en el *Salterio Eadwine* (ca. 1160, Nueva York, MoL, MS M.724. fol.1v) [fig. 1]. Se trata de una imagen de gran simplicidad dentro de un folio lleno de imágenes referentes al linaje de Cristo, en el que encontramos como principal miniatura el árbol de Jesé. En un

¹ «Et abiit rex et omnes viri, qui erant cum eo, in Ierusalem ad Iebusaeum habitatorem terrae. Qui dixit ad David: ‘Non ingredieris hic, sed depellent te caeci et claudi’, significantes: ‘Non ingredietur David hic’. Cepit autem David arcem Sion: haec est civitas David. Dixerat enim David in die illa: ‘Omnis, qui percutiet Iebusaeum, attingat per cuniculum fontis claudos et caecos exosos animae David’. Idcirco dicitur in proverbio: ‘Caecus et claudus non intrabunt in domum’. Habitavit autem David in arce et vocavit eam Civitatem David; et aedificavit per gyrum a Mello et intrinsecus. Et ibat proficiens atque succrescens, et Dominus, Deus exercituum, erat cum eo».

² «Abiit quoque David et omnis Israel in Ierusalem, haec est Iebus, ubi erant Iebusaei habitatores terrae. Dixeruntque, qui habitabant in Iebus, ad David: ‘Non ingredieris hic’. Porro David cepit arcem Sion, quae est civitas David; dixitque: ‘Omnis, qui percusserit Iebusaeum, in primis erit princeps et dux’. Ascendit igitur primus Ioab filius Sarviae et factus est princeps. Habitavit autem David in arce, et idcirco appellata est civitas David. Aedificavitque urbem in circuitu a Mello usque ad gyrum; Ioab autem reliqua urbis instauravit. Proficiebatque David vadens et crescens, et Dominus exercituum erat cum eo».

pequeño recuadro, se observa un grupo de hombres montados en caballos, comandados por la figura de un rey. Éste es David y sus hombres a punto de cruzar la puerta de Jebús o Jerusalén. La ciudad se representa con unas edificaciones dentro de una muralla, donde encontramos la pervivencia de motivos clásicos, como el frontón de una de las edificaciones.



Fig. 1. *Conquista de Jerusalén*. ca. 1160, Nueva York, MoL, MS M.724, fol.1v.



Fig. 2. *Conquista de Jerusalén*. ca.1230, ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v.

Aproximadamente un siglo después, en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 43v) [fig. 2], encontraremos una miniatura con variantes interesantes. En este caso se repite algunas características del anterior caso. El rey David, capitaneando un séquito de hombres se dirige hacia la ciudad de Jerusalén. David y sus hombres van a pie y armados con espadas. Encontramos por tanto una diferencia interesante. La toma de la ciudad se hace de forma más violenta. Esta característica se amplifica al observar en el interior del recinto amurallado a un hombre con una espada en alto apunto de decapitar una serie de personajes que se encuentran también dentro. Sobre las torres de la ciudad aparecen personajes tocando instrumentos. En una de ellas aparece un hombre con un pandero, mientras que, en la otra, se observa un hombre soplando un cuerno.



Fig. 3. *Conquista de Jerusalén*. ca.1246, Nueva York, MoL, MS M.730, fol. 94v.

No siempre se representa de forma tan violenta la toma de la ciudad. Existe una variante en la que uno de los habitantes de la ciudad se asoma entregando la llave a David y su ejército. Este caso aparecerá en una miniatura del *Salterio y Horas de Guillems de Boisleaux* (ca.1246, Nueva York, MoL, MS M.730. fol. 94v) [fig. 3]. La imagen aparece en el espacio de la primera letra del inicio del Salmo 81. De nuevo el esquema compositivo se basa en la tradición vista hasta el momento. Fuera de las murallas de la ciudad aparece el rey David y sus hombres montados a caballo. En esta ocasión van armados con lanzas y espadas. David dirige su mirada hacia un hombre que se encuentra encima de la muralla. Como novedad en el tipo iconográfico, este hombre entrega las llaves de la ciudad de Jerusalén a David como símbolo de la victoria del rey. La ciudad en esta ocasión se reduce a una torre en la que encontramos una puerta de madera cerrada.

Esta misma variante con la entrega de llaves de la ciudad la encontraremos también en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 38v) [fig. 4]. El rey David con sus hombres aparecen en la entrada de la ciudad de Jerusalén. En la misma puerta de la ciudad encontramos a un hombre vestido con una túnica y un manto entregando la llave de la ciudad. Este hombre podría representar a uno de los ancianos de la ciudad. A pesar de la rendición de la ciudad, aparecen también varios hombres de David intentando entrar a través de una escalera de mano trepando la muralla. Es probable que esta escena representase momentos antes de la rendición.



Fig. 4. *Conquista de Jerusalén*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 38v.



Fig. 5. *Conquista de Jerusalén*. ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 56r.

Otra variante destacable introducirá a soldados fuertemente armados luchando para proteger la ciudad. Una de las imágenes a destacar sobre esta variante, se encuentra en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 56r) [fig. 5]. A pesar de que se conservan los dos espacios que dividen el tipo iconográfico tradicionalmente — ciudad amurallada y exterior con los hombres de David—, la actitud de los personajes varía considerablemente. Ambos bandos se encuentran en plena batalla. Los hombres de David capitaneados por el rey, avanzan hacia la ciudad galopando deprisa con su espada desenvainadas. Delante, en las puertas de la ciudad aparecen dos hombres con una especie de azadas o garras intentando penetrar en la ciudad. Sobre los muros de la ciudad un grupo de hombres intentan defenderse de la ofensiva con lanzas y lanzando piedras sobre el enemigo.

La anterior variante se repetirá en numerosos casos como el que aparece en una miniatura que se encuentra en un ejemplar de Biblia Historiada (ca.1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 144r) [fig. 6]. En esta se mantiene la esencia de la anterior variando pequeños detalles. Los dos bandos se encuentran en plena batalla, unos defendiendo la ciudad y los otros intentando hacerse con ella. Sobre las murallas, los hombres defienden la ciudad lanzando piedras. Debajo dos arqueros disparan flechas hacia estos. El rey David y sus hombres esperan cerca de la ciudad la rendición. Como se puede observar es una imagen que sigue prácticamente las mismas características que la anterior miniatura.



Fig. 6. *Conquista de Jerusalén*. ca.1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 144r.

EL CENSO DE DAVID (1 CR 21)

El tema del censo de David, recogerá una serie de relatos que se encuentran en el segundo libro de Samuel y el primer libro de Crónicas, en los que el monarca ordenará el recuento de su pueblo incitado por el demonio. Como menciona Louis Réau, la estadística ha sido siempre impopular entre los pueblos que desconfían de los censos, y en particular entre los judíos que la consideraban un sacrilegio¹. La consecuencia de estos hechos será el castigo contra el pueblo de Israel. Para detener la ira de Yahvé David tendrá que construir un altar. De estos versículos aparecerán una serie de tipos iconográficos, en los que encontraremos representados las principales partes de la narración.

David ordena a Joab el censo

El relato en el que David ordena a Joab realizar un censo, se encuentra en dos fuentes diferentes dentro de los libros de la Biblia. En primer lugar, aparecerá en el capítulo 24 del segundo libro de Samuel:

«Se encendió otra vez la ira de Yahvé contra los israelitas e incitó a David contra ellos diciendo: ‘Anda, haz el censo de Israel y de Judá’. El rey dijo a Joab y a los jefes del ejército que estaban con él: ‘Recorre todas las tribus de Israel desde Dan hasta Berseba y haz el censo para que yo sepa la cifra de la población’. Joab respondió al rey: ‘Que Yahvé tu Dios multiplique el pueblo cien veces más de lo que es y que los ojos de mi señor el rey lo vean. Mas ¿para qué quiere esto mi señor el rey?’ Pero prevaleció la orden del rey sobre Joab y los jefes del ejército y salió Joab con los jefes del ejército de la presencia del rey para hacer el censo del pueblo de Israel. Pasaron el Jordán y comenzaron por Aroer, la ciudad que está en medio del valle, y por Gad hasta Yazer. Fueron luego a Galaad y al país de los hititas, a Cadés. Llegaron hasta Dan y desde Dan doblaron hacia Sidón. Llegaron hasta la fortaleza de Tiro y todas las ciudades de los jivitas y cananeos, saliendo finalmente al Négueb de Judá, a Berseba. Recorrieron así todo el país y al cabo de nueve meses y veinte días volvieron a Jerusalén. Joab entregó al rey la cifra del censo del pueblo. Había en Israel 800.000 hombres de guerra capaces de manejar las armas; en Judá había 500.000 hombres». (2 S 24, 1-9)².

El segundo de estos dos textos, aparecerá en el primer libro de Crónicas, en el que prácticamente el relato aparecerá de manera similar:

«Alzóse Satán contra Israel, e incitó a David a hacer el censo del pueblo. Dijo, pues, David a Joab y a los jefes del ejército: «Id, contad los israelitas desde Berseba hasta Dan, y volved después para que yo sepa su número.» Respondió Joab: «¡Multiplique Yahvé su

¹ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 328.

² «*Et addidit furor Domini ira sci contra Israel; commovit que David contra eos dicens: 'Vade, numera Israel et Iudam'. Dixitque rex ad Joab et ad principes exercitus sui, qui erant cum eo: 'Perambula omnes tribus Israel a Dan usque Bersabee, et numerate populum, ut sciam numerum eius'. Dixitque Joab regi: 'Adaugeat Dominus Deus tuus ad populum, quantus nunc est, centuplum in conspectu domini mei regis! Sed quid sibi dominus meus rex vult in re huiuscemodi?' Praevaluit autem sermo regis contra Joab et principes exercitus; egressusque est Joab et principes militum a facie regis, ut numerarent populum Israel. Cumque pertransissent Iordanem, inceperunt ab Aroer et ab urbe, quae est in media valle, transeuntes ad Gaditas et ad Iazer. Et pervenerunt in Galaad et in terram Hethaeorum in Cades et venerunt in Dan. Et a Dan converterunt se ad Sidonem et pervenerunt ad arcem Tyri et omnes urbes Hevaei et Chanaanai exieruntque ad Nageb Iudae in Bersabee. Et, lustrata universa terra, affuerunt post novem menses et viginti dies in Ierusalem. Dedit ergo Joab numerum descriptionis populi regi; et inventa sunt de Israel octingenta milia virorum fortium, qui educerent gladium, et de Iuda quingenta milia pugnatorum».*

pueblo cien veces más de lo que es! ¿Acaso no son, oh rey mi señor, todos ellos siervos de mi señor? ¿Por qué, pues, pide esto mi señor? ¿Por qué acarrear culpa sobre Israel?» Pero prevaleció la orden del rey sobre Joab, de modo que éste salió y recorrió todo Israel, volviéndose después a Jerusalén. Joab entregó a David la cifra del censo del pueblo: había en todo Israel 1.100.000 hombres capaces de manejar las armas; había en Judá 470.000 hombres capaces de manejar las armas. No incluyó en este censo a Leví y Benjamín, porque Joab detestaba la orden del rey. Desagradó esto a Dios, por lo cual castigó a Israel» (1 Cr 21, 1-7)³.

El tipo iconográfico lo encontraremos ya desde mediados del siglo XI. Uno de los primeros casos que conservamos se encuentra en una miniatura de un ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (ca.850 París, BNF, gr. 923. fol, 323v) [fig. 1]. En esta imagen aparece el rey David sentado en un trono dorado. Tiene su mano alzada, dando instrucciones a dos personajes que se encuentran situados enfrente de él. Estos son Joab y uno de los jefes del ejército.



Fig. 1. *David ordena a Joab el censo*. ca.850 París, BNF, gr. 923. fol, 323v.



Fig. 2. *David ordena a Joab el censo*. 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 100r.

La representación de David permanecerá prácticamente invariable en los diferentes casos conservados. No ocurre lo mismo con Joab, el cual, lo encontraremos representado de manera diferente en la mayoría de las imágenes del tipo. En uno de los ejemplares de la *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 100r) [fig. 2], observaremos uno de estos casos, donde encontraremos a Joab montado sobre un caballo, con su escudo y lanza. Por lo que respecta a David, de nuevo aparece sentado en su trono dando las ordenes a Joab.

En otras imágenes Joab adquirirá una imagen de un hombre común, eludiendo cualquier alusión militar. Este es el caso de la miniatura que encontramos en una Biblia (ca. 1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835. fol. 149r) [fig. 3]. En esta David aparece sentado en el trono mientras habla con Joab. En su cabeza de nuevo lleva la

³ «*Consurrexit autem Satan contra Israel et incitavit Da vid, ut numeraret Israel. Dixitque David ad Ioab et ad principes populi: 'Ite et numerate Israel a Bersabee usque Dan et afferte mihi numerum, ut sciam'. Responditque Ioab: 'Augeat Dominus populum suum centuplum quam sunt. Nonne, domine mi rex, omnes servi tui sunt? Quare hoc quaerit dominus meus, quod in peccatum reputetur Israeli?' Sed sermo regis magis praevaluit; egressusque est Ioab et circumvit uniuersum Israel et reuersus est Ierusalem. Deditque David numerum census, et inventus est omnis Israel numerus mille milia et centum milia virorum educentium gladium; de Iuda autem quadringenta septuaginta milia bellatorum; nam Levi et Benjamin non numeravit in medio eorum, eo quod inuitus exequeretur regis imperium. Displicuit autem Deo, quod iussum erat, et percussit Israels.*

corona, mientras que con su mano sujeta otro de los atributos propios de los reyes, el cetro. Joab se encuentra delante del rey, dispuesto a comenzar a contar a los israelitas. Mira hacia David, mientras señala en dirección contraria, donde se encuentra otro tipo iconográfico diferente que representa el recuento.



Fig. 3. *David ordena a Joab el censo*. ca. 1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 149r.

Existen también imágenes en las que se representa la presencia de Yahvé, como es el caso de una de las miniaturas de la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.48r) [fig. 4]. En una misma miniatura el artífice es capaz de resumir la mayoría de los versículos que componen este pasaje, es decir de representar varios tipos iconográficos en una sola imagen. Siguiendo las características tradicionales, el rey David aparece sentado en su trono y comunicándose con Joab, el cual aparece delante de espaldas al rey. Al mismo tiempo, Joab cuenta a un grupo de gente que se encuentra delante de él. De esta manera, la miniatura contempla el momento en que David manda a Joab a realizar el censo y el momento en que este ejecuta su orden. Completando la composición aparece Yahvé con la apariencia cristomorfa surgiendo del cielo.



Fig. 4. *David ordena a Joab el censo*. ca.1233, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.48r.



Fig. 5. *David ordena a Joab el censo*. ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 62r.

En el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 62r) [fig. 5] aparecerá de nuevo el tipo iconográfico. En este caso encontramos de nuevo una imagen muy simple en la que aparecen solamente el rey David y Joab. David aparece sentado en el trono, con la corona en su cabeza y el cetro real. Con un gesto serio se dirige a Joab. Este último personaje aparece arrodillado enfrente de David con gesto de asombro en su rostro al enterarse de la orden del rey.

Intervención del profeta Gad

La desobediencia de David desencadenó la ira de Yahvé. Mediante la figura del profeta Gad indicó a David que eligiera de entre una serie de castigos el que prefería para saldar su falta. Este pasaje lo encontramos en el capítulo 24 del segundo libro de Samuel:

«Llegó Gad donde David y le anunció: ‘¿Qué quieres que te venga, tres años de gran hambre en tu país, tres meses de derrotas ante tus enemigos y que te persigan, o tres días de peste en tu tierra? Ahora piensa y mira qué debo responder al que me envía’. David respondió a Gad: ‘Estoy en grande angustia. Pero caigamos en manos de Yahvé que es grande su misericordia. No caiga yo en manos de los hombres’» (2 S 24, 13-14)⁴.

Este mismo relato se repite en el capítulo 21 del primer libro de Crónicas sin variaciones reseñables:

«Llegó Gad donde David y le dijo: ‘Así dice Yahvé: Elige para ti: tres años de hambre, o tres meses de derrotas ante tus enemigos, con la espada de tus enemigos a la espalda, o bien tres días durante los cuales la espada de Yahvé y la peste anden por la tierra y el ángel de Yahvé haga estragos en todo el territorio de Israel. Ahora, pues, mira qué debo responder al que me envía’. David respondió a Gad: ‘Estoy en gran angustia. Pero ¡caiga yo en manos de Yahvé, que es grande su misericordia, y no caiga en manos de los hombres!’» (1 Cro 21, 11-13)⁵.

Estos versículos son la fuente fundamental en la que se inspira el tipo iconográfico de la intervención del profeta Gad. Los casos se concentrarán en una cronología muy concreta que abarca aproximadamente medio siglo. Uno de los casos más antiguos lo encontramos en la portada de la iglesia del monasterio de Santa María de Ripoll (ca.1150, Ripoll, Portada de la iglesia del Monasterio de Santa Maria de Ripoll) [fig. 6]. Pese a su deteriorado estado de conservación, en este relieve se puede observar una composición con diversos personajes. Sentado en una especie de trono aparece el rey David. Solo se observa el cuerpo sin la cabeza. Por la posición que ocupa este cuerpo se deduce la identificación con el rey. Delante aparece de nuevo un personaje sin cabeza, aunque en este caso se conserva un nimbo. Se trata del profeta Gad que con su mano sujeta una especie de libro.

⁴ «Cumque venisset Gad ad David, nuntiavit ei dicens: ‘Aut tribus annis veniet tibi fames in terra tua, aut tribus mensibus fugies adversarios tuos, et illi te persequentur, aut certe tribus diebus erit pestilentia in terra tua. Nunc ergo delibera et vide quem respondeam ei, qui me misit, sermonem’. Dixit autem David ad Gad: ‘Artor nimis; sed melius est, ut incidamus in manu Domini — multae enim misericordiae eius sunt — quam in manu hominum!’».

⁵ «Cumque venisset Gad ad David, dixit ei: ‘Haec dicit Dominus: Elige, quod volueris: aut tribus annis famem aut tribus mensibus fugere te hostes tuos et gladium eorum non posse evadere aut tribus diebus gladium Domini et pestilentiam versari in terra et angelum Domini interficere in universis finibus Israel. Nunc igitur vide quid respondeam ei, qui misit me’. Et dixit David ad Gad: ‘Ex omni parte me angustiae premunt, sed melius mihi est, ut incidam in manus Domini, quia multae sunt miserationes eius, quam in manus hominum’».

La escena se completa con una serie de hombres con escudos que conforman un ejército. Estas figuras, a pesar de su mala conservación, muestran muchos más detalles.

Como suele ser habitual durante esta época en los tipos iconográficos relacionados con David, aparecerá también en el mundo de las miniaturas. Una de las más antiguas conservadas, aparecerá en una de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 101r) [fig. 7]. El tipo iconográfico se reduce a dos figuras en un lugar indeterminado. David aparece de pie ligeramente inclinado.



Fig. 6. Intervención del profeta Gad. ca.1150, Ripoll, Portada de la iglesia del Monasterio de Santa Maria de Ripoll.



Fig. 7. Intervención del profeta Gad. 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 101r.

En su cabeza luce su corona mientras observa al profeta Gad, el cual se encuentra delante de David. El profeta lleva una especie de cayado que sostiene en su mano izquierda. Al juzgar por su posición muestra cierto respeto por el rey mientras parece comunicarle el mensaje que le transmite Yahvé.

Otro ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 117r) [fig. 8], también recogerá el tipo iconográfico siguiendo una línea muy similar. En este caso aparecerán muchos más detalles. El rey David aparece en esta ocasión sentado en su trono. Su rostro y pose del cuerpo muestra el arrepentimiento que siente por su decisión de llevar a cabo el censo. Apoya su mano izquierda sobre su cabeza y parece estar ausente. Delante como de costumbre, se sitúa el profeta Gad. El profeta se apoya en su cayado, similar formalmente con el de la anterior miniatura. Esta miniatura sigue mostrando una imagen muy simple.



Fig. 8. Intervención del profeta Gad. ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 117r.



Fig. 9. Intervención del profeta Gad. ca.1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 149r.

Esta simplicidad en la imagen será lo habitual en el tipo iconográfico, aunque en ocasiones encontramos imágenes con muchos más detalles, como es el caso de la miniatura que encontramos en una Biblia (ca.1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 149r) [fig. 9]. El mayor lujo del manuscrito influye en el tipo iconográfico introduciendo muchos más detalles. El rey David se encuentra sentado en su trono. En esta ocasión aparece en el lado derecho. La imagen incorpora un atributo más a la corona, un cetro real con acabado en flor de lis. Con su mano derecha sostiene una cartela que surge de la mano del profeta Gad. El profeta también adquiere una imagen más típica. Viste una túnica y un manto blanco, al igual que su cabello elemento que le confiere una mayor edad. Se debe recordar que los ancianos en el pueblo israelita representaban la sabiduría y debían ser respetados por los demás ciudadanos.

Yahvé castiga a Israel con tres días de peste

La decantación de David por su propio castigo, hizo que Yahvé optara por la peste que produjo una gran mortalidad entre los habitantes de Israel. Estos hechos se narran en dos textos bíblicos diferentes. En primer lugar, se recoge en el capítulo 24 del segundo libro de Samuel:

«Y David eligió la peste para sí. Eran los días de la recolección del trigo. Yahvé envió la peste a Israel desde la mañana hasta el tiempo señalado y murieron 70.000 hombres del pueblo, desde Dan hasta Berseba. El ángel extendió la mano hacia Jerusalén para destruirla, pero Yahvé se arrepintió del estrago y dijo al ángel que exterminaba el pueblo: ‘¡Basta ya! Retira tu mano’. El ángel de Yahvé estaba entonces junto a la era de Arauná el jebuseo. Cuando David vio al ángel que hería al pueblo, dijo a Yahvé: ‘Yo fui quien pequé, yo cometí el mal, pero estas ovejas ¿qué han hecho? Caiga, te suplico, tu mano sobre mí y sobre la casa de mi padre’» (2 S 24, 15-17)⁶.

Este mismo relato se repetirá también en el capítulo 21 del primer libro de Crónicas, en los que se sigue una descripción muy similar de los hechos:

«Yahvé envió la peste sobre Israel, y cayeron de Israel 70.000 hombres. Mandó Dios un ángel contra Jerusalén para destruirla; pero cuando ya estaba destruyéndola, miró Yahvé y se arrepintió del estrago, y dijo al ángel Exterminador: ‘¡Basta ya; retira tu mano!’ El ángel de Yahvé estaba junto a la era de Ornán el jebuseo. Alzando David los ojos vio al ángel de Yahvé que estaba entre la tierra y el cielo con una espada desenvainada en su mano, extendida contra Jerusalén. Entonces David y los ancianos, cubiertos de sayal, cayeron rostro en tierra. Y dijo David a Dios: ‘Yo fui quien mandé hacer el censo del pueblo. Yo fui quien pequé, yo cometí el mal; pero estas ovejas, ¿qué han hecho? ¡Oh Yahvé, Dios mío, caiga tu mano sobre mí y sobre la casa de mi padre, y no haya plaga entre tu pueblo!’» (1 Cro 21, 14-17)⁷.

⁶ «*Et elegit sibi David pestilentiam; et erant dies messis tritici. Immisitque Dominus pestilentiam in Israel de mane usque ad tempus constitutum, et mortui sunt ex populo a Dan usque Bersabee septuaginta milia virorum. Cumque extendisset manum suam angelus super Ierusalem, ut disperderet eam, misertus est Dominus super afflictione et ait angelo percutienti populum: 'Sufficit; nunc contine manum tuam!' Erat autem angelus Domini iuxta aream Areuna Iebusaei. Dixitque David ad Dominum, cum vidisset angelum caedentem populum: 'Ego sum qui peccavi, ego inique egi; isti, qui oves sunt, quid fecerunt? Vertatur, obsecro, manus tua contra me et contra domum patris mei'.*»

⁷ «*Misit ergo Dominus pestilentiam in Israel, et ceciderunt de Israel septuaginta milia virorum. Misit quoque Deus angelum in Ierusalem, ut percuteret eam. Cumque percuteretur, vidit Dominus et misertus est super magnitudinem mali et imperavit angelo, qui percutiebat: 'Sufficit, iam cesset manus tua'. Porro angelus Domini stabat iuxta aream Ornan Iebusaei. Levansque David oculos suos vidit angelum Domini stantem inter terram et caelum et evaginatum gladium in manu eius et versum contra*

San Ambrosio resalta que David, en este pasaje, ofrece la vida para aplacar la ofensa del Señor, demostrando con ello que morir por Cristo es más glorioso que reinar en este mundo:

«Así pues, como el Apóstol enseñó que quien ha salido del cuerpo estará con Cristo, con tal que lo haya merecido, consideremos qué cosa sea la muerte y qué cosa sea la vida. Por tanto, según la enseñanza de la Escritura, sabemos que la muerte es un desligamiento del alma y del cuerpo y una separación, en cierto sentido, del hombre. No soltamos, en efecto, de este nexo del alma, cuando nos vamos de este mundo... David se ofreció gustosamente a la muerte para aplacar la ofensa al Señor, se ofreció al castigo divino por la salvación del pueblo que sufría. Sabía que era más glorioso morir por Cristo que reinar en este mundo. ¿Qué hay de más grandioso que llegar a ser sacrificio de Cristo?» (AMBR. bon. mort. 3, 8; PL XIV, 543)⁸.

Imágenes referentes a estos versículos las encontramos hacia finales del siglo XII. Una de las más antiguas conservadas es una de las miniaturas de un ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 100v) [fig. 10]. En esta imagen se opta por la representación del momento en el que el rey David habla con el ángel de Yahvé. En esta simple composición aparece David arrodillado. Sobre su cabeza lleva una corona, elemento que permite su fácil identificación. Este personaje implora al ángel que pare la muerte de más israelitas, tal como se observa en los versículos bíblicos. Por otra parte, el ángel aparece en una de las esquinas de la miniatura. Detrás de su cabeza se representa una aureola con dos elementos más que podrían ser alas. Otro de los elementos importantes que encontramos en la imagen es la espada con la que el ángel propaga la peste.



Fig. 10. Yahvé castiga a Israel con tres días de peste. 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 100v.



Fig. 11. Yahvé castiga a Israel con tres días de peste. ca. 1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 117v.

Ierusalem; et ceciderunt tam ipse quam maiores natu vestiti ciliciis proni in terram. Dixitque David ad Deum: Nonne ego sum, qui iussi, ut numeraretur populus? Ego qui peccavi, ego qui malum feci; iste grex quid commeruit? Domine Deus meus, vertatur, obsecro, manus tua in me et in domum patris mei; populus autem tuus non percutiatur.

⁸ «Ergo quoniam docuit Apostolus (Phil. I, 23, 24) eum qui evaserit ex hoc corpore, si meruerit tamen, cum Christo futurum, quid sit mors, quid etiam vita consideremus. Itaque Scriptura docente, cognovimus quia mors absolutio est animae et corporis, et quaedam hominis separatio. Solvimur enim hoc nexu animae et corporis, cum recedimus. Unde et David ait: Dirupisti vincula mea, tibi sacrificabo hostiam laudis (Psal. CXV, 17). Vincula autem vitae hujus, id est, conjunctionis nostrae quae ex anima constat et corpore, significari docet superior versiculus psalmi hujus: Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius (Ibid., 15). Et ideo quasi propheta praevidens se cum sanctis, et qui pro devotione animas suas in Christo deposuerunt, futurum periculum et crimen rejelleret; vel cum se morti pro Domini placanda offensione promptus objiceret; vel cum se pro salute populi laborantis divinae ultioni paratus offerret. Sciebat enim gloriosius esse pro Christo mori, quam regnare in hoc saeculo. Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 200, p. 505.

Este mismo esquema compositivo estará presente en otro de los ejemplares de *Biblia de Pamplona* (ca. 1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 117v) [fig. 11]. A pesar de estas similitudes, aparecen una serie de cambios. En primer lugar, encontramos al rey David sentado en una especie de trono. Como en el anterior caso, sobre su cabeza lleva una corona y se está comunicando con el ángel. El enviado de Yahvé se encuentra delante. Surge de una especie de nube, llevando la espada desenvainada. En este caso también se le coloca una aureola, como personaje sagrado que es.

En ocasiones, el ángel adoptará la apariencia muy cercana a la de un arcángel, como puede observarse en la miniatura del *Salterio de la reina Mary* (ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 63r) [fig. 12]. El tipo iconográfico pasa de un entorno indeterminado a una localización clara. Los dos personajes habituales se sitúan en las puertas de una ciudad. David bajo un arco implora al ángel que detenga su exterminación. El rey sigue unas características tradicionales, pero en el ángel, como habíamos mencionado, presenta una clara variación. Por primera vez, se representa con los pies en el suelo. De su espalda surgen dos alas y sujeta su espada en alto, como en anteriores imágenes.



Fig. 12. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 63r.



Fig. 13. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* 1332, La Haya, MMW, 10 B 21, fol. 62v.

También aparecerá una variante de este tipo iconográfico en la que se introduzca la representación del pueblo de Israel sufriendo el castigo divino. Uno de estos casos aparecerá en una miniatura de un manuscrito del texto bíblico (1332, La Haya, MMW, 10 B 21, fol. 62v) [fig. 13]. En esta miniatura se siguen las características habituales del tipo iconográfico en los dos principales personajes. Encontramos al rey David arrodillado y rezando al ángel para detener la peste. De nuevo aparece el ángel saliendo entre las nubes, con la espada en su mano, un nimbo sobre su cabeza y con alas en su espalda. La gran novedad se encuentra en la introducción de un grupo formado por una gran cantidad de personajes que representan al pueblo de Israel. El grupo no muestra los efectos de la peste, pero existen algunos casos en los que aparecen de manera clara, como es una de las miniaturas de un ejemplar del *Ciudad de Dios* de San Agustín (ca.1480, La Haya, MMW, 10 A 11, fol. 13r) [fig. 14]. Se trata de una imagen con mucho detalle. En el centro de la composición aparece el rey David arrodillado y vestido con unos ropajes de gran lujo. Éste se comunica con Dios, el cual se encuentra en el cielo surgiendo de una especie de nube. La inclusión de este personaje también es una novedad dentro del tipo iconográfico. La apariencia de Dios es cristomorfa. Lleva un orbe en su mano y una aureola circular con una cruz inserta. De ambos personajes surgen cartelas con las palabras de la narración. En el resto de la miniatura es donde se encuentra representado el pueblo de Israel. En esta parte,

el ángel del señor lleva a cabo la matanza con su espada la cual representa la peste. En este caso aparece en plena acción, apunto de matar a uno de los hombres que se encuentran en el recinto amurallado. Se trata de un ser alado que como ya se ha comentado lleva una espada en alto como sucedía en la mayoría de las miniaturas anteriores. Debajo del ángel aparecen una serie de hombres ya sin vida.

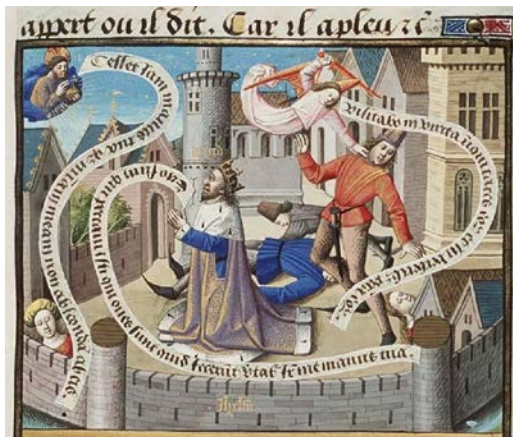


Fig. 14. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* ca.1480, La Haya, MMW, 10 A 11, fol. 13r.



Fig. 15. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* 1543, La Haya, KB, 71 J 69, fol. 3r.

En ocasiones, observaremos otra variante en la que David se encontrará fuera de las murallas de la ciudad orando, mientras en el fondo se produce el castigo. Esta variante la encontramos en un salterio (1543, La Haya, KB, 71 J 69. fol. 3r) [fig. 15], acompañando al Salmo 6: «Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me» [Yahvé, no me corrijas en tu cólera, en tu furor no me castigues] (Sal 6,2)⁹. En la imagen se reduce el número de personajes a dos. David y un ángel. El rey David se arrodilla pidiendo el cese de muertes al ángel. Como novedad se introducen los atributos más comunes de David, la corona, el cetro y un harpa en el suelo. El ángel aparece de nuevo en el cielo, aunque en esta ocasión no lleva en su mano una espada. En sus manos lleva tres dardos en alusión a los tres días de peste¹⁰. En el fondo aparece una ciudad amurallada en la que se puede apreciar ángeles sobre el cielo cumpliendo el deber de extender la peste sobre todo el pueblo de Israel.

Existen algunas imágenes en las que David aparecerá orando fuera de la ciudad junto a una serie de hombres. Observamos esta variante en un grabado de Matthaeus Merian (1670. PTLi: 1670Font) [fig. 16]. Sobrevolando el cielo, en el centro de la imagen aparece un ángel alado y armado con una espada de fuego. Debajo de él un grupo de gente se arrodillan mientras piden clemencia al ángel exterminador. Entre ellos encontramos al rey David arrodillado con los brazos en alto comunicándose con el ángel. En el entorno también aparecen cadáveres esparcidos por el suelo.

Un caso muy semejante aparecerá en la famosa Biblia grabada por Gustave Doré (1865, Biblia Doré) [fig. 17]. El centro de la composición aparece David implorando al cielo la detención del castigo de Yahvé. La ausencia del ángel es lo más novedoso en este grabado. Hasta el momento en todos los casos aparecía como mínimo el ángel enviado por Yahvé para extender la peste. En este caso se observa una especie de luz sobre David, lo

⁹ El texto del Salmo 6 está claramente vinculado temáticamente con el pasaje en el que se basa el tipo iconográfico. Observamos que es una plegaria a Yahvé para que le corrija descargando su ira.

¹⁰ Felici Castell, A., «Actividad angélica en torno a episodios de las Escrituras» en García Mahiques, R., (dir.) *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*, Encuentro, Madrid 2017, p. 119.

que podría ser la representación del ángel o del propio Yahvé. A su alrededor, de nuevo aparecen una gran cantidad de personajes pidiendo que se acabe el castigo, junto a otros enfermos o muertos.



Fig. 16. M. Merian. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* 1670. PTLi: 1670Font.

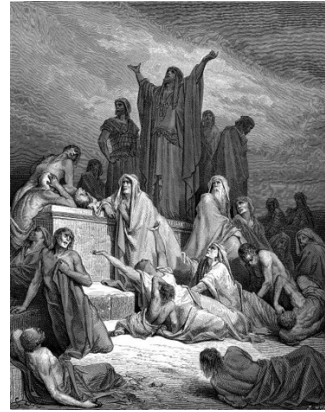


Fig. 17. Gustave Doré. *Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.* 1865, Biblia Doré.

David y Ornán; erección de un altar

Las plegarias del rey David fueron escuchadas por Yahvé, el cual, por mediación del profeta Gad, le transmitió un mensaje para que parase la peste. El relato se recoge dentro de dos libros bíblicos. El primero de ellos aparece en el capítulo 24 del segundo libro de Samuel:

«Vino Gad aquel día donde David y le dijo: ‘Sube y levanta un altar a Yahvé en la era de Arauná el jebuseo’. David subió, según la palabra de Gad, como había ordenado Yahvé. Miró Arauná y vio al rey y a sus servidores que venían hacia él. Entonces Arauná salió y se postró rostro en tierra ante el rey. Y dijo Arauná: ‘¿Cómo mi señor el rey viene a su siervo?’ David respondió: ‘Vengo a comprarte la era para levantar un altar a Yahvé y detener la plaga del pueblo’. Arauná dijo a David: ‘Que el rey mi señor tome y ofrezca lo que bien le parezca. Mira los bueyes para el holocausto, los trillos y los yugos de los bueyes para leña. El siervo de mi señor el rey da todo esto al rey’. Y Arauná dijo al rey: ‘Que Yahvé tu Dios te sea propicio’. Pero el rey dijo a Arauná: ‘No; quiero comprártelo por su precio, no quiero ofrecer a Yahvé mi Dios holocaustos de balde’. Y David compró la era y los bueyes por cincuenta siclos de plata. Levantó allí David un altar a Yahvé y ofreció holocaustos y sacrificios de comunión. Entonces Yahvé atendió a las súplicas en favor de la tierra y la peste se apartó de Israel» (2 S 24, 18-25)¹¹.

¹¹ «Venit autem Gad ad David in die illa et dixit ei: ‘Ascende, constitue Domino altare in area Areuna Iebusaei’. Et ascendit David iuxta sermonem Gad, quem praeceperat ei Dominus. Conspiciensque Areuna animadvertit regem et servos eius transire ad se et egressus adoravit regem prono vultu in terra et ait: ‘Quid causae est, ut veniat dominus meus rex ad servum suum?’ Cui David ait: ‘Ut emam a te aream et aedificem altare Domino, et cesset interfectio, quae grassatur in populo’. Et ait Areuna ad David: ‘Accipiat et offerat dominus meus rex, sicut ei placet. Ecce boves in holocaustum et planstrum et iuga boum in usum lignorum. Omnia dat Areuna, o rex, regi’. Dixitque Areuna ad regem: ‘Dominus Deus tuus suscipiat votum tuum!’ Cui respondens rex ait: ‘Nequaquam; sed emam pretio a te et non offeram Domino Deo meo holocausta gratuita’. Emit ergo David aream et boves argenti siclis quinquaginta. Et aedificavit ibi David altare Domino et obtulit holocausta et pacifica. Et repropitiatus est Dominus terrae, et cohibita est plaga ab Israels.

El segundo de los textos bíblicos que hacen referencia a este pasaje se encuentra en el capítulo 21 del primer libro de Crónicas:

«Entonces el ángel de Yahvé dijo a Gad que diera a David la orden de subir para alzar un altar a Yahvé en la era de Ornán el jebuseo. Subió David, según la orden que Gad le había dado en nombre de Yahvé. Ornán, que estaba trillando el trigo, se volvió y, al ver al ángel, él y sus cuatro hijos se escondieron. Cuando David llegó junto a Ornán, miró Ornán y, viendo a David, salió de la era y postróse ante David, rostro en tierra. Dijo David a Ornán: ‘Dame el sitio de esta era para erigir en él un altar a Yahvé, dámelo por su justo valor en plata, para que la plaga se retire del pueblo’. Respondió Ornán a David: ‘Tómalo, y haga mi señor el rey lo que bien le parezca. Mira que te doy los bueyes para holocaustos, los trillos para leña y el trigo para la ofrenda; todo te lo doy’. Replicó el rey David a Ornán: ‘No; quiero comprártelo por su justo precio, pues no tomaré para Yahvé lo que es tuyo, ni ofreceré holocaustos de balde’. Y David dio a Ornán por el sitio la suma de seiscientos siclos de oro. David erigió allí un altar a Yahvé y ofreció holocaustos y sacrificios de comunión e invocó a Yahvé, el cual le respondió con fuego del cielo sobre el altar del holocausto. Entonces Yahvé ordenó al ángel que volviera la espada a la vaina» (1 Cro 21, 18-27)¹².



Fig. 18. David y Ornán: Erección de un altar. ca.1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 149v.

Los versículos de ambos libros, serán la fuente principal para el tipo iconográfico. No será muy habitual encontrarnos con estas imágenes, las cuales aparecerán en su mayoría en la baja Edad Media. Uno de los casos más antiguos aparecerá en una miniatura de un ejemplar de Biblia (ca.1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 149v) [fig. 18]. En esta miniatura el creador reflejará el momento en el que el rey David adquiere el lugar para erigir el altar de sacrificios. La imagen está formada por tres personajes. David aparece vestido como un rey medieval, con su corona sobre la cabeza. De su mano sale una

¹² «Angelus autem Domini praecepit Gad dicere David, ut ascenderet exstrueretque altare Domino in area Ornan Iebusaei. Ascendit ergo David iuxta sermonem Gad, quem locutus fuerat ex nomine Domini. Porro Ornan, cum conversus vidisset angelum, quattuorque filii eius cum eo absconderunt se; nam eo tempore terebat in area triticum. Igitur, cum veniret David ad Ornan, conspexit eum Ornan et processit ei obviam de area et adoravit illum pronus in terram. Dixitque ei David: ‘Da mihi locum areae tuae, ut aedificem in ea altare Domino, ita ut quantum valet argenti accipias, et cesset plaga a populo’. Dixit autem Ornan ad David: ‘Tolle, et faciat dominus meus rex, quodcumque ei placet; sed et boves do in holocaustum et tribulas in ligna et triticum in sacrificium; omnia libens praebebo’. Dixitque ei rex David: ‘Nequaquam ita fiet, sed argentum dabo quantum valet; neque enim tibi auferre debeo et sic offerre Domino holocausta gratuita’. Dedit ergo David Ornan pro loco siclos auri iustissimi ponderis sescentos et aedificavit ibi altare Domino obtulitque holocausta et pacifica et invocavit Dominum. Et exaudivit eum in igne de caelo super altare holocausti, praecepitque Dominus angelo, et convertit gladium suum in vaginam».

cartela en la que no encontramos inscripción alguna. Delante del rey, un joven servidor aparece arrodillado ofreciendo el pago por los terrenos a Ornán o Arauná. Ornán mira a David mientras recibe el pago. Justo en el lado de esta miniatura encontramos el sacrificio de David para detener la muerte de los israelitas. Sobre un altar encontramos un cordero atravesado por la espada de David. También aparece el profeta Gad, el cual sujeta una cartela sin ninguna inscripción con sus manos. También se advierte la presencia de la mano de Yahvé surgiendo del cielo y realizando un signo de bendición, en agradecimiento por la acción de David.

Pese al anterior caso, lo más común será encontrarnos con imágenes en las que se represente el momento del sacrificio. En la *Biblia Morализada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 48v) [fig. 19], aparecerá uno de estos casos. En esta miniatura se opta por la representación del momento en el que el rey David ofrece el sacrificio a Yahvé. La manera en la que ofrece el sacrificio también cambia. El rey David aparece arrodillado y en sus manos sostiene dos corderos ofreciéndolos directamente a Dios. En esta ocasión, Dios adquiere una imagen cristomorfa. Detrás de David el profeta Gad observa atentamente los hechos.



Fig. 19. *David y Ornán: Erección de un altar.* ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 48v.



Fig. 20. *David y Ornán: Erección de un altar.* ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 63r.

En algunos casos, el número de personajes variará, eliminando la presencia de Dios e introduciendo otras figuras. En el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 63r) [fig. 20] encontramos una miniatura con estas características. En este caso el rey David se arrodilla delante del altar en el cual aparece un cordero. Mira al cielo y pone sus manos en posición de oración. Detrás lo acompañan una serie de personajes que oran junto a él para detener el castigo que les ha impuesto Yahvé.

ACTOS RELIGIOSOS DE DAVID

El tema de los actos religiosos de David recoge una serie de hechos relacionados con la religiosidad de David. Dentro de estos, observaremos algunos tipos más cercanos a la conceptualidad, como el de David en plegaria comunica con Dios, y otros puramente narrativos, en los que tendrán como fuente primaria los versículos bíblicos de determinado pasaje.

David en plegaria comunica con Dios (en general)

El tipo iconográfico de David en plegaria comunica con Dios, se refiere a toda aquella imagen en la que aparece el rey orando. Estas imágenes no se corresponden con una única fuente literaria, como suele ocurrir en la mayoría de tipos iconográficos. Por el contrario, debemos buscar el origen en varios fragmentos bíblicos en los que David tiene necesidad de comunicarse con Dios. Más que un tipo narrativo podría considerarse un tipo conceptual.

El tipo iconográfico surgirá ya en la Baja Edad Media como se puede observar en el *Salterio con glosas de Anselmo de Laon* (ca.1175, La Haya, KB, 76 E 11. fol. 130v) [fig. 1]. La imagen se encuentra dentro de la inicial D del segundo versículo del Salmo 102: «*Domine, exaudi orationem meam, et clamor meus ad te veniat*» [Yahvé, escucha mi oración, llegue hasta ti mi grito] (Sal 102, 2). El rey David aparece en su trono sentado y dirigiendo su mirada hacia el cielo. A esta mirada se suma la posición de sus manos. Las palmas se alzan al cielo en señal de oración hacia Dios. Esta miniatura se inspira claramente en el Salmo que lo acompaña.



Fig. 1. *David en plegaria comunica con Dios*. ca.1175, La Haya, KB, 76 E 11, fol. 130v.



Fig. 2. *David en plegaria comunica con Dios*. ca. 1275, La Haya, KB, 76 E 22, fol. 192v.

Será habitual encontrar estas imágenes acompañando a diversos Salmos. Además, en algunos de ellos observaremos también la presencia de Yahvé. Uno de estos casos lo encontramos en una miniatura de una letra miniada de una Biblia (ca. 1275, La Haya, KB, 76 E 22. fol. 192v) [fig. 2]. La imagen en este caso aparece junto al Salmo 27: «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo?*» [Yahvé es mi luz y mi salvación, ¿a quién he de temer? Yahvé, el refugio de mi vida, ¿por quién he de temblar?] (Sal 27, 1). De nuevo el rey David ocupa la parte central de la inicial D. En este caso en concreto,

aparece con una corona sobre su cabeza y lleva un libro el cual lo sostiene protegiéndolo con su manto. Dirige su mirada hacia el cielo, mientras que con dos dedos de la mano izquierda señala a sus ojos. Este gesto hace referencia al contenido del Salmo. Señala sus ojos remarcando que Dios es su luz. David dirige su mirada hacia Dios, el cual aparece representado por una cabeza que asoma dentro de la letra.

Esta variante del tipo iconográfico será muy común en los manuscritos de la época, siempre relacionados con el Salmo 27. Prueba de esto es la miniatura que aparece en un ejemplar de Biblia Historiada (ca. 1340. La Haya, KB, 71 A 23. fol. 253v) [fig. 3]. Pese a la diferencia cronológica entre esta miniatura y la anterior, se advierte una clara influencia. David, vestido de rey, aparece arrodillado mirando hacia el cielo. Con su dedo señala su rostro, más concretamente hacia sus ojos. En el cielo aparece de nuevo una cabeza en representación de Dios. En este caso se trata de una figura más elaborada. Dios surge entre las nubes y es representado como un hombre con barba y con una aureola detrás de su cabeza. Este caso es una muestra de que esta variante del tipo iconográfico se representará acompañando al Salmo 27. No obstante, en algunas ocasiones junto al Salmo 27 encontraremos otros tipos iconográficos relacionados con episodios concretos de la vida del rey David.



Fig. 3. *David en plegaria comunica con Dios*. ca. 1340. La Haya, KB, 71 A 23, fol. 253v.



Fig. 4. *David en plegaria comunica con Dios*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 264r.

Algunos de los casos mostrarán a David sentado en su trono hablando con Yahvé como encontramos en una inicial iluminada de una Biblia Historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 264r) [fig. 4]. El rey David aparece sentado en su trono. Se trata de un trono de grandes dimensiones y adornado con motivos vegetales en algunas partes. También es novedoso situar la composición en un lugar determinado. Se ha representado dentro de una estancia palaciega, en la que se puede observar unas baldosas negras y blancas que ayudan a crear una profundidad en la imagen. En la parte superior de la imagen, de nuevo aparece la cabeza de Dios. en esta ocasión una cabeza con aureola surge entre una especie de nube. La imagen de Dios recuerda más a la de Cristo por su aspecto más joven y la forma de cruz que aparece en el nimbo.

Esta misma variante del tipo iconográfico aparecerá en otros manuscritos. En ocasiones estas miniaturas llegan a ser casi un calco por lo que advertimos la gran circulación de los libros en la Europa de esta época y la gran influencia que estos alcanzaron a la hora de iluminar otros ejemplares. Caso claro es el de la miniatura que aparece en una Biblia Historiada

(1443, La Haya, KB, 69 B 10. fol. 12v). La inicial miniada del Salmo 27 nos muestra una imagen de características similares a la anterior, con la excepción de pequeños detalles como la figura de Dios, que aparece de una edad más avanzada. Se aprecia por tanto que las diferencias residen básicamente en aspectos formales.

El siglo XV será sin duda uno de los más importantes en cuanto a cantidad de casos del tipo iconográfico en el campo de la miniatura. A partir de la segunda mitad de este siglo, a los ya tradicionales casos en Biblias y Salterios, se sumarán otros casos en diferentes especies de libros. En la inicial de una de las páginas de un misal (ca. 1450, La Haya, KB, 76 D 14. fol. 8r) [fig. 5] aparecerá una imagen de este tipo iconográfico en una variante diferente de las vistas hasta el momento. En la imagen aparece el rey David vestido con sus mejores galas y arrodillado delante de una especie de altar. Se recrea una pequeña capilla en la que se encuentra un pequeño bajorrelieve con dos figuras y una mesa en la que reposa un libro abierto. En la imagen no se observa representado Dios de forma humana. Al tipo iconográfico se le añade uno de los atributos más habituales de David, el arpa. Este instrumento adquiere gran importancia en la miniatura, ya que sin este podría identificarse de manera errónea con otro monarca medieval.



Fig. 5. *David en plegaria comunica con Dios.* ca. 1450, La Haya, KB, 76 D 14, fol. 8r.



Fig. 6. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1450, La Haya, KB, 76 G 18, fol. 84r.

Un caso muy semejante del tipo iconográfico lo encontraremos en un libro de horas (ca.1450, La Haya, KB, 76 G 18. fol. 84r) [fig. 6]. Dentro de una estancia rica, adornada con un tapiz, aparece David arrodillado hacia una especie de altar donde se aparece Dios. David lo observamos sin la corona en su cabeza, como señal de respeto hacia Dios. Detrás del rey aparece un libro. De nuevo el arpa también tiene su presencia en el tipo iconográfico. Esta vez está situada encima de una mesa, justo debajo de la aparición de Dios. Como novedad más significativa, aparecen unos rayos dorados que surgen de la mano de Dios y se dirigen al rostro de David.

Existe una variante muy semejante a la del anterior caso, en la que el altar se trasladará a una estancia al aire libre. Entre estas se puede destacar una que aparece en un libro de horas (ca.1450, La Haya, KB, 74 F 1. fol. 97r) [fig. 7]. El rey David de nuevo aparece delante de una especie de altar. Sobre este altar ha depositado su corona y un libro abierto. Otra vez aparece el arpa como atributo de David. El rey dirige su mirada hacia el cielo donde aparece Dios, adquiriendo la apariencia de Dios padre. Sobre su cabeza tiene una aureola y con su mano derecha sostiene un orbe.



Fig. 7. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1450, La Haya, KB, 74 F 1, fol. 97r.



Fig. 8. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1450, La Haya, KB, 76 F 12, fol. 80r.

En otro ejemplar de libro de horas (ca.1450, La Haya, KB, 76 F 12. fol. 80r) [fig. 8], aparecerá este mismo esquema compositivo, aunque trasladado a un entorno completamente campestre. El rey aparece de nuevo arrodillado. Delante tiene una pequeña mesa en la que reposa un libro abierto y un arpa a su lado. En el firmamento aparece Dios padre dentro de una especie de flor de la que surge unos rayos de luz. Todos estos elementos muy similares a las del anterior caso se sitúan en un campo donde aparecen varias colinas con castillos en cada una de ellas. En este campo aparecen también varios bosques.



Fig. 9. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1450, La Haya, KB, 76 G 5, fol. 110r.



Fig. 10. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1460, La Haya, KB, 76 E 7, fol. 92v.

En esta época aparecerá también otra variante en la que se incluirá más personajes en el tipo iconográfico. Un caso de este tipo lo encontramos en una miniatura de un libro de horas (ca.1450, La Haya, KB, 76 G 5. fol. 110r) [fig. 9]. El rey David se sitúa arrodillado frente a un pequeño altar. Delante de sus pies se observa la corona. En este caso desaparece el atributo del arpa y la presencia de Dios. Por el contrario, aparecen dos personajes masculinos entrando en la estancia que se encuentra David. Estos van vestidos a la moda de la época. Uno de ellos lleva una espada en su cintura y ambos tienen su cabeza cubierta. Podría identificarse a uno de estos como el comitente o destinatario del libro de horas. En esta época, los comitentes de las obras comienzan a representarse en ocasiones junto a santos, sobretodo en el mundo de la pintura.

En una Biblia poco posterior (ca.1460, La Haya, KB, 76 E 7. fol. 92v) [fig. 10] encontraremos una imagen con unas características muy semejantes. De nuevo los hechos se sitúan en un lugar exterior. El rey David arrodillado y con sus manos juntas dirige sus plegarias hacia Dios, el cual aparece en el cielo vestido como rey. De nuevo la corona y el arpa están presentes en el suelo. Por una de las puertas de los edificios representados surge un hombre que va camino de donde se encuentra David. Como en el anterior caso podría tratarse perfectamente del propietario del libro al juzgar por las vestiduras de la época y su gran lujo.

La mayoría de los casos del tipo iconográfico que aparecerán a partir de este momento seguirán un esquema compositivo basado en algunos de los casos anteriores. A pesar de esto, en algunas imágenes encontraremos pequeñas variaciones en algunos detalles. Una de ellas será la introducción de ángeles junto a la aparición de Dios, como se observa en un ejemplar de libro de horas (ca.1460, La Haya, KB, 76 F 2. fol.153r) [fig. 11]. David, ante la aparición que se observa en el cielo se quita su corona de rey. En esta encontramos a Dios con un orbe en su mano dirigiéndose hacia David. Por primera vez, aparece acompañado de ángeles que aparecen orando. La escena se completa con una serie de elementos como son libros, un arpa y un pequeño órgano portátil.



Fig. 11. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1460, La Haya, KB, 76 F 2, fol.153r.



Fig. 12. *David en plegaria comunica con Dios.* ca. 1470, La Haya, KB, 76 E 8, fol. 41r.

En otros casos se introducirá la figura de frailes rezando delante de David, Así se observa en un breviario de aproximadamente una década después (ca. 1470, La Haya, KB, 76 E 8. fol. 41r) [fig. 12], se observará de nuevo un caso del tipo iconográfico con una interesante variación. La miniatura aparece en la letra iluminada del Salmo 98: «*Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera eius, et brachium sanctum eius*» [Cantad a Yahvé un canto nuevo, porque ha hecho maravillas; victoria le ha dado su diestra y su brazo santo] (Sal 98, 1). Basado en el esquema compositivo de uno de los casos anteriores, aparece el rey David arrodillado delante de un altar con una especie de arca. Delante observamos un atril y un arpa sobre el suelo. En este caso no aparece la representación de Dios, al menos de forma figurada. La novedad en esta miniatura, como ya se había advertido, reside en la presencia de un grupo de monjes, los cuales oran junto al rey David.

En algunas ocasiones aparecerá la figura de David con unas características poco habituales. Este es el caso de la miniatura de un libro de horas (ca.1480, La Haya, KB, 130 E 4. fol. 137v) [fig. 13]. El rey David adquiere una imagen más cercana a la de un santo que la del rey medieval con la que suele representarse en esta época. Se arrodilla frente a la presencia de Dios en el cielo. Va descalzo y sobre su cabeza se ha representado una fina aureola. Delante de él aparecen los atributos del arpa y la corona y por primera vez la de un cetro. Dios se representa dentro de una especie de mandorla dorada. Su atuendo recuerda a la de un obispo con una mitra sobre su cabeza. Advertimos la presencia de dos soldados saliendo de las murallas de la ciudad y en la parte del cielo una gran multitud de pájaros. Esta miniatura podría relacionarse con el tipo iconográfico de Yahvé castiga a Israel con tres días de peste.



Fig. 13. *David en plegaria comunica con Dios.* ca.1480, La Haya, KB, 130 E 4, fol. 137v.



Fig. 14. Lucas van Leyden. *David en plegaria comunica con Dios.* 1520, Ámsterdam, RM.

En este sentido encontramos un grabado de Lucas van Leyden (1520, Ámsterdam, RM) [fig. 14] donde es más evidente. David arrodillado en un entorno rocoso dirige su mirada al cielo, donde en un rompimiento de gloria aparece un ángel. Este ser lleva en su mano izquierda una flecha y con la derecha dos más. Como se puede observar sigue las características propias del tipo iconográfico de Yahvé castiga a Israel con tres días de peste. El grabador introduce también el arpa, el cetro y la corona.

Será en el siglo XVII cuando aparezca una variante más intimista. En estos casos, David aparecerá orando en un entorno íntimo con la presencia de Yahvé o un ángel. En un lienzo de Pieter de Grebber (1640, Utrech. Museum Catharijneconvent) [fig. 15] observaremos estas características. Encontramos a David en una estancia oscura, iluminada únicamente por un foco de luz que sale de la parte superior. El rey David lleva los atuendos típicos de un sacerdote, una túnica blanca con una especie de capa pluvial sobre su espalda. Por primera vez, David dirige su mirada hacia el suelo. El detalle más interesante sin duda es el ángel que aparece en la parte superior izquierda. Éste sustituye a la imagen de Dios padre, mayoritaria en las imágenes del tipo iconográfico. El ángel posee dos pequeñas alas sobre su espalda. En sus manos sostiene unos elementos novedosos una especie de daga, un cráneo humano y tres espigas de trigo.



Fig. 15. Pieter de Grebber. *David en plegaria comunica con Dios*. 1640, Utrech. Museum Catharijneconvent.



Fig. 16. Rembrandt. *David en plegaria comunica con Dios*. 1652, Ámsterdam, RM.

En otro de los casos que se conserva de una cronología cercana, aparecerá la imagen del rey David orando en la más estricta intimidad. Se trata de un dibujo de Rembrandt (1652, Ámsterdam, RM) [fig. 16] en el que David se arrodilla frente a su cama rezando. A su lado reposa el arpa, mientras que no aparece ningún rastro de la corona o el cetro que en ocasiones estaba presente. Por lo tanto, es una imagen en la que se muestra una faceta más cotidiana del rey.

A pesar de la anterior corriente, aparecerán imágenes en las que se continuará representando a David orando frente a la aparición del ángel. Un fresco de Giovanni Battista Tiepolo (ca. 1739, Venecia, Santa María del Rosario) [fig. 17] seguirá estas características. En esta imagen aparece el rey David arrodillado ante un ángel que aparece en el cielo. Con su mano izquierda el rey sostiene una gran arpa. La influencia del mundo clásico es muy notable. Por un lado, David viste con un uniforme propio del ejército romano. Por otra parte, varios elementos como el camafeo de su cinturón y elementos arquitectónicos como la balaustrada o las máscaras muestran el gran interés por la antigüedad que aparece en esta época. El ángel que entabla diálogo con David lleva consigo una especie de espada llameante, elemento que podríamos relacionar con el que porta un ángel en el tipo iconográfico de Yahvé castigando a Israel con tres días de peste.



Fig. 18. J. Ballester. *David en plegaria comunica con Dios*. 1768, Valencia, MNC.



Fig. 19. *David ofrece sacrificios*. ca. 1195, Erlangen, Universitätsbibliothek Earlangen-Nürnberg, fol. 161v.

A partir de este momento las imágenes mostrarán poca variación en el esquema compositivo como podemos observar en imágenes como la del grabado de Joaquín Ballester (1768, Valencia, MNC) [fig. 18]. Este grabado sigue unas características muy tradicionales. El rey David dentro de una habitación aparece rezando arrodillado. Detrás de él aparece su arpa. Delante una especie de mesilla con un rollo. Un intenso rayo de luz se dirige hacia David iluminándolo completamente. Como se puede observar es una imagen basada puramente en la tradición del tipo iconográfico adaptado a los gustos del momento en que fue creado el grabado.

David ofrece sacrificios

Las imágenes relacionadas con David ofreciendo sacrificios se basan en diferentes textos de la Biblia. Como en diferentes tipos iconográficos éste adaptará un esquema compositivo diferente en concordancia con el texto de referencia en el que los artífices se basen para representar cada una de las imágenes.

Uno de los primeros testimonios del tipo iconográfico aparece en una miniatura de una Biblia (ca. 1195, Erlangen, Universitätsbibliothek Earlangen-Nürnberg, fol. 161v) [fig. 19]. En esta imagen un grupo de gente aparece tocando cuernos junto a una especie de tabernáculo. Todos ellos son sacerdotes ancianos, vestidos con largas túnicas y que llevan su cabeza cubierta con un manto. En uno de los extremos aparece el rey David, con la corona en su cabeza y un cetro en su mano. Sobre los pies de los ancianos aparecen una serie de animales, probablemente carneros con la cabeza cortada. Estas son las víctimas del sacrificio que ha ofrecido David a Yahvé. Podemos interpretar que esta miniatura se basa en los versículos del segundo libro de Samuel donde se narra el traslado del arca de la alianza a Jerusalén:

«Metieron el arca de Yahvé y la colocaron en su sitio, en medio de la tienda que David había hecho levantar para ella y David ofreció holocaustos y sacrificios de comunión en presencia de Yahvé. Cuando David hubo acabado de ofrecer los holocaustos y sacrificios de comunión, bendijo al pueblo en nombre de Yahvé Sebaot» (2 S 6, 17-18)¹.

Esta misma variante la encontraremos también en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 39v) [fig. 20]. Dentro de un edificio aparece el arca de la alianza sobre un altar y flanqueada sobre dos velas. A la izquierda se sitúa David sin su corona en señal de respeto hacia Yahvé. Como se ve en el gesto de sus manos se encuentra orando ante el arca. Al otro extremo de la imagen, aparecen seis hombres. Cuatro de ellos se encuentran rezando, mientras dos de ellos aparecen realizando un sacrificio ante el arca. Uno de ellos corta el cuello a un cordero, produciéndose una imagen de fuerte contenido violento, mientras que el otro se dispone a degollar otro cordero con la ayuda de un hacha. Como se puede contemplar, desaparecen los sacerdotes sonando cuernos.



Fig. 20. *David ofrece sacrificios*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 39v.



Fig. 21. Luca Giordano. *David ofrece sacrificios*. ca.1700, Cp.

También se podrá encontrar casos de este amplio tipo iconográfico basados en otros versículos, como se observa en un lienzo de Luca Giordano (ca.1700, Cp) [fig. 21]. En la parte central de la imagen aparece el rey David arrodillado. Apoya sus codos sobre una especie de piana mientras junta sus manos rezando. Su corona y cetro reposan también en el mismo lugar que sus codos. El rey dirige su mirada hacia un ángel que lleva una calavera y una espada. En esta escena se incluye también al profeta Gad, representado como un anciano que camina con la ayuda de un bastón. En segundo plano encontramos el sacrificio. Se observa un carnero muerto siendo devorado por el fuego. Dos hombres más con uniforme de soldado completan la composición.

La fuente utilizada en este caso es diferente a la de los anteriores casos. Se basa en los versículos en los que David erige un altar para frenar la peste sobre el pueblo de Israel, castigo impuesto por Yahvé a David por llevar a cabo el censo: «Levantó allí David un altar a Yahvé y

¹ «Et introduxerunt arcam Domini et posuerunt eam in loco suo in medio tabernaculi, quod tetenderat ei David; et obtulit David coram Domino holocausta et pacifica. Cumque complisset offerens holocaustum et pacifica, benedixit populo in nomine Domini exercituum».

ofreció holocaustos y sacrificios de comunión. Entonces Yahvé atendió a las súplicas en favor de la tierra y la peste se apartó de Israel» (2 S 24, 25)². Éste mismo pasaje se describe también en el primer libro de Crónicas: «David erigió allí un altar a Yahvé y ofreció holocaustos y sacrificios de comunión e invocó a Yahvé, el cual le respondió con fuego del cielo sobre el altar del holocausto. Entonces Yahvé ordenó al ángel que volviera la espada a la vaina» (1 Cro 21, 26-27)³.



Fig. 22. Felice Giani. *David ofrece sacrificios*. ca.1800.

Este mismo pasaje será utilizado para la ejecución de un dibujo de Felice Giani (ca.1800) [fig. 22]. En esta, aparece un ara de sacrificios en el centro de la imagen en la que se observa un fuego encendido y un animal inmolado ardiendo. David se encuentra postrado a los pies del altar, inclinándose ante la presencia de un ángel. Este ángel es el de la peste, que está a punto de abandonar el lugar. De nuevo aparece David sin la corona puesta. Junto al rey, un grupo importante de gente se rodea el altar rezando a Dios para pedir que detenga la matanza.

Traslado del arca de la alianza a Jerusalén (2 S 6)

Este tipo iconográfico se basa en el texto del segundo libro de Samuel en el que el rey David manda una gran cantidad de gente a traer el arca de la alianza a la ciudad de Jerusalén:

«Reunió de nuevo David a todo lo mejor de Israel, 30.000 hombres. Se levantó David y partió con todo el pueblo que estaba con él a Baalá de Judá para subir desde allí el arca de Dios que lleva el nombre de Yahvé Sebaot que se sienta sobre los querubines. Cargaron el arca de Dios en una carreta nueva y la llevaron de la casa de Abinadab que está en la loma. Uzzá y Ajoyó, hijos de Abinadab, conducían la carreta con el arca de Dios. Uzzá caminaba al lado del arca de Dios y Ajoyó iba delante de ella. David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahvé con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbaillos» (2 S 6, 1-5)⁴.

² «*Et aedificavit ibi David altare Domino et obtulit holocausta et pacifica. Et repropitiatus est Dominus terrae, et cohibita est plaga ab Israel*».

³ «*et aedificavit ibi altare Domino obtulitque holocausta et pacifica et invocavit Dominum. Et exaudivit eum in igne de caelo super altare holocausti, praecepitque Dominus angelo, et convertit gladium suum in vaginam*».

⁴ «*Congregavit autem rursus David omnes electos ex Israel tri ginta milia. Surrexitque David et abiit, et universus populus, qui erat cum eo, in Baala Iudae, ut adducerent inde arcam Dei, super quam invocatum est nomen Domini exercituum sedentis in cherubim*

También encontramos la narración de este pasaje en el primer libro de Crónicas, en este caso con muchos más detalles:

«Después de consultar David con los jefes de millar y de ciento y con todos los caudillos, dijo a toda la asamblea de Israel: ‘Si os parece bien y la cosa viene de Yahvé, nuestro Dios, vamos a mandar un mensaje a nuestros hermanos que han quedado a todas las regiones de Israel y, además, a los sacerdotes y levitas en sus ciudades y ejidos, para que se reúnan con nosotros; y volvamos a traer a nuestro lado el arca de nuestro Dios, ya que no nos hemos preocupado de ella desde los días de Saúl’. Toda la asamblea resolvió hacerlo así, pues la propuesta pareció bien a todo el pueblo. Congregó entonces David a todo Israel, desde Sijor de Egipto hasta la Entrada de Jamat, para traer el arca de Dios desde Quiryat Yearim. Fue, pues, David, con todo Israel, hacia Baalá, a Quiryat Yearim de Judá, para subir allí el arca del Dios que lleva el Nombre de Yahvé que está sobre los querubines. Cargaron el arca de Dios en una carreta nueva y se la llevaron de la casa de Abinadab; Uzzá y Aijó conducían la carreta. David y todo Israel bailaban delante de Dios con todas sus fuerzas, cantando y tocando cítaras, salterios, adufes, címbalos y trompetas» (1 Cro 13, 1-8)⁵.



Fig. 23. Traslado del arca de la alianza a Jerusalén. ca.950, París, BNF, gr. 923, fol. 213r.

super eam. Et imposuerunt arcam Dei super plaustrum novum tuleruntque eam de domo Abinadab, qui erat in colle. Oza autem et Abio filii Abinadab minabant plaustrum: Oza ambulabat iuxta arcam, et Abio praecedebat eam. David autem et omnis Israel ludebant coram Domino omni virtute in canticis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbaliss.

⁵ «Iniit autem consilium David cum tribunis et centurionibus et universis principibus et ait ad omnem coetum Israel: “Si placet vobis, et a Domino Deo nostro egreditur sermo, quem loquor, mittamus ad fratres nostros reliquos in universas regiones Israel et ad sacerdotes et Levitas, qui habitant in suburbanis urbium, ut congregentur ad nos, et reducamus arcam Dei nostri ad nos; non enim requisivimus eam in diebus Saul”. Et respondit universa multitudo, ut ita fieret; placuerat enim sermo omni populo. Congregavit ergo David cunctum Israel a Sibor Aegypti usque ad introitum dum ingrediariis Emath, ut adduceret arcam Dei Domini sedentis super cherubim, ubi invocatum est nomen eius. Imposueruntque arcam Dei super plaustrum novum de domo Abinadab. Oza autem et Abio minabant plaustrum. Porro David et universus Israel ludebant coram Deo omni virtute in canticis et in citharis et psalteriis et tympanis et cymbalis et tubis».

El pasaje, según Louis Réau y Santiago Sebastián, será considerado como una prefiguración de la Asunción de la Virgen en la Jerusalén celeste⁶. Aparecerán imágenes del tipo iconográfico ya en una cronología muy temprana. Uno de estos primeros casos aparecerá en una miniatura que aparece en el margen de un ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (ca.950, París, BNF, gr. 923. fol. 213r) [fig. 23]. Pese al mal estado en el que se encuentra la imagen, se puede observar un grupo de gente trasladando el arca de la alianza. Apenas se aprecian los detalles, pero se ve el arca que adquiere una forma de edificio. La distinción de los personajes es algo más complicada por el estado en el que se encuentra la miniatura.

Alrededor de medio siglo después volverá a aparecer una imagen relacionada con este tipo iconográfico mucho mejor conservada. Se trata de una miniatura que aparece en el conocido como *Salterio Dorado de St Gallen* (ca.900. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22. p. 63) [fig. 24]. Es una simple miniatura en la que se encuentran dos bueyes tirando de un carro. En este carro aparece el arca de la alianza, representada como un cofre adornado con motivos polilobulados. Encima del arca aparece la inscripción «*Archa Domini*». Los animales se dirigen hacia una especie de edificio, en el que aparece una decoración muy similar a la del arca. Probablemente el edificio representa la ciudad de Jerusalén lugar donde, según las Sagradas Escrituras, llevaron el arca por orden de David.



Fig. 24. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. ca.900. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22. p. 63.



Fig. 25. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 45v.

Frente a esta variante tan minimalista, aparecerán casos mucho más complejos, como observamos en un manuscrito griego (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 45v) [fig. 25]. De nuevo el arca de la alianza aparece sobre un carro tirado por bueyes. Los bueyes son conducidos por un ángel que sobrevuela por encima del arca. En esta ocasión, un gran grupo de personajes acompañan el traslado. Detrás del carruaje, aparece el rey David con aureola sobre su cabeza. Va tocando una especie de viola de brazo mirando hacia el arca. Junto a él un gran grupo de gente sigue sus pasos. Otro grupo de gente aguarda la llegada del arca. Apartado del grupo aparece un hombre tocando un órgano.

⁶ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 315. Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988, p. 328.

Podremos encontrar casos en los que el arca de la alianza es cargada en el carro por una serie de personajes, como aparece en una miniatura de una Biblia (ca. 1195. Erlangen, Universitätsbibliothek Earlangen-Nürnberg. fol. 161v) [fig. 26]. La tarea es realizada por tres hombres con la ayuda del propio rey David. De nuevo, los encargados de trasladar el arca son una pareja de bueyes.



Fig. 26. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén.* ca. 1195. Erlangen, Universitätsbibliothek Earlangen-Nürnberg, fol. 161v.



Fig. 27. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén.* ca.1254, París, Biblioteque de l'Arsenal, 5211. fol, 154v.

Lo más habitual en el tipo iconográfico es encontrarnos con el traslado del arca de la alianza, aunque no siempre el traslado se produce de la misma manera. Lo más común es que el arca la arrastre un par de bueyes, pero existen otras variantes. Este es el caso de un ejemplar de una Biblia (ca.1254, París, Biblioteque de l'Arsenal, 5211. fol, 154v) [fig. 27]. La imagen se divide en dos partes separadas por dos arcos polilobulados. En el primero aparece el arca de la alianza. Esta adquiere una forma de edificio, semejante a la de una iglesia basilical. El arca es llevada por cinco portadores que la cargan al hombro. Se dirigen hacia donde se encuentra un grupo de músicos. Entre los tañedores aparece el rey David, tocando un instrumento de cuerda similar a una vihuela de mano. En este grupo encontramos otros músicos con un salterio, platillos, panderos y un cuerno, todos festejando la llegada del arca de la alianza.

Será interesante observar como la representación del arca de la alianza irá variando conforme cambian los gustos arquitectónicos. Esto se puede comprobar en una de las miniaturas de la *Biblia de Guidard des Moulins* (1372. La Haya, MMW, 10 B 23. fol. 144v) [fig. 28]. En el carro tirado por un buey aparece cargada el arca de la alianza. Esta adquiere una forma de templo de la época, es decir de catedral gótica. Debajo del carro aparece el cuerpo de un hombre. Este detalle hace referencia a unos versículos posteriores que hacen referencia a la muerte de un hombre al tocar el arca de la alianza: «Al llegar a la era de Nakón, extendió Uzzá la mano hacia el arca de Dios y la sujetó porque los bueyes amenazaban volcarla. Entonces la ira de Yahvé se encendió contra Uzzá: allí mismo le hirió Dios por este atrevimiento y murió allí junto al arca de Dios» (2 S 6, 6-7)⁷. Este mismo pasaje lo encontraremos también en el

⁷ «Postquam autem venerunt ad aream Nachon, extendit manum Oza ad arcam Dei et tenuit eam, quoniam boves lascivientes proruperunt. Iratusque est indignatione Dominus contra Ozam et percussit eum super temeritate; qui mortuus est ibi iuxta arcam Dei».

primer libro de Crónicas: «Al llegar a la era de Kidón, extendió Uzzá su mano para sostener el arca, porque los bueyes amenazaban volcarla. Se encendió contra Uzzá la ira de Yahvé y le hirió por haber extendido su mano hacia el arca; y Uzzá murió allí delante de Dios» (1 Cro 13, 9-10)⁸. Como menciona Réau, para comprender este excesivo castigo, se debe recordar que el Arca era tabú⁹. Detrás del arca aparece el rey David tañendo un salterio. Dirige su mirada hacia atrás, donde aparece un grupo de músicos. Aparecen dos trompetas, una viola de brazo, un laúd y una gaita.



Fig. 28. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. 1372. La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 144v.

A pesar de que el arca de la alianza sigue muchas veces en estos siglos unas características arquitectónicas, en algunos casos adquiere una forma más simple. Este es el caso de la miniatura que encontramos en un ejemplar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450, La Haya, MMW, 10 B 34. fol. 36v) [fig. 29]. El arca es portada a los hombros de dos hombres con unos travesaños de madera. Su forma es la de una arqueta simple de madera. Los dos hombres la transportan hacia la puerta de un edificio, donde se encuentra un hombre quitándose su sombrero.



Fig. 29. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. ca.1450, La Haya, MMW, 10 B 34, fol. 36v.



Fig. 30. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. ca.1500, La Haya, MMW, 10 C 23, fol. 39v.

⁸ «Cum autem pervenissent ad aream Chidon, tetendit Oza manum suam, ut sustentaret arcam; boves quippe lascivientes proruperunt. Iratus est itaque Dominus in Oza et percussit eum, eo quod contigisset arcam; et mortuus est ibi coram Deo».

⁹ Réau, L., op. cit. 2007, p. 316.

También aparece el rey David muy cerca, mirando hacia el arca y tocando con una pequeña arpa. Como señal de respeto se ha quitado la corona, la cual se observa en el suelo. Dos hombres más completan la composición. Uno de ellos aparece arrodillado y rezando, mientras que el otro se encuentra de pie con su mirada perdida.

La simpleza que se muestra en el arca del anterior caso, no la podemos atribuir a una tipología propia de este tipo de libros, puesto que en otro ejemplar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1500, La Haya, RMMW, 10 C 23. fol. 39v) [fig. 30] el arca de la alianza se representará nuevamente como una especie de edificio de clara tendencia medieval. Se trata probablemente una de las imágenes de este tipo iconográfico con una de las más grandes exageraciones en este elemento. El arca adquiere unas inmensas dimensiones. Adquiere una forma de ciudad amurallada con tres torres puntiagudas y un edificio de planta basilical en el centro. Dos hombres llevan el arca en presencia del rey David que se encuentra en una de las esquinas de la imagen. El rey tañe un salterio al paso del arca.

En el siglo XVII encontraremos ya una variante en la que el número de personajes aumentará de manera considerable. Uno de estos casos aparece en una obra de Domenico Gargiulo (ca.1650, Moscú, Pushkin Museum) [fig. 31]. En este lienzo se concentra una gran multitud de gente acompañando y esperando el paso del arca de la alianza. El arca de nuevo es llevada a los hombros de unos personajes vestidos como sacerdotes. Adquiere la forma de una especie de arcón con dos querubines tocándose con las alas. Delante del arca aparece el rey David tocando su arpa junto a un gran número de músicos. Al paso del arca los hombres se arrodillan orando. Se puede observar un altar en el que se ha realizado el sacrificio de un carnero. La gente se amontona sobre las pequeñas laderas que existen en el camino hasta llegar a la entrada de una gran ciudad amurallada.



Fig. 31. Domenico Gargiulo. *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*. ca.1650, Moscú, Pushkin Museum.



Fig. 32. Sébastien Bourdon. *Traslado del arca de la alianza*. 1659, Londres, NG.

En otras ocasiones, el tipo iconográfico presentará una imagen donde se da mucha más importancia al paisaje, quedando el traslado del arca de la alianza relegado a un segundo plano. Este es el caso del lienzo de Sébastien Bourdon (1659, Londres, NG) [fig. 32]. Observamos a dos bueyes arrastrando un carro en el que se encuentra el arca de la alianza. La forma del arca es de unas características muy similares a las del anterior caso, introduciendo también los dos querubines. El número de personajes se reduce a una docena. Entre ellos se puede observar a

algunos arrodillados ante el paso del carruaje, mientras otros esperan su llegada. Detrás del arca aparece una comitiva encabezada por el rey David.

Aunque la mayor parte de casos del tipo iconográfico sitúen la escena en las afueras de la ciudad, también conservamos casos como el grabado de Matthias Scheits para la *Biblia* editada por Nicolas Fontaine (1670, PTLi: 1670Font) [fig. 33] en el que aparece ya dentro de las calles de Jerusalén. El arca aparece en un carro tirado por dos bueyes. David aparece delante tocando su arpa. No es el único músico representado. A escasos metros aparece un grupo de hombres y mujeres con diferentes instrumentos. Detrás, entre los que siguen la comitiva también se advierten varios instrumentos de viento metal. Se podría considerar que el creador ha visto en este pasaje una prefiguración de la entrada de Cristo a Jerusalén. Algunos personajes llevan un ramo, posiblemente de olivo.



Fig. 33. M. Scheits. *Traslado del arca de la alianza*. 1670, PTLi: 1670Font.



Fig. 34. *David danzando ante el arca*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 39v.

David baila delante del arca

Como se observa en unos versículos del capítulo 6 del segundo libro de Samuel, David comenzó a bailar con gran entusiasmo ante el arca de la alianza:

«David danzaba y giraba con todas sus fuerzas ante Yahvé, ceñido de un efod de lino. David y toda la casa de Israel hacían subir el arca de Yahvé entre clamores y resonar de cuernos» (2 S 6, 14-15)¹⁰.

El fragmento bíblico es la principal fuente para el tipo iconográfico. Estas imágenes tendrán –en general– un esquema compositivo que nos recordará a otros tipos iconográficos, como el del traslado del arca a Jerusalén, o el de David despreciado por Mikal. Esto se debe a que son pasajes anteriores y posteriores y en ocasiones, los artífices se decantan por incluir una imagen con muchos más detalles.

¹⁰ «et David saltabat totis viribus ante Dominum. Porro David erat accinctus ephod lineo. Et David et omnis domus Israel ducebant arcam Domini in iubilo et in clangore bucinae».

Estas características las encontraremos en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 39v) [fig. 34]. En ella se recogen los tres tipos iconográficos anteriormente mencionados. Se observa como un grupo de gente entra por una puerta cargados con el arca de la alianza. Acompañando a los portadores aparecen dos hombres, uno delante y el otro detrás, sonando unas trompetas. Justo delante aparece David, vestido de rey y tañendo su arpa. Observamos que uno de sus pies lo tiene en el aire y adopta una posición que simula su danza. Delante de él, un grupo numeroso de gente toca diversos instrumentos de viento, cuerda y percusión, mientras que dos hombres sacrifican corderos. David dirige su mirada hacia lo alto de una casa, donde asoma una mujer. Se trata de Mikal, el cual señala a David con desprecio hacia sus actos.

A pesar de estos complejos casos, existen también imágenes en las que se representará únicamente el tipo iconográfico que nos ocupa. En una miniatura de una Biblia (ca.1330, París, BNF, FR. 8, fol.138r) [fig. 35], observaremos uno de estos casos mencionados. Encontramos un carro tirado por dos bueyes. Encima se sitúa una dorada arca de la alianza. De nuevo aparecen dos hombres tocando trompetas, esta vez detrás del carro, mientras que delante se sitúan dos hombres más con un instrumento de percusión y uno de cuerda. El rey David aparece entre el arca y los músicos de delante. Lleva la corona sobre su cabeza, pero en esta ocasión no lleva el arpa. Se encuentra bailando con sus manos levantadas hacia el cielo. Como se observa, desaparece cualquier referencia a Mikal.



Fig. 35. *David danzando ante el arca*. ca.1330, París, BNF, FR. 8, fol.138r.



Fig. 36. *David danzando ante el arca*. ca.1665, Londres, VAM.

El esquema compositivo se mantendrá prácticamente inalterable a lo largo de los siglos, quedando fijados los personajes habituales con David, los portadores del arca de la alianza y algunos músicos. A pesar de esto, existen casos en los que se añaden algunos a los habituales. Podemos observar alguna variación en un relieve conservado en Londres (ca.1665, Londres, VAM) [fig. 36]. En este caso se introducen la figura de los hombres que están sacrificando animales en el camino que sigue el arca. Uno de ellos degüella un cordero, mientras el otro hace lo mismo con un carnero. El resto de la composición recuerda anteriores casos, aunque observamos una mayor sensación de movimiento por la oblicuidad de las figuras, entre ellas la

de David, la cual se encuentra delante del arca bailando y posiblemente tocando su arpa¹¹. Los encargados de llevar el arca son sacerdotes que la cargan sobre sus hombros. De nuevo observamos la presencia de algunos instrumentos de viento y percusión.

En otros casos aparecerán algunos personajes observando los hechos como se puede contemplar en una imagen de Simeon Salomon (ca.1869, Londres, The Duchess property and precios objects from the Estate of Mary, Duchess of Roxburghe) [fig. 37]. Esta imagen muestra como una serie de mujeres, algunas de ellas con niños observan la llegada del arca a la ciudad de Jerusalén, mientras David danza delante de ella. De nuevo, David aparece sin instrumento, únicamente bailando con sus brazos en alto. Por primera vez todos los instrumentistas tocan una especie de arpa antigua, en lugar de las tradicionales trompetas e instrumentos de percusión.



Fig. 37. S. Salomon. *David danzando delante del arca*. ca.1869, Londres, The Duchess property and precios objects from the Estate of Mary, Duchess of Roxburghe.

David despreciado por Mikal

La danza de David ante el arca de la alianza no agradó a Mikal, según encontramos en los versículos en los que se describen estos actos:

«Cuando el arca de Yahvé entró en la Ciudad de David, Mikal, hija de Saúl, que estaba mirando por la ventana, vio al rey David saltando y girando ante Yahvé y le despreció en su corazón. Metieron el arca de Yahvé y la colocaron en su sitio, en medio de la tienda que David había hecho levantar para ella y David ofreció holocaustos y sacrificios de comunión en presencia de Yahvé. Cuando David hubo acabado de ofrecer los holocaustos y sacrificios de comunión, bendijo al pueblo en nombre de Yahvé Sebaot y repartió a todo el pueblo, a toda la muchedumbre de Israel, hombres y mujeres, una torta de pan, un pastel de dátiles y un pan de pasas a cada uno de ellos, y se fue todo el pueblo cada uno a su casa. Cuando se volvía David para bendecir su casa, Mikal, hija de Saúl, le salió al encuentro y le dijo: «¿Cómo se ha cubierto hoy de gloria el rey de Israel, descubriéndose hoy ante las criadas de sus servidores como se

¹¹ Tal y como se observa, al relieve le falta algunos detalles como la cabeza de uno de los hombres que se encuentran haciendo el sacrificio del cordero, como los brazos de una mujer y los de David.

descubriría un cualquiera!’ Respondió David a Mikal: ‘En presencia de Yahvé danzo yo. Vive Yahvé, el que me ha preferido a tu padre y a toda tu casa para constituirme caudillo de Israel, el pueblo de Yahvé, que yo danzaré ante Yahvé, y me haré más vil todavía; seré vil a tus ojos, pero seré honrado ante las criadas de que hablas. Y Mikal, hija de Saúl, no tuvo ya hijos hasta el día de su muerte’» (2 S 6,16-23)¹².

Algunos estudiosos interpretan este pasaje como una burla de Mikal hacia David, puesto que se ofrece de espectáculo frente a los sirvientes, como lo habría hecho un bufón¹³. Para Ambrosio de Milán Mikal fue condenada por su crítica a la esterilidad:

«Una verdadera y específica danza, si se hace en honor de Dios, hay que apreciarla. Tanto es así que David danzó delante del arca. Mikal, la hija de Saúl, lo vio danzar y bailar al son de instrumentos bien afinados en presencia del Señor y, cuando volvió a su casa, le dijo: ‘¿Qué honorable ha estado hoy el rey de Israel, desnudándose a la vista de las criadas de sus servidores, como se desnuda un cualquiera! Pero David respondió a Mikal en presencia del Señor: Bendito el Señor que me ha elegido y me ha preferido a su padre y a toda tu familia, constituyéndome príncipe sobre el pueblo del Señor, sobre Israel. Y delante del Señor seguiré danzando. Estoy dispuesto a rebajarme más y a resultar más vil todavía ante tus ojos, pero seré más honrado por las criadas a las que te refieres’. Y está escrito que ‘Mikal, hija de Saúl, no tuvo ya hijos hasta el día de su muerte’. Este es un ejemplo claro de cómo el profeta bailaba al son de instrumentos musicales y de que danzaba del arca del Señor, y así fue justificado, mientras que la mujer que lo criticó fue castigada a ser estéril» (AMBR. in psalm. 118 serm. 7, 27; PL XV, 1290)¹⁴.

También este pasaje ha sido considerado como una prefigura. En este caso se relaciona con el despojo de Cristo de sus vestiduras, como nos indica Santiago Sebastián¹⁵. El desprecio de Mikal será recogido en las artes visuales en un caso iconográfico en el que existirán básicamente dos grandes variantes. Uno de los primeros casos que encontramos aparecerá en

¹² «Cumque intrasset arca Domini in civitatem David, Michol filia Saul prospiciens per fenestram vidit regem David subsilentem atque saltantem coram Domino et despexit eum in corde suo. Et introduxerunt arcam Domini et posuerunt eam in loco suo in medio tabernaculi, quod tetenderat ei David; et obtulit David coram Domino holocausta et pacifica. Cumque complexset offerens holocaustum et pacifica, benedixit populo in nomine Domini exercituum. Et partitus est multitudini universae Israel tam viro quam mulieri singulis collyridam panis unam et laganum palmarum unum et palatham unam. Et abiit omnis populus unusquisque in domum suam. Reversusque est et David, ut benediceret domui suae, et egressa Michol filia Saul in occursum David ait: ‘Quam gloriosus fuit hodie rex Israel discooperiens se ante ancillas servorum suorum, quasi si nudetur unus de scurris!’ Dixitque David ad Michol: ‘Ante Dominum salto. Benedictus Dominus, qui elegit me potius quam patrem tuum et quam omnem domum eius, ut constitueret me ducem super populum Domini, super Israel! Ludam in conspectu Domini et vilior fiam plus quam factus sum et ero deiectus in oculis meis, sed apud ancillas, de quibus locuta es, gloriosior apparebo’. Igitur Michol filiae Saul non est natus filius usque ad diem mortis suae».

¹³ Observamos como Réau se basa en la versión de la Vulgata Latina para este comentario (Réau, L., op. cit. 2007, p. 316).

¹⁴ «Sed etiam et corporis saltatio in honorem Dei laudabilis habetur. Denique saltavit David ante arcam Domini, et vidit eum Michol filia Saul saltantem, et percutientem in organis harmonizatis in conspectu Domini, et ait ad eum, posteaquam se domum recepit: Quid utique honorificatus est rex Israel; quia denudatus est hodie in oculis puellarum suarum ancillarum, sicut unus ex saltatoribus? Et dixit David ad Michol in conspectu Domini: Benedictus Dominus qui elegit me super patrem tuum, et super omnem domum illius constituere in principem super plebem suam Israel et Judam: saltabo in conspectu Domini, et denudabor adhuc sic, et ero nugax in conspectu tuo, et cum puellis cum quibus dixisti me nudatum, glorificabor. Et Michol, inquit, filiae Saul non erat filius usque in diem mortis eius (II Reg. VI, 20 et seq.). Evidens itaque exemplum quod et Propheta qui percutiebat in organis, et saltavit ante arcam Domini, justificatus est: et illa quae reprehendit eum, sterilitate damnata est». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 451.

¹⁵ Sebastián López, S., op. cit., 1988, p. 328.

una miniatura de origen oriental inserta en un manuscrito bíblico (David despreciado por Mikal. s. XI, Roma, BAV, gr.333, fol.46r) [fig. 38]. En ella se encuentra David, con corona y nimbo, frente a Mikal. David sujeta una especie de instrumento de cuerda y va acompañado de dos personajes masculinos. Mikal sale de una casa en la cual observamos aún las puertas abiertas. Habla con David, transmitiéndole su agravio. Por una de las ventanas de la casa, se puede contemplar un hombre asomándose por la ventana.



Fig. 38. *David despreciado por Mikal.* s. XI, Roma, BAV, gr.333, fol.46r.



Fig. 39. *David despreciado por Mikal.* 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 94r.

Otra variante de este tipo iconográfico situará los hechos en el salón del trono de David. Se observa uno de estos casos en una de las miniaturas de un ejemplar de *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 94r) [fig. 39]. En este caso David aparece sentado en su trono hablando con Mikal, la cual se sitúa delante. Aparece con una larga túnica verde y con su cabeza cubierta. Extiende uno de sus brazos hacia David, reprochando sus actos. En este caso, Mikal es acompañada por otra mujer.

En otras ocasiones se opta por representar este tipo iconográfico en el momento en el que David aún danza delante del arca de la alianza. Esta variante se recoge en una letra miniada de un salterio (ca.1290, Cambridge, CaUL, Ee. 4.24. fol. 18v) [fig. 40]. En el centro aparece una gran torre. Desde una de las ventanas de la construcción se asoma Mikal, la cual mira hacia donde se encuentra David. Esta señala al rey reprochándole su actitud. David por su parte, toca su arpa mientras baila delante de los animales que arrastran el carro del arca de la alianza.



Fig. 40. *David despreciado por Mikal.* ca.1290, CaUL, Ee. 4.24, fol. 18v.

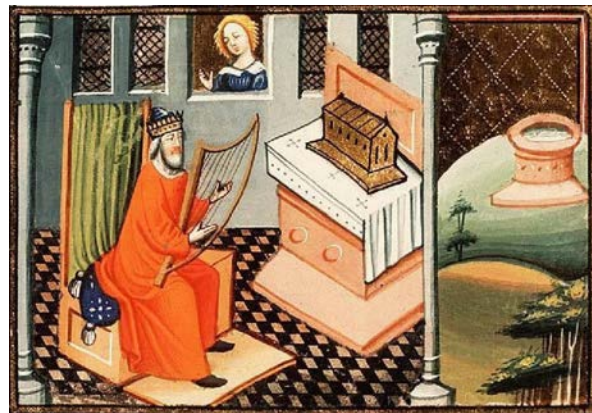


Fig. 41. *David despreciado por Mikal.* ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I. fol.180v.

Las imágenes en las que David toca el arpa delante del arca de la alianza aparecerán en otras variantes. En una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I. fol.180v) [fig. 41], observaremos estas características. El rey se encuentra en su trono tañendo un arpa enfrente del arca de la alianza. Desaparecen los portadores y se sitúa sobre una especie de altar. Mikal en este caso se asoma sobre una de las ventanas de la estancia donde se encuentra David. Su gesto indica que se encuentra transmitiendo su enfado a David.

DAVID Y BETSABÉ

El tema de David y Betsabé, alcanzará una gran importancia a lo largo de la historia si atendemos a la gran cantidad de casos que se conservan. Pese a la poca moralidad de la historia, los exégetas la interpretaron de tal forma que Betsabé representa a la Iglesia bajo los efectos de purificación del bautismo a la que Cristo deseó por su belleza y sacó del dominio del diablo¹. Ambrosio de Milán en su *De Apologia Propheta David* señalará que la unión de David y Betsabé era una unión figurativa donde ella representa a la Iglesia y él a Cristo². Agustín de Hipona, siguiendo a Ambrosio de Milán escribirá sobre el tema:

«El deseado de todos los gentiles amó a la Iglesia que se lavaba sobre el tejado, es decir, que se purificaba de las manchas del mundo, y trascendería y pisoteaba la casa de barro mediante la contemplación espiritual, e, iniciado el conocimiento de ella con el primer encuentro, tras apartar completamente de ella al diablo, le da muerte, y se une con ella en matrimonio perpetuo» (AVG. c. Faust. 22, 87; PL XLII, 459)³.

En este tema se comprende una serie de tipos iconográficos de los que destacará el de David ve a Betsabé en el baño. La consecuencia de las acciones de David le costará la vida del primer hijo fruto del adulterio que tendrá con Betsabé. Pese a esto, al final Betsabé le dará su hijo más importante, Salomón, el cual reinará en Israel después de David.

David ve a Betsabé en el baño

El primero de los tipos iconográficos de la historia de David y Betsabé aparecerá en el capítulo 11 del segundo libro de Samuel:

«A la vuelta del año, al tiempo que los reyes salen a campaña, envié David a Joab con sus veteranos y todo Israel. Derrotaron a los ammonitas y pusieron sitio a Rabbá, mientras David se quedó en Jerusalén. Un atardecer se levantó David de su lecho y se paseaba por el terrado de la casa del rey cuando vio desde lo alto del terrado a una mujer que se estaba bañando. Era una mujer muy hermosa. Mandó David para informarse sobre la mujer y le dijeron: ‘Es Betsabé, hija de Eliam, mujer de Urías el hitita’» (2 S 11, 2-3)⁴.

Estos versículos son la fuente en la que se basarán los creadores de las imágenes. Sus inicios los podemos encontrar a partir del siglo IX⁵, pero será a partir del XIII cuando

¹ Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988, p. 329.

² «Denique ut scias esse mysterium, interpretare vocabula. David enim accipis in typo Christi, Bethabee filia sabbati, aut filia plena, vel puteus dicitur juramenti. Quid igitur expressius, quam quod filia sabbati caro Christi est; quia misit Deus Filium suum factum ex muliere, factum sub Lege? Eadem plena, quia in passione ejus Legis est plenitudo, vel quia plena gratia Spiritus sancti. Jesus enim plenus Spiritu sancto regressus est a Jordane. Eadem etiam puteus juramenti, hoc est, religionis et fidei. Et bene puteus, quia flumina de ventre ejus fluent aquae vivae. Hanc ergo assumens sibi Deus Verbum, copulam fecit esse legitimam; quod mysterium illae nuptiae designarunt, quae sunt in Cantibus canticorum, quibus Christo Ecclesia, et spiritui caro nubuit. Et ideo circumcursabat et quaerebat ubique Dei Verbum, quia vulnerata, quia nuda, quia adultera in omnibus, etsi immaculata in Christo, quaerebat caro misera redemptorem». AMBR. apol. Dav. 10, 51; PL XIV, 908.

³ Agustín de Hipona, *Obras completas de San Agustín. Tomo XXXI*, Ed. de Pio de Luís, BAC, Madrid 1992, p. 629.

⁴ «Et factum est vespere, ut surgeret David de strato suo et deambulet in solarío domus regiae. Viditque de solarío mulierem se lavantem; erat autem mulier pulchra valde. Misit ergo rex et requisivit quae esset mulier; nuntiatumque ei est quod ipsa esset Bethabee filia Eliam uxoris Uriae Hetthaei».

⁵ Louis Goosen sitúa el origen del tipo iconográfico en una ilustración aparecida en un ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno del siglo IX (Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid 2006, p. 62). El mismo origen es señalado

aparecerá ya de manera más generalizada⁶. Uno de estos casos más antiguos aparecerá en una miniatura de la *Biblia Morализada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.45r) [fig. 1]. Se trata de una imagen en la que el miniaturista ha interpretado de manera singular los versículos. En ella aparecen solamente los dos principales personajes. David se encuentra de pie delante de Betsabé. Realiza un gesto como si tratara de hablar con Betsabé. Ella se encuentra en una especie de cubo desnuda y tapándose sus pechos con la mano derecha. No queda claro en si Betsabé se encuentra dentro de un espacio interior, ya que sobre ella se levanta una especie de edificio.



Fig. 1. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.45r.

Fig. 2. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 41v.

En otras ocasiones quedará mucho más clara la situación de Betsabé dentro de una edificación, como observamos en la miniatura que se encuentra en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 41v) [fig. 2]. En ella, además, el número de personajes aumenta a cuatro. Los personajes se sitúan en torno a una edificación con dos construcciones semejantes a torres. En una se encuentra el rey David, asomándose por una ventana. Habla con uno de sus sirvientes que se encuentra debajo y señala hacia la otra torre donde se observa a Betsabé. El joven se dirige hacia el lugar siguiendo las órdenes⁷. De nuevo Betsabé se encuentra dentro de un gran cubo de madera bañándose. En esta ocasión no cubre sus pechos con las manos. Observa como una sirvienta le trae un recipiente con agua.

La mayor parte de los casos del tipo iconográfico, a pesar de los anteriores casos, se localizarán en un lugar exterior, generalmente una especie de patio. En las primeras imágenes de esta variante, notaremos como Betsabé aparecerá mucho más tapada, evitando el desnudo e incluso, sustituyendo su baño por la limpieza de su cabello como se observa en una miniatura de una biblia historiada (ca.1372, La Haya, MMW, 10 B 23. fol. 145r) [fig. 3]. En una especie de pequeño cobertizo, Betsabé lava su pelo con sus manos en una palangana. Se observa que viste con una prenda azul, nada que ver con los anteriores casos. David por su parte sigue unas características más comunes. Se asoma de nuevo por una ventana, mirando directamente hacia donde se encuentra la joven.

por otros investigadores, como es el caso de Elsa Guyot (Guyot, E., «Étude iconographique de l'épisode biblique "Bethsabée au bain" dans les livres d'heures des XVe et XVIe siècles» en *Reti Medievali Revista*, 14, 1, p. 269.

⁶ Vallido, M. A., «El baño de Betsabé» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, no 3, 2010, p. 2.

⁷ Es a partir de mediados del siglo XIII cuando comenzaremos a encontrarnos la figura del sirviente de David, el cual lleva el mensaje a Betsabé. Goosen, L., op. cit., 2006, p. 62.



Fig. 3. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 145r.

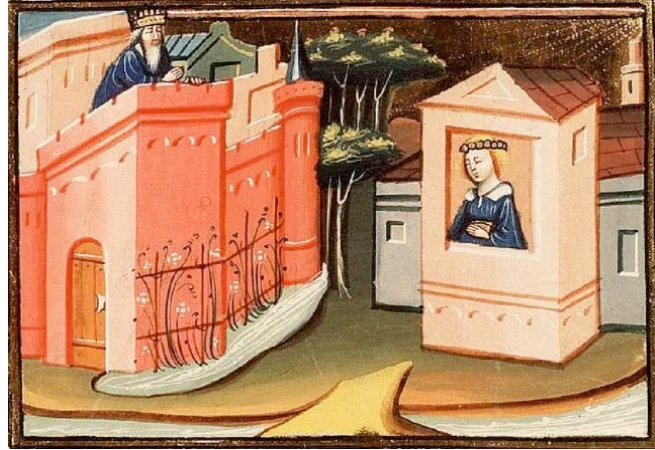


Fig. 4. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 182v.

En otras ocasiones, Betsabé aparecerá en una pequeña estancia cerrada, en la que además aparece completamente vestida, convirtiéndose así en una imagen mucho más pudorosa. Estas características las observamos en una miniatura de un ejemplar de Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 182v) [fig. 4]. David en esta imagen aparecerá sobre una terraza de su castillo, mirando hacia donde se encuentra la joven Betsabé.

Estas pudorosas representaciones de Betsabé no corresponden a ninguna zona ni cronología concreta. Prueba de ello es una pintura de Hans Memling (1485, Stuttgart, Staatsgalerie) [fig. 5]. En ella observamos a Betsabé en primer plano saliendo de una bañera. Mientras ella sale, la sirvienta le da una tela con la que cubrirse. A pesar de esto observamos como aún está desnuda de cintura para arriba. También es interesante la posición que ocupa David en esta pintura. Por primera vez se encuentra muy alejado de Betsabé, pasando casi desapercibido. Se encuentra en una terraza de su palacio acompañado de uno de sus sirvientes.



Fig. 5. Hans Memling. *David ve a Betsabé en el baño*. 1485, Stuttgart, Staatsgalerie.



Fig. 6. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1490, La Haya, KB, 76 G 8, fol. 93r.

A finales del siglo XV aparecerá una variante en la que Betsabé se situará en una fuente situada en un jardín. Uno de los casos más tempranos lo encontramos en una miniatura de un libro de horas (ca.1490, La Haya, KB, 76 G 8. fol. 93r) [fig. 6]. Betsabé ocupa la parte central de la composición. Se encuentra sentada en la orilla bañando sus piernas en el agua de la fuente. En esta ocasión va vestida, aunque lo levanta por encima de las rodillas para no mojárselo. Junto a ella, y fuera de la fuente, una dama espera a la joven con una tela para secarla. David, como de costumbre se asoma por una ventana, a una distancia considerable observando a Betsabé.

En ocasiones, como observamos en otro ejemplar de libro de horas (ca.1510, La Haya, KB, 129 G 2. fol. 56v) [fig. 7], la fuente se volverá mucho más simple. En esta imagen se observa una fuente rectangular, en la que se sitúa Betsabé dentro y de pie. En esta ocasión se representa el momento en el que está a punto de salir. La sirvienta le ha entregado la tela con la que tapa sus partes íntimas.



Fig. 7. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1510, La Haya, KB, 129 G 2, fol. 56v.



Fig. 8. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1524, La Haya, MMW, 10 F 33, fol. 74r.

En una línea muy similar, aparecerá otra miniatura en otro libro de horas (ca.1524, La Haya, MMW, 10 F 33. fol. 74r) [fig. 8]. Se repite de nuevo las características del anterior caso, aunque añadiendo muchos más detalles a la imagen. Junto a Betsabé encontramos a dos sirvientas, una de ellas con un plato con comida. Aparecerán muchos más detalles en la fuente. En la parte alta se introduce un cupido con un arco y una flecha en su mano. Éste, probablemente haga referencia al enamoramiento de David al ver a Betsabé por primera vez. En el fondo de la imagen, el rey David envía a uno de sus hombres en busca de la joven.

A partir de este momento no será difícil encontrar casos en los que Betsabé está acompañada de más de dos personas. En una pintura de Lucas Cranach (1526, Berlín, Staatliche Museen) [fig. 9] la joven aparecerá junto a una serie de doncellas, todas vestidas con trajes de terciopelo rojo semejantes. Betsabé aparece sentada, mientras una muchacha lava sus pies. Este aspecto viene dado por la traducción de la Biblia efectuada por Lutero, donde solo se habla de este aspecto⁸ Sobre una muralla aparece David también acompañado de una serie de hombres. Es novedad también encontrar a David observando a Betsabé mientras toca su arpa.

⁸ Goosen, L., op. cit., 2006, p. 63.



Fig. 9. Lucas Cranach. *David ve a Betsabé en el baño*. 1526, Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 10. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1530, París, ML.

Otra variante diferente será la que recogerá el momento en el que el servidor del rey David llega donde se encuentra Betsabé para entregarle un mensaje. Observamos esta variante en uno de los relieves de un peine de marfil (ca.1530, París, ML) [fig. 10]. Betsabé se encuentra dentro de la fuente aun bañándose. Delante un hombre le entrega un objeto, posiblemente una nota de David pidiendo a Betsabé que acuda al palacio. Mientras suceden los hechos, David se asoma por la ventana de una torre con el cetro en sus manos. Es interesante comprobar como en este relieve se incluye de nuevo, rematando la fuente, un cupido apunto de disparar con su arco.

Siguiendo unas características bastante semejantes, encontraremos una miniatura situada en el Salmo 6 (ca. 1531, París, BNF, Latin 10563. fol. 78v) [fig. 11] «*Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me*» [Yahvé, no me corrijas en tu cólera, en tu furor no me castigues]. La inclusión del tipo iconográfico en este salmo es una clara alusión al arrepentimiento de David por los actos cometidos en el capítulo 11 del segundo libro de Samuel. En la miniatura se incluye muchos más detalles lujosos. Observamos a una de las sirvientas con un espejo en su mano, otra con un recipiente parecido a un cántaro y la tercera con un plato con alimentos. De nuevo el mensajero de David entrega el mensaje escrito en un papel, mientras David, a lo lejos observa los hechos.



Fig. 11. *David ve a Betsabé en el baño*. ca. 1531, París, BNF, Latin 10563, fol. 78v.

Fig. 12. Jan Massys. *David ve a Betsabé en el baño*. 1562, París, ML.

Aunque prevalezcan los casos en los que el servidor de David entregue el mensaje a través de una nota, en algunos casos, como observamos en un lienzo de Jan Massys (1562, París, ML) [fig. 12], se hará de manera oral. En esta pintura el hombre se encuentra ligeramente arrodillado frente a Betsabé. La joven se encuentra sentada, con su torso desnudo, mientras sus sirvientas la limpian con una esponja, mojándola en una bandeja. David en esta ocasión se encuentra en una especie de terraza cubierta acompañado por un par de hombres. Es interesante observar cómo se introduce la figura de una niña negra sujetando un perro semejante a un galgo frente a un pequeño perro que se sitúa sobre los pies de Betsabé.

Este estilo de baño, observado en el lienzo de Jan Massys será bastante común en las imágenes de esta época. Así lo observamos en un lienzo de Giovanni Battista Naldini (ca.1570, San Petersburgo, Museo del Hermitage) [fig. 13]. En el centro de la imagen, de nuevo aparece Betsabé sentada. En esta ocasión aparece completamente desnuda. Al parecer ya ha acabado su baño y sus sirvientas le entregan una tela para taparse. De nuevo aparece un recipiente dorado para lavarse con agua en su interior. En este caso notamos la ausencia del mensajero de David. El rey aparece alejado y situado en una terraza señalando hacia Betsabé.



Fig. 13. G. B. Naldini. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1570, San Petersburgo, Museo del Hermitage. Fig. 14. Pieter Lastman. *David ve a Betsabé en el baño*. 1619. San Petersburgo, Museo del Hermitage.

Aunque las imágenes de este tipo iconográfico siempre siguen unas características muy semejantes a lo largo de su desarrollo, siempre podemos contemplar algún elemento que se introducirá en una serie de casos. En algunos casos observamos la introducción de un pavo real junto a la escena. Lo vemos en un lienzo de Pieter Lastman (1619. San Petersburgo, Museo del Hermitage) [fig. 14]. El animal puede simbolizar las aspiraciones amorosas entre David y Betsabé⁹. De nuevo a lo lejos observamos a David sobre una terraza de su palacio¹⁰. En primer plano es donde aparece el pavo real mirando hacia donde se encuentra Betsabé. En esta ocasión la joven está sentada desnuda. Una de sus sirvientas

⁹Esta interpretación se basa en uno de los significados que atribuye Chevalier en Chevalier, J. (dir.), *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona 1986, p. 78.

¹⁰ A partir de este momento la figura de David comenzará a situarse en un plano lejano e incluso desaparecerá de la imagen en algunos casos.

aclara sus cabellos¹¹, mientras la otra lava sus pies. La actitud de Betsabé también es diferente a la de otros casos. Parece pensativa, mientras la mujer que se encuentra acicalándole los cabellos habla con ella. También se incluye en la imagen la figura de cupido sobre la fuente.

En una obra de Rembrandt (1643, Nueva York, MMA) [fig. 15] volveremos a encontrar un pavo real. En este caso se sitúa en la esquina sentado. Es evidente la gran similitud entre este lienzo y el anteriormente comentado. En los dos aparecen las dos sirvientas, una peinando a Betsabé y la otra limpiando sus pies, en este caso aseando sus uñas. Es interesante observar como en el lienzo David apenas se puede ver. Se encuentra sobre la terraza de su palacio, aunque a una gran distancia.



Fig. 15. Rembrandt. *David ve a Betsabé en el baño*. 1643, Nueva York, MMA.



Fig. 16. P. P. Rubens. *David ve a Betsabé en el baño*. ca.1655, Dresde, Gemäldegalerie.

Otra de las variantes que podremos encontrar a partir de mitad del siglo XVII será la que incluya la figura de una de las sirvientas de Betsabé entregándole la nota del rey David. En esta variante suele coincidir que esta sea una niña africana como observamos en un lienzo de Rubens (*David ve a Betsabé en el baño*. ca.1655, Dresde, Gemäldegalerie) [fig. 16]. En la imagen, Betsabé aparece sentada mientras una de sus damas peina sus cabellos. Betsabé gira su cabeza, dirigiendo su mirada hacia donde se encuentra la joven con un mensaje. David, siguiendo la tendencia del anterior caso, aparece en lo alto de un edificio, pero de manera muy desdibujada. Un pequeño perro también se incluye en la composición. En este caso se encuentra cerca de Betsabé ladrando a la portadora del mensaje.

Otro de estos casos lo encontraremos en un lienzo mucho posterior de Giambattista Pittoni (ca. 1750. Cp) [fig. 17]. Observamos a Betsabé sentada en la orilla de una fuente junto a sus sirvientas. Una de ellas sostiene una bandeja en la que Betsabé agarra un colgante de perlas. La otra sirvienta extiende una tela azul para tapar a la joven. La sirvienta africana llega en ese preciso momento con una carta de David. En esta ocasión el rey está mucho más visible. Se puede apreciar que tañe su arpa mientras observa el baño de Betsabé.

¹¹ El cabello era considerado como una de las principales seducciones de la mujer según Réau *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 321).



Fig. 17. Giambattista Pittoni. *David observando a Betsabé*. ca. 1750. Cp.



Fig. 18. Karl Brulloff. *David ve a Betsabé en el baño*. 1832, Moscú, Tretjakov Gallery.

Aunque es poco común, se debe mencionar una variante del tipo iconográfico en la que desaparece toda referencia a la figura del rey David, representándose únicamente a Betsabé sola o junto a alguna de sus sirvientas. En una pintura de Karl Brulloff (1832, Moscú, Tretjakov Gallery) [fig. 18] se siguen las características anteriormente mencionadas. En la composición solamente se incluye dos personajes. En primer lugar, observamos a Betsabé desnuda poniéndose un tocado en su pelo. A su lado, una joven africana la mira detenidamente, mientras coloca una de sus manos sobre su muslo. El resto de la imagen es un entorno natural, donde se observa abundante vegetación.

David y Betsabé como amantes

Como se observa en los versículos bíblicos, David mandó a algunos de sus hombres para que le trajesen a Betsabé a sus estancias a pesar de saber que era la mujer de Urías el hitita: «David envió gente que la trajese; llegó donde David y él se acostó con ella, cuando acababa de purificarse de sus reglas. Y ella se volvió a su casa» (2 S 11,4)¹². Este pequeño fragmento bíblico será la principal fuente para el tipo iconográfico. La poca información que se da en este, hará que los creadores interpreten los versículos de manera diferente, aunque siempre teniendo algunos rasgos en común.

Uno de los casos más antiguos de los que se conocen lo localizamos en una de las miniaturas de la conocida como *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554. fol. 45) [fig. 19]. En la imagen se incluyen dos momentos diferentes de la narración David y Betsabé como amantes, y la consecuencia de este hecho, la concepción de un hijo. Por lo que respecta a la imagen que nos ocupa. Encontramos a David y Betsabé sentados sobre una cama besándose y abrazándose. Justo detrás de esta escena, aparece una mujer con un niño dándole el pecho. Se trataría de una de las sirvientas de Betsabé alimentando al hijo que han tenido a causa de la relación entre los personajes.

¹² En la Vulgata, este fragmento comprende el versículo 4 y la primera parte del 5: «*Missis itaque David nuntius, tulit eam; quae cum ingressa esset ad illum, dormivit cum ea, quae se sanctificaverat ab immunditia sua. Et reversa est domum suam*».



Fig. 19. *David y Betsabé como amantes*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 45.



Fig. 20. *David y Betsabé como amantes*. ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.730, fol. 41v.

En otras ocasiones, las imágenes del tipo iconográfico mostrarán a David y Betsabé acostados en la cama del rey, como es el caso de la miniatura que aparece en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, MS M.730. fol. 41v) [fig. 20]. En esta observamos a David, con la corona en su cabeza abrazando a Betsabé y a punto de darle un beso. Ambos personajes yacen completamente desnudos, únicamente tapados por las sábanas de la cama. En la habitación encontramos, además, un gran cirio y unas cortinas abiertas.

Unas características muy semejantes se repetirán en la miniatura que encontramos en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII. fol. 57r) [fig. 21]. De nuevo los dos amantes se encuentran dentro de la habitación del rey, en la que observamos unos cortinajes. Se encuentran acostados desnudos dentro de la cama. En esta ocasión es Betsabé la que abraza a David. Como se puede contemplar, se siguen unas características muy semejantes a las del anterior caso, lo que nos indica la importancia que alcanzó esta variante.



Fig. 21. *David y Betsabé como amantes*. ca.1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 57r.



Fig. 22. *David y Betsabé como amantes*. ca.1350, Londres, BL, Egerton MS 3277, fol. 58r.

También existe otra variante del tipo iconográfico en la que desaparecerá la cama. En esta, los personajes aparecen de pie abrazándose, tal y como aparece en una miniatura del *Salterio Bobun* (ca.1350, Londres, British Library, Egerton MS 3277. fol. 58r) [fig. 22]. Esta se inserta en la Q inicial del Salmo 84: «*Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum!*» [¡Qué amables tus moradas, oh Yahvé Sebaot!] (Sal 84,2)¹³. El texto no tiene una relación directa con el pasaje, pero podemos interpretar que se coloca la imagen porque se trata de un Salmo en agradecimiento a Dios. Por lo que respecta a los personajes, encontramos a David abrazando a Betsabé fuera del palacio. Probablemente, la miniatura recoja el momento en la que Betsabé llega a las estancias del rey cumpliendo sus deseos.

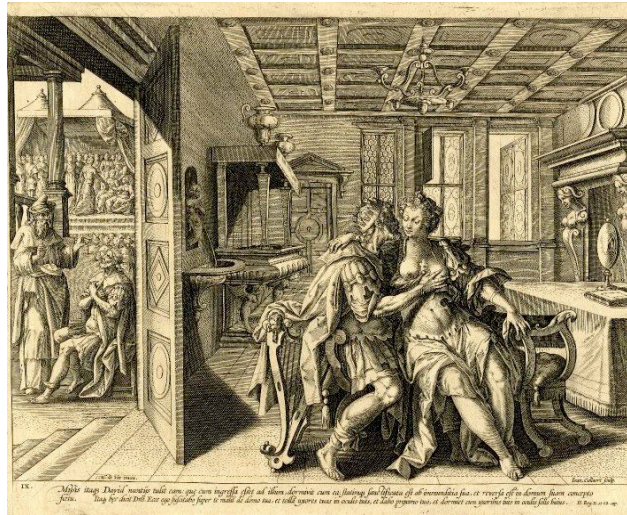


Fig. 23. M. de Vos. *David y Betsabé como amantes*. ca.1587, Londres, BM.

Otra variante que surgirá será la que ambos personajes se encuentren en una habitación en pleno acto amoroso, pero sin la presencia de una cama. Esta variante la encontraremos a partir del siglo XVI. Uno de estos casos aparecerá en un grabado de Maarten de Vos (ca.1587, Londres, BM) [fig. 23] incluido en la serie de los diez mandamientos. Se trata del grabado noveno de la serie, no codiciará la mujer de tu prójimo, en el que se pone de ejemplo un este pasaje bíblico del segundo libro de Samuel. En el grabado observamos a David y Betsabé sentados en el centro de una habitación. Betsabé aparece con sus dos pechos desnudos acercándose hacia David. El rey pone su mano en uno de ellos. Junto a David observamos su arpa. Este elemento cumple una función de atributo junto a la corona que lleva en su cabeza. En el exterior se encuentra representado otro momento de la narración, en el que Natán reprende a David. El interior de la habitación también contiene una serie de elementos interesantes, como son, un espejo y un libro sobre una mesa semejante a un altar, además de una pequeña fuente con forma femenina.

David y Urías

Después de haber conseguido que Betsabé acudiera a casa de David y dejarla embarazada, David mandó que Urías, esposo de Betsabé, acudiera a ver a David. Estos versículos aparecen de nuevo en el capítulo 11 del segundo libro de Samuel narrado de la siguiente manera:

¹³ El Salmo 84 De la *Biblia de Jerusalén* corresponde al 83 en la Vulgata Latina.

«David mandó decir a Joab: ‘Envíame a Urías el hitita’. Joab envió a Urías adonde David. Llegó Urías donde él y David le preguntó por Joab, y por el ejército y por la marcha de la guerra. Y dijo David a Urías: «Baja a tu casa y lava tus pies’. Salió Urías de la casa del rey, seguido de un obsequio de la mesa real» (2 S 11,6-8)¹⁴.

Este relato fue trasladado al mundo de las artes visuales creándose un tipo iconográfico en el que a lo largo de su desarrollo seguirá unas características muy semejantes. Como nos informa Réau, David es aquí la prefiguración de Pilatos lavándose las manos después de enviar a Cristo a la muerte¹⁵. Uno de los primeros aparecerá una de los ejemplares de *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108. fol. 94v) [fig. 24]. En la miniatura observamos al rey David sentado en su trono. Delante un personaje aparece arrodillado comunicándose con el rey. Debemos identificarlo como Urías, tal y como se indica en los versículos bíblicos y en las inscripciones del folio. Junto a él aparece uno de los hombres de David, probablemente Joab.



Fig. 24. *David y Urias*. 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 94v.



Fig. 25. *David y Urias*. ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek Augsburg, Cod.I.2.4.15, fol. 111r.

En otras ocasiones, Urías mostrará una imagen más cercana a la de un soldado. Este es el caso de una de las miniaturas de otro ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburgo, Universitätsbibliothek Augsburg, Cod.I.2.4.15. fol. 111r) [fig. 25]. La imagen de David es prácticamente idéntica a la del anterior caso. Aparece en su trono hablando con Urías. Observamos como Urías en ya no muestra el respeto que se observaba anteriormente. Aparece delante de David de pie. En su mano sujeta una espada de grandes dimensiones envainada. Este es el único rasgo que lo identifica como un soldado, ya que viste con una túnica larga con un cinto.

El carácter militar de Joab será mucho más evidente en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 41v) [fig. 26]. En esta, Urías aparece nuevamente arrodillado hablando con David. Viste con una cota de mallas y lleva en su cintura una espada. David por su parte, se representa siguiendo las características habituales. Sentado en su trono, coronado y con su cetro en la mano, señala a Urías con un

¹⁴ «Misit autem David ad Ioab dicens: ‘Mitte ad me Uriam Heththaeum’. Misitque Ioab Uriam ad David, et venit Urias ad David. Quaesivitque David quam recte ageret Ioab et populus, et quomodo administraretur bellum; et dixit David ad Uriam: ‘Descende in domum tuam et lava pedes tuos’. Et egressus est Urias de domo regis; secutusque est eum cibus regis».

¹⁵ Réau, L., op. cit., 2007, p. 323.

rostro que muestra su ira. La imagen se completa con un grupo de hombres, uno de los cuales sujeta un caballo, probablemente propiedad de Urías. Junto a ellos podría encontrarse a Joab, persona a la que el rey ordena avisar a Urías.

Existe una variante del tipo iconográfico en la que de nuevo aparecerá Joab enfrente del rey David sentado en su trono. En este esquema compositivo que podríamos considerar como tradicional, se introduce una característica diferente. Podemos observar en una miniatura de Jean Colombe (ca.1486, Chantilly, Musée Condé, MS 65. fol.67v) [fig. 27] como David entrega una nota a Urías que aparece arrodillado ante el rey. Cerca de David aparecen dos hombres de los que debemos identificar uno de ellos como Joab.

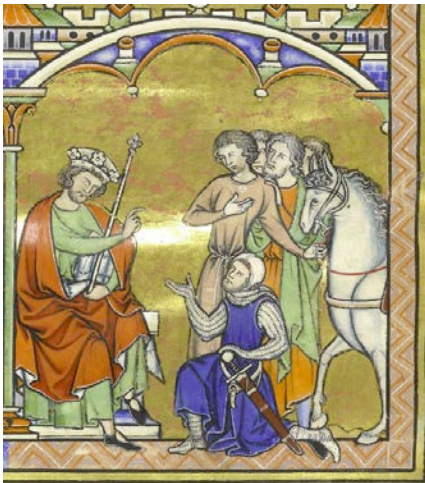


Fig. 26. *David y Urías*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 41v.



Fig. 27. Jean Colombe. *David y Urias*. ca.1486, Chantilly, Musée Condé, MS 65, fol. 67v.

Estas características también aparecerán en una pintura de Pieter Lastman (1611, Detroit, Detroit Institute of Arts) [fig. 28]. En esta ocasión encontramos un escritorio en el que se observa un libro, un tintero y una pluma, donde David ha redactado la nota que entrega a Urías. Esta variante podría tratarse de un momento posterior de la narración bíblica, en la que David ordena que Urías entregue una nota a Joab con las órdenes para que caiga en la batalla: «A la mañana siguiente escribió David una carta a Joab y se la envió por medio de Urías. En la carta había escrito: ‘Poned a Urías frente a lo más reñido de la batalla y retiraos de detrás de él para que sea herido y muera’» (2 S 11,14-15)¹⁶.



Fig. 28. Pieter Lastman. *David y Urias*. 1611, Detroit, Detroit Institute of Arts.

¹⁶ «Factum est ergo mane, et scripsit David epistulam ad Ioab misitque per manum Uriae scribens in epistula: ‘Ponite Uriam in prima acie, ubi fortissimum est proelium, et recedite ab eo, ut percussus intreat’».

Muerte de Urías

David mandó a Urías donde se encontraban los enemigos más peligrosos con el fin de que perdiera su vida en la batalla. Estos hechos se narran en varios versículos del capítulo 11 del segundo libro de Samuel:

«Estaba Joab asediando la ciudad y colocó a Urías en el sitio en que sabía que estaban los hombres más valientes. Los hombres de la ciudad hicieron una salida y atacaron a Joab; cayeron algunos del ejército de entre los veteranos de David; y murió también Urías el hitita. Joab envió a comunicar a David todas las noticias de la guerra, y ordenó al mensajero: ‘Cuando hayas acabado de decir al rey todas las noticias sobre la batalla, si salta la cólera del rey de te dice: "¿Por qué os habéis acercado a la ciudad para atacarla? ¿No sabíais que tirarían sobre vosotros desde la muralla? ¿Quién mató a Abimélek, el hijo de Yerubbaal? ¿No arrojó una mujer sobre él una piedra de molino desde lo alto de la muralla y murió él en Tebés? ¿Por qué os habéis acercado a la muralla?", tú le dices: También ha muerto tu siervo Urías el hitita’» (2 S 11,16-21)¹⁷.

Estos versículos serán llevados al mundo de las artes visuales a través de un tipo iconográfico en el que se representará la muerte de Urías en plena batalla. Los casos más antiguos conservados los encontramos en ejemplares de manuscritos de origen oriental (ca.1000, Roma, BAV, gr.333. fol.50r) [fig. 29]. En esta miniatura encontramos una batalla entre dos grupos de hombres. El ejército de David aparece fuera de las murallas de una ciudad, armados con lanzas y protegidos con armadura, escudo y casco. Uno de ellos lo encontramos moribundo en el suelo. Se trata de Urías, el cual observamos con una lanza clavada por su espalda. En la parte alta, sobre la muralla, se encuentra el agresor, uno de los hombres del ejército contrario. Junto a este aparecen otros dos hombres defendiendo las murallas de la ciudad.



Fig. 29. Muerte de Urías. ca.1000, Roma, BAV, gr.333, fol. 50r.



Fig. 30. Muerte de Urías. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol.45v.

¹⁷ «Igitur cum Joab obsideret urbem, posuit Uriam in loco, quo sciebat viros esse fortissimos. Egressique viri de civitate bellabant adversum Joab; et ceciderunt de populo, de servis David, et mortuus est etiam Urias Hetthaeus. Misit itaque Joab et nuntiavit David omnia de proelio; praecepitque nuntio dicens: ‘Cum compleveris universos sermones proelii ad regem, si eum videris indignari et dixerit: “Quare accessistis ad urbem, ut proeliaremini? An ignorabatis quod desuper ex muro tela mittantur? Quis percussit Abimelech filium Ierobbaal? Nonne mulier misit super eum molam versatilem de muro, et mortuus est in Thebes? Quare iuxta murum accessistis?”, dices: Etiam servus tuus Urias Hetthaeus occubuit’».

En las imágenes occidentales los defensores de la ciudad asediada aparecerán directamente atacando al ejército de David atacando cuerpo a cuerpo. En una miniatura de la *Biblia moralizada de Viena* (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 45v) [fig. 30], encontraremos a Urías arrodillado mientras varios enemigos le atacan por la espalda. El que se encuentra en primer plano alza su espada con la intención de decapitar a Urías. Uno de los hombres que se encuentra en segundo plano pasa su espada por la cintura de Urías. Retirado del grupo encontramos otro hombre, el cual sujeta una especie de cetro en su mano. Podría tratarse de David dando la orden o viendo cómo se cumple su propósito.

También encontraremos casos en los que se incluirá la muerte de Joab en manos del ejército enemigo. En una miniatura de una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.183r) [fig. 31] observamos uno de estos casos. En la miniatura se observa a ambos ejércitos. Por un lado, observamos a los hombres de David huyendo del lugar de la batalla. Por otro lado, el ejército defensor de la ciudad sale armado con sus lanzas. Justo en el centro, el primero de los hombres, clava su lanza sobre un personaje con la espada en alto. Este es Urías el cual está a punto de morir a manos del enemigo. Observamos también el cuerpo de un hombre de mayor edad tendido en el suelo. Debemos identificarlo con Joab el cual, según los versículos, también murió en esta batalla.



Fig. 31. *Muerte de Urías*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 183r.



Fig. 32. *Muerte de Urías*. 1505, Austin, Harry Ranson Center University of Texas at Austin, fol. 5v.

Existen algunas imágenes en las que el tipo iconográfico se convertirá en una gran batalla entre dos numerosos ejércitos, como se observa en una miniatura (1505, Austin, Harry Ranson Center University of Texas at Austin. fol. 5v) [fig. 32]. En esta imagen se representa una cruda batalla entre dos ejércitos. Los personajes representados son innumerables y todos montan a caballo. Es en un primer plano donde aparece Urías. Uno de los soldados del ejército enemigo clava su lanza sobre el cuerpo de Urías. El caballo se encuentra medio en el suelo, mientras su jinete intenta mantenerse en pie. En el suelo también encontramos un cadáver junto a una espada y un casco. Podría tratarse del cuerpo de Joab.

A pesar de que los anteriores casos representan las principales variantes del tipo iconográfico, en algunas ocasiones encontraremos algunas imágenes con características más extrañas, como las que observamos en un grabado de un libro de horas impreso de Gillet Hardouyn (ca.1515, Cp. fol. 45v) [fig. 33]. En la imagen se observa un ejército armados con

una especie de hachas y espadas. Se sitúan delante del cuerpo de un hombre que yace en el suelo. Este es Urías, muerto en la batalla. La composición incluye dos caballos que tiran de un carro. Los animales muestran sus piernas partidas mientras se sostienen en el aire. Esta imagen recogería el momento después de la batalla.

Bodas de David y Betsabé

Después de la muerte de Urías, Betsabé guardó duelo por su marido. Pasado un tiempo David mandó que le trajesen a la mujer, con el fin de casarse con ella. Esta narración la encontramos en el último versículo del segundo libro de Samuel: «Pasado el luto, David envió por ella y la recibió en su casa haciéndola su mujer; ella le dio a luz un hijo; pero aquella acción que David había hecho desagradó a Yahve» (2 S 11,27)¹⁸.

La variante más extendida del tipo iconográfico será la que representa el momento de la ceremonia del matrimonio entre David y Betsabé. A pesar de que no exista mucha información en la Biblia sobre este acto, los artífices representarán la ceremonia atendiendo muy probablemente a las de su época. Uno de estos casos aparecerá en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 42v) [fig. 34]. El centro de la imagen lo ocupa el rey David vestido con su capa y con su corona. Agarra la mano a Betsabé que se encuentra delante con un velo blanco. Uno de los personajes que aparece detrás le coloca la corona de reina en su cabeza. A ambos extremos aparecen una serie de personajes. Detrás de Betsabé se encuentra la única dama, el resto son todos hombres. Observamos una gran semejanza con otros tipos iconográficos en los que se muestra una boda de David con otra mujer.



Fig. 33. Muerte de Urías. ca.1515, Cp, fol. 45v.



Fig. 34. Boda de David y Betsabé. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 42v.

Como podemos observar en otra miniatura (ca.1308, Múnich, Staatsbibliothek, gall.16. fol.75r) [fig. 35], el momento de la unión en matrimonio entre ambos se representará dándose la mano, en ausencia de un sacerdote. En esta miniatura, además de darse la mano, Betsabé levanta su mano derecha, posiblemente jurando fidelidad a David. Betsabé aparece sin la corona, pero lleva de nuevo el velo en su cabeza. Acompañando a los dos principales personajes aparecen dos más, un hombre detrás de David y una mujer junto a Betsabé. Estos pueden cumplir la función de padrinos o de los testigos de la boda.

¹⁸ «Transactoque luctu, misit David et introduxit eam domum suam, et facta est ei uxor peperitque ei filium. Et displicuit, quod fecerat David, coram Domino».



Fig. 35. *Boda de David y Betsabé*. ca.1308, Múnich, Staatsbibliothek, gall.16, fol.75r.



Fig. 36. *Boda de David y Betsabé*. 1505, Palacio Real de la Granja de San Idelfonso.

Estas características se mantendrán a lo largo de los siglos como se contempla en un tapiz del Palacio de la Granja de San Idelfonso (1505, Palacio Real de la Granja de San Idelfonso) [fig. 36]. Aunque el esquema compositivo sea básicamente idéntico, el número de personajes aumentará de manera considerable. Detrás de Betsabé, aparecerán una serie de damas, mientras que al lado de David encontraremos varios hombres. Por toda la estancia se encuentran varios hombres observando los hechos. En el tapiz también aparecen otros momentos relacionados con la historia de David y Betsabé anteriores a la boda.



Fig. 37. *Boda de David y Betsabé*. ca.1528, Écuen, Musée National de la Renaissance.

La mayoría de los casos del tipo iconográfico muestran a ambos personajes casándose sin un maestro de ceremonias o un sacerdote. A pesar de este hecho, podemos encontrar algunos casos en los que se recurre a un personaje casándoles. Observamos uno de estos casos en un tapiz posterior (ca.1528, Écuen, Musée National de la Renaissance) [fig. 37]. Los hechos se sitúan en un ambiente de gran lujo, donde todos los personajes presentes visten unos ropajes muy lujosos y algunos de ellos adornados con grandes joyas. El tapiz comprende varios tipos iconográficos como en el anterior caso. En primer plano

es donde aparece la boda entre David y Betsabé. Por primera vez ambos personajes se encuentran arrodillados, mientras que un hombre, posiblemente un clérigo les casa. Entorno a ellos se encuentran un gran número de personajes, hombres y mujeres.

Betsabé da un hijo a David

El nacimiento del primer hijo de David y Betsabé se recogerá en el mismo versículo en el que se recoge la boda entre ambos personajes: «Pasado el luto, David envió por ella y la recibió en su casa haciéndola su mujer; ella le dio a luz un hijo; pero aquella acción que David había hecho desagradó a Yahve» (2 S 11,27)¹⁹.

Los detalles de dicho nacimiento, al igual que de la boda, son mínimos. A pesar de esto existen algunos casos en miniaturas como la que encontramos en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 42v) [fig. 38]. En esta imagen encontramos a Betsabé tendida en su cama indicando a sus sirvientas alguna tarea. Junto a ella aparecen tres personajes más. Una de ellas es una mujer, que posiblemente la ha asistido en el parto. Por otra parte, observamos a una mujer –posiblemente una niña– junto a una especie de cuna en la que se encuentra el hijo de Betsabé y David.



Fig. 38. *Betsabé da un hijo a David*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 42v.

A pesar de los pocos casos, esta escena de nacimiento, según la interpretación de algunos estudiosos, en el caso de los manuscritos destinados a la realeza, insistirían en la función más importante de una reina, engendrar a los hijos del rey²⁰.

David reprendido por Natán

Los anteriores hechos de David produjeron la ira de Yahvé, el cual mandó al profeta Natán para transmitirle su mensaje. Este pasaje lo encontraremos narrado en el capítulo 12 del segundo libro de Samuel:

¹⁹ «Transactoque luctu, misit David et introduxit eam domum suam, et facta est ei uxor peperitque ei filium. Et displicuit, quod fecerat David, coram Domino».

²⁰ Walker Vallido, M. A., *Betsabé en la Miniatura Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2013, p. 238.

«Envió Yahvé a Natán donde David, y llegando a él le dijo: ‘Había dos hombres en una ciudad, el uno era rico y el otro era pobre. El rico tenía ovejas y bueyes en gran abundancia; el pobre no tenía más que una corderilla, sólo una, pequeña, que había comprado. El la alimentaba y ella iba creciendo con él y sus hijos, comiendo su pan, bebiendo en su copa, durmiendo en su seno igual que una hija. Vino un visitante donde el hombre rico, y dándole pena tomar su ganado lanar y vacuno para dar de comer a aquel hombre llegado a su casa, tomó la ovejita del pobre, y dio de comer al viajero llegado a su casa’. David se encendió en gran cólera contra aquel hombre y dijo a Natán: ‘¡Vive Yahvé! que merece la muerte el hombre que tal hizo. Pagaré cuatro veces la oveja por haber hecho semejante cosa y por no haber tenido compasión’. Entonces Natán dijo a David: ‘Tú eres ese hombre. Así dice Yahvé Dios de Israel: Yo te he ungido rey de Israel y te he librado de las manos de Saúl. Te he dado la casa de tu señor y he puesto en tu seno las mujeres de tu señor; te he dado la casa de Israel y de Judá; y si es poco, te añadiré todavía otras cosas. ¿Por qué has menospreciado a Yahvé haciendo lo malo a sus ojos, matando a espada a Urías el hitita, tomando a su mujer por mujer tuya y matándole por la espada de los amonitas? Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado y has tomado la mujer de Urías el hitita para mujer tuya. Así habla Yahvé: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se acostará con tus mujeres a la luz de este sol. Pues tú has obrado en lo oculto, pero yo cumpliré esta palabra ante todo Israel y a la luz del sol’» (2 S 12,1-12)²¹.



Fig. 39. Natán reprende a David. ca.800, Amiens, BM, ms 18, fol.45.

²¹ «Misit ergo Dominus Nathan ad David. Qui cum venisset ad eum, dixit ei: Duo viri erant in civitate una, unus dives et alter pauper. Dives habebat oves et boves plurimos valde. Pauper autem nihil habebat omnino praeter ovem unam parvulam, quam emerat et nutrierat, et quae creverat apud eum cum filiis eius simul de pane illius comedens et de calice eius bibens et in sinu illius dormiens; eratque illi sicut filia. Cum autem peregrinus quidam venisset ad divitem, parcens ille sumere de ovibus et de bobus suis, ut exhiberet convivium peregrino illi, qui venerat ad se, tulit ovem viri pauperis et praeparavit cibos homini, qui venerat ad se'. Iratus autem indignatione David adversus hominem illum nimis dixit ad Nathan: Vivit Dominus, quoniam filius mortis est vir, qui fecit hoc; ovem reddet in quadruplum, eo quod fecerit istud et non pepercerit'. Dixit autem Nathan ad David: Tu es ille vir! Haec dicit Dominus, Deus Israel: Ego unxi te in regem super Israel et ego erui te de manu Saul; et dedi tibi domum domini tui et uxores domini tui in sinu tuo dedique tibi domum Israel et Iudae et, si parva sunt ista, adiciam tibi multo maiora. Quare ergo contempsisti verbum Domini, ut faceres malum in conspectu eius? Uriam Hetthaeum percussisti gladio et uxorem illius accepisti uxorem tibi et interfecisti eum gladio filiorum Ammon. Quam ob rem non recedet gladius de domo tua usque in sempiternum, eo quod despexeris me et tuleris uxorem Uriae Hetthaei, ut esset uxor tua. Itaque haec dicit Dominus: Ecce ego suscitabo super te malum de domo tua et tollam uxores tuas in oculis tuis et dabo proximo tuo, et dormiet cum uxoribus tuis in oculis solis huius. Tu enim fecisti abscondite; ego vero faciam istud in conspectu omnis Israel et in conspectu solis'».

Este pasaje bíblico, junto al Salmo 51, será la fuente en la que los artífices se basarán para crear imágenes sobre este tipo iconográfico. Se podrán encontrar imágenes prácticamente en todas las épocas, llegando a convertirse en uno de los más representados sobre el tema de David y Betsabé. Su origen probablemente se encuentra en la época paleocristiana²² Entre los casos más antiguos conservados encontramos una imagen del *Salterio Corbie* (ca.800, Amiens, BM, ms 18. fol.45r) [fig. 39]. La miniatura se sitúa junto al salmo 51: «Cum venit ad eum Nathan propheta, postquam cum Bethsabée peccavit» [Cuando el profeta Natán le visitó después que aquél se había unido a Betsabé] (Sal 51,2). El salmo tiene una vinculación directa con los versículos del capítulo 12 del segundo libro de Samuel, por este motivo se incluye el tipo iconográfico. La imagen se compone por los dos principales personajes. El rey David aparece sentado en su trono mientras se comunica con el personaje que se encuentra delante. Observamos una aureola circular, la cual subraya el carácter sagrado del personaje. Enfrente, Natán se encuentra de pie, sujetando un rollo desplegado en el que lleva el mensaje de Yahvé para David. También se realza la naturaleza sagrada del personaje mediante una aureola. En la miniatura no podemos observar mayores detalles ya que su conservación no es muy óptima.

En otras ocasiones observaremos, junto a la escena de David reprendido por Natán, la representación visual de la parábola que Natán cuenta a David. Un caso lo encontramos en la cubierta del *Salterio de Carlos el Calvo* (ca. 870, París, BNF, lat. 1152. Cubierta del Salterio de Carlos *el calvo*) [fig. 40]. En la parte superior observamos al profeta Natán entrar en una estancia del palacio de David. Delante se encuentra David hablando con el profeta. Justo detrás aparece Betsabé, la cual mira también hacia Natán. Separando las dos partes, encontramos un cuerpo sin vida, que probablemente represente al hijo de David y Betsabé ya muerto. La parábola se ha representado en la parte baja de la composición. Observamos dos hombres junto a un ganado de ovejas. Uno de ellos se sienta alejado del grupo y agarrado una de las ovejas en su mano. Se trata del hombre pobre, el cual solo posee una oveja. El otro hombre se sitúa delante del ganado mientras mira las ovejas. Este es el hombre rico, el cual poseía mucho ganado.



Fig. 40. *Natán reprende a David*. ca.870, París, BNF, lat. 1152. Cubierta del Salterio de Carlos *el calvo*.



Fig. 41. *Natán reprende a David*. ca.883, París, BNF, gr. 510. fol.143v.

²² Como observamos a través de un artículo de Mónica Ann Walker, Kathleen Corrigan fija el origen de este tipo iconográfico en el arte paleocristiano, de donde habría pasado tanto a Oriente como a Occidente (Walker Vallido, M. A., «Los reproches de Natán» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, 2, 2009, p. 48).

En ocasiones también se introducirá la figura del arcángel Miguel, generalmente en casos orientales, como encontramos en un ejemplar de *Homilias de Juan Nacianceno* (ca. 883, París, BNF, gr. 510. fol.143v) [fig. 41]. David aparece arrodillado frente al profeta Natán. En esta ocasión se le incluye un nimbo al profeta, mientras que en David este elemento no aparece. El arcángel Miguel se encuentra al lado de David. En su mano lleva una lanza y mira al profeta mientras extiende la palma de su mano. Retirado de esta estancia también se encuentra Betsabé, viendo como el profeta reprende a David. Esta misma variante la encontraremos en otras miniaturas posteriores (ca. 1000, Roma, Biblioteca Vaticana, gr. 333, fol. 50v) en las que contemplaremos variaciones, como la desaparición de la escena de Betsabé. Además, observamos una actitud del arcángel Miguel diferente. Sostiene su lanza en alto a punto de atacar a David.

En algunos casos encontraremos casos orientales en los que se incluyen varios tipos iconográficos a modo de panorámica, como observamos en el *Salterio griego de París* (ca. 950, París, BNF, MS Gr 134. fol. 136v) [fig. 42]. En la miniatura se recoge dos tipos iconográficos diferentes, en primer lugar, los reproches de Natán. Por otra parte, se representa el arrepentimiento de David. Por lo que respecta al tipo que nos ocupa, observamos una composición bastante común. David aparece sentado en su trono. Observamos una de sus manos sobre su corona, probablemente intentando quitársela por el mensaje que le traslada Natán. El profeta sigue representándose de pie frente a David.



Fig. 42. *Natán reprende a David*. ca.950, París, BNF, MS Gr 134, fol. 136v.



Fig. 43. *Natán reprende a David*. 1059, Roma, BAV, gr.752, fol. 163v.

Una variante diferente será la que incluya la presencia de Yahvé. Uno de estos casos aparecerá en otra miniatura de origen oriental (1059, Roma, BAV, gr.752. fol. 163v) [fig. 43]. David aparece de manera doble en la imagen. Por un lado, se sitúa sentado en el trono y, por otro lado, se encuentra arrodillado delante de Natán. Se trata de nuevo de dos tipos iconográficos representados en el mismo espacio. Sobre el David sentado en su trono es donde se puede observar la presencia de Yahvé. Por el mal estado del detalle no podemos apreciar con exactitud lo representado, aunque se puede intuir que sigue una apariencia cristomorfa.

Esta variante del tipo iconográfico también aparecerá en casos de origen occidental, tal y como observamos en una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M.638. fol. 42v) [fig. 44]. En esta es clara la representación cristomorfa de Yahvé. Observamos que surge del cielo y solo se observa la cabeza con un nimbo con una cruz. En esta ocasión se sitúa sobre Natán. El profeta señala a David, el cual se sitúa delante. El

rey con un rostro de asombro, mira hacia lo alto donde se encuentra Yahvé. Alza sus manos abiertas suplicando el perdón de Yahvé. Como en anteriores casos, en esta miniatura se incluye a Betsabé. En esta ocasión se sienta en un trono mientras sostiene en sus brazos a un niño con una pelota en sus manos.



Fig. 44. *Natán reprendre a David*. ca.1250, Nueva York, MoL, M.638, fol. 42v.



Fig. 45. *Natán reprendre a David*. ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 58r.

En algunos casos del tipo iconográfico, aparecerá el profeta Natán acompañado de varios personajes en el momento en que reprendre a David. Estas características las observaremos en una miniatura del *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII. fol. 58r) [fig. 45]. David se arrodilla delante de Natán. El rey junta sus manos como suplicando perdón, mientras el profeta lo advierte con su dedo índice en alto. Como se había mencionado, Natán se encuentra acompañado de una serie de hombres, los cuales no podemos identificarlos, ya que no aparecen en los versículos bíblicos que narran este relato. Los principales cambios que se producen a partir de este momento en el tipo iconográfico suelen estar relacionados con la figura del profeta Natán y la de David. Encontraremos casos en los que el profeta portará el mensaje de Yahvé a través de un rollo escrito, como observamos en una miniatura de finales del siglo XV (ca.1495, La Haya, KB, 135 G 19. fol. 82r) [fig. 46]. En este caso Natán se sitúa en la entrada de una estancia donde se encuentra el trono real. Con sus dos manos sujeta un rollo en el que estará el mensaje que Yahvé ha ordenado trasladar a David. En frente observamos a David sentado en el trono, con el cetro y la corona en su cabeza, escuchando las palabras del profeta.



Fig. 46. *Natán reprendre a David*. ca.1495, La Haya, KB, 135 G 19, fol. 82r.



Fig. 47. Caspar Luiken. *Natán reprendre a David*. 1712, PTLi: 1712Bibla.

Cuando se trata de David, generalmente las variaciones las encontramos en su actitud frente a las palabras de Natán y a la introducción de algunos atributos. En un grabado de Caspar Luiken (1712, PTLi: 1712Bibla) [fig. 47] observaremos como el grabador introduce su arpa al lado del rey. Natán reprende a David en un rincón del palacio. Delante se encuentra David, el cual muestra un gesto de arrepentimiento por los hechos.

Aunque son escasos los casos, también debemos mencionar una variante en la que junto a las características propias del tipo iconográfico se introduce elementos de la parábola, junto al cuerpo sin vida de Urías. Uno de estos casos lo encontramos en una pintura de Englebert Fisen (ca.1720, Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie) [fig. 48]. En esta se repite un esquema bastante tradicional. David se arrodilla frente a Natán mientras este le reprocha sus actos. Detrás del profeta es donde encontramos los elementos novedosos en el tipo. Por un lado, aparece una oveja mirando hacia donde se encuentra David. Esta es una alusión clara a la parábola que Natán cuenta a David para hacerle comprender que ha obrado contra la voluntad de Yahvé y de forma egoísta. Por otro lado, aparece el cuerpo de un hombre muerto en el suelo. Por sus vestiduras, podría tratarse del cuerpo de Urías. Ambos elementos son una alusión clara a las malas obras de David, razón por la cual el profeta reprocha sus acciones.



Fig. 48. Englebert Fisen. *Natán reprende a David*. ca.1720, Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie.



Fig. 49. Barón Henri de Triqueti. *Natán reprende a David*. 1837, París, Place de la Madeleine.

Una de las últimas variantes es la que observamos al profeta Natán, con gran ira, reprochando a David sus actos. Estas imágenes aparecerán ya sobre las primeras décadas del siglo XIX, como es el caso de un relieve del Barón Henri de Triqueti (1837, París, Place de la Madeleine) [fig. 49]. El enfado de Natán es más que evidente. Se sitúa frente a David y Betsabé, los cuales agachan su mirada en señal de vergüenza por los hechos acaecidos. En la parte alta se representa una escena, probablemente la parábola que narra el profeta. Debajo aparece el texto del capítulo 12 del segundo libro de Samuel «*Dixit autem Nathan ad David, tu es ille vir qui fecisti ha rem*» [Dijo Natán a David: ‘Tú eres ese hombre que lo hizo’] (2 S, 12,7). Es interesante observar la presencia del hijo de Betsabé y David delante de ellos muerto. También se incluye el arpa al lado de David. A los pies del relieve encontramos otra inscripción en latín «*Non moechaberis*» [no fornicarás] (Ex 20,14)²³, lo que nos indica que se ha elegido este tipo iconográfico para escenificar uno de los mandamientos de Dios, no cometerás adulterio.

²³ También se puede observar un versículo semejante en el capítulo de Deuteronomio, en el que se lee «*Neque moechaberis*» [No cometerás adulterio] (Dt 5,18).

Arrepentimiento de David y muerte del niño

Las palabras de Natán conmovieron a David, mostrando su arrepentimiento como observamos en los versículos del capítulo 12 del segundo libro de Samuel:

«David dijo a Natán: ‘He pecado contra Yahvé’. Respondió Natán a David: ‘También Yahvé perdona tu pecado; no morirás. Pero por haber ultrajado a Yahvé con ese hecho, el hijo que te ha nacido morirá sin remedio’. Y Natán se fue a su casa. Hirió Yahvé al niño que había engendrado a David la mujer de Urías y enfermó gravemente. David suplicó a Dios por el niño; hizo David un ayuno riguroso y entrando en casa pasaba la noche acostado en tierra. Los ancianos de su casa se esforzaban por levantarlo del suelo, pero él se negó y no quiso comer con ellos. El séptimo día murió el niño; los servidores de David temieron decirle que el niño había muerto, porque se decían: ‘Cuando el niño aún vivía le hablábamos y no nos escuchaba. ¿Cómo le diremos que el niño ha muerto? ¡Hará un desatino!’ Vio David que sus servidores cuchicheaban entre sí y comprendió David que el niño había muerto y dijo David a sus servidores: ‘¿Es que ha muerto el niño?’ Le respondieron: ‘Ha muerto’» (2 S 12,13-19)²⁴.

El tipo iconográfico que se gestará a raíz de estos versículos recogerá el momento en el que David muestre su arrepentimiento, y en menor medida observaremos la representación de la muerte del niño. Como se había contemplado en el anterior tipo iconográfico –Natán reprende a David–, en algunas ocasiones se observaba la figura del niño muerto, además de que en algunos casos se incluía una posible representación de David mostrando su arrepentimiento.

En los primeros casos del tipo iconográfico encontraremos una composición muy simple, en la que observaremos a David postrado en el suelo pidiendo perdón. Entre estos casos encontramos una miniatura del *Salterio griego de París* (ca.950, París, BNF, MS Gr 134. fol. 136v) [fig. 50]. David aparece arrodillado en el suelo, abriendo sus manos en señal de oración. Aparece con su corona en su cabeza y con una aureola. Junto a David aparece una figura femenina, también con un nimbo sobre su cabeza. Escrito con caracteres griegos observamos la palabra «METANOLA» [arrepentimiento]. La figura femenina sería, por tanto, la personificación del arrepentimiento. Esta la observamos con una mirada hacia el suelo. En cada una de sus manos extiende dos dedos y sitúa su brazo derecho sobre una especie de facistol para libros. La aureola sobre la cabeza de esta figura sirve para resaltar la importancia del arrepentimiento en el cristianismo, como podemos observar incluso en palabras de Cristo: «Cuidaos de vosotros mismos. Si tu hermano peca, repréndele; y si se arrepiente, perdónale. Y si peca contra ti siete veces al día, y siete veces se vuelve a ti, diciendo: "Me arrepiento", le perdonarás» (Lc 17,3-4)²⁵.

²⁴ «Et dixit David ad Nathan: 'Peccavi Domino'. Dixitque Nathan ad David: 'Dominus quoque transtulit peccatum tuum; non morieris. Verumtamen quoniam blasphemare fecisti inimicos Domini propter hoc, filius, qui natus est tibi, morte morietur'. Et reversus est Nathan domum suam. Percussitque Dominus parvulum, quem peperat uxor Uriae David, et graviter aegrotavit; deprecatusque est David Dominum pro parvulo et ieiunavit David ieiunio et ingressus domum pernoctabat iacens super terram. Steterunt autem seniores domus eius iuxta eum cogentes eum, ut surgeret de terra; qui noluit neque comedit cum eis cibum. Accidit autem die septima, ut moreretur infans. Timueruntque servi David nuntiare ei quod mortuus esset parvulus; dixerunt enim: 'Ecce, cum parvulus adhuc viveret, loquebamur ad eum, et non audiebat vocem nostram. Nunc quomodo dicemus: "Mortuus est puer? Peius patrabit!" Cum ergo vidisset David servos suos mussitantes, intellexit quod mortuus esset infantulus dixitque ad servos suos: 'Num mortuus est puer?' Qui responderunt ei: 'Mortuus est'».

²⁵ «Attendite vobis! Si peccaverit frater tuus, increpa illum et, si paenitentiam egerit, dimitte illi; et si septies in die peccaverit in te et septies conversus fuerit ad te dicens: "Paenitet me", dimittes illi».



Fig. 50. *Arrepentimiento de David*. ca.950, París, BNF, MS Gr 134, fol. 136v.



Fig. 51. *Arrepentimiento de David*. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 50v.

En otras ocasiones, observaremos se incluirá la presencia de Yahvé, tal y como aparece en una miniatura posterior, también de origen griego (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 50v) [fig. 51]. De nuevo David se encuentra arrodillado mostrando su arrepentimiento. En lo alto de la composición observamos una mano salir del cielo desde una especie de esfera. Esta representa a Dios perdonando los actos de David por el arrepentimiento mostrado.

Otra de las variantes sustituirá la presencia de Yahvé por la del profeta Natán, siendo más literal a los versículos del capítulo 12 del segundo libro de Samuel. Esta variante también aparecerá en una miniatura de un manuscrito griego (1059, Roma, BAV, gr.752, fol. 163v) [fig. 52]. La posición de David es calcada a la de los anteriores casos. Frente al rey se sitúa Natán, el cual se encuentra hablando con David. La figura de Natán, en este caso, sirve tanto para el tipo iconográfico de los reproches de Natán como para el que nos ocupa en este momento.



Fig. 52. *Arrepentimiento de David*. 1059, Roma, BAV, gr.752, fol. 163v.



Fig. 53. J. S. von Carolsfeld. *Arrepentimiento de David, muerte del niño*. ca.1860. Bibel in Bildern.

Son pocos los casos en los que podemos encontrar junto al arrepentimiento de David la imagen de su hijo muerto. A pesar de esto, podemos observar un grabado de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca. 1860. *Bibel in Bildern*) [fig. 53]. Esta imagen podemos dividirla en dos partes. Por un lado, encontramos en una habitación a un grupo de mujeres llorando alrededor de una pequeña cama en la que se encuentra un niño sin vida. Los hombres que estaban presentes en la estancia, abandonan el lugar hacia el lugar donde se encuentra David. Estos se dirigen a comunicar al rey la muerte de su hijo. De nuevo David se sitúa en el suelo orando. Cabe destacar que en esta ocasión se quita la corona, en señal de respeto a Yahvé. En la estancia se pueden contemplar algunos objetos como su arpa y un libro, el cual puede identificarse como un salterio.

TAMAR Y AMNÓN (2 S 13)

La historia de Tamar y Amnón la encontraremos narrada en el capítulo 13 del segundo libro de Samuel. En estos versículos, Amnón, hijo de David pretende abusar de su hermanastra Tamar. Estos actos producirán que Absalón mate a Amnón por sus malos actos.

En las artes visuales encontraremos varios tipos iconográficos en los que se plasma la historia, destacando el de Amnón ultraja a su hermana Tamar, momento que posiblemente sea el más importante de esta narración bíblica.

Amnón ultraja a su hermana Tamar

En este relato bíblico, se narra el ultraje de Tamar a Amnón, dos de los hijos del rey David de diferente madre. Se trata de un pasaje extenso en el que se cuenta con todo detalle los hechos:

«Sucedió después que Absalón, hijo de David, tenía una hermana que era hermosa, llamada Tamar, y Amnón, hijo de David, se prendó de ella. Estaba Amnón tan atormentado que se puso enfermo, porque su hermana Tamar era virgen y le parecía difícil a Amnón hacerle algo. Tenía Amnón un amigo llamado Yonadab, hijo de Simá, hermano de David; era Yonadab hombre muy astuto, y le dijo: ‘¿Qué te sucede, hijo del rey, que de día en día estás más afligido? ¿No me lo vas a descubrir?’ Amnón le dijo: ‘Estoy enamorado de Tamar, hermana de mi hermano Absalón’. Yonadab le dijo: ‘Acuéstate en tu lecho y fíngete enfermo y cuando tu padre venga en verte le dices: Que venga, por favor, mi hermana Tamar a darme de comer; que prepare delante de mí algún manjar para que lo vea yo y lo coma de su mano’. Y Amnón se acostó fingiéndose enfermo. Entró el rey a verle y Amnón dijo al rey: ‘Que venga, por favor, mi hermana Tamar y fría delante de mí un par de frituras y yo las comeré de su mano’. David envió a decir a Tamar a su casa: ‘Vete a casa de tu hermano Amnón y prepárale algo de comer’. Fue, pues, Tamar a casa de su hermano, que estaba acostado; tomó harina, la amasó, hizo los pasteles y los puso a freír delante de su hermano; tomó la sartén y la vació delante de él, pero él no quiso comer; y dijo Amnón: ‘Que salgan todos de aquí’. Y todos salieron de allí. Entonces Amnón dijo a Tamar: ‘Tráeme la comida a la alcoba para que coma de tu mano’. Tomó Tamar las frituras que había hecho, se las llevó a su hermano Amnón a la alcoba y se las acercó para que comiese, pero él la sujetó y le dijo: ‘Ven, acuéstate conmigo, hermana mía’. Pero ella respondió: ‘No, hermano mío, no me fuerces, pues no se hace esto en Israel. No cometas esta infamia. ¿A dónde iría yo deshonrada? Y tú serías como un infame en Israel. Habla, te lo suplico, al rey, que no rehusará entregarme a ti’. Pero él no quiso escucharla, sino que la sujetó y forzándola se acostó con ella. Después Amnón la aborreció con tan gran aborrecimiento que fue mayor su aborrecimiento que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: ‘Levántate y vete’» (2 S 13, 1-15)¹.

¹ «Factum est autem post haec, ut Absalom filii David soro rem speciosissimam, vocabulo Thamar, adamaret Amnon filius David. Et angustatus est Amnon, ita ut aegrotaret propter amorem Thamar sororis suae, quia, cum esset virgo, difficile ei videbatur ut quippiam inboneste ageret cum ea. Erat autem Amnonis amicus nomine Ionadab filius Samma fratris David, vir callidus valde. Qui dixit ad eum: ‘Quare sic attenuaris macie, fili regis, per singulos dies? Cur non indicas mihi?’ Dixitque ei Amnon: ‘Thamar sororem Absalom fratris mei amo’. Cui respondit Ionadab: ‘Cuba super lectulum tuum et languorem simula. Cumque venerit pater tuus, ut visitet te, dic ei: “Veniat, oro, Thamar soror mea, ut det mihi cibum et faciat in oculis meis pulmentum, ut videam et comedam de manu eius”’. Accubuit itaque Amnon et simulavit languorem. Cumque venisset rex ad visitandum eum, ait Amnon ad regem: ‘Veniat, obsecro, Thamar soror mea, ut faciat in oculis meis duas sorbitiunculas, et cibum capiam de manu eius’. Misit ergo David ad Thamar domum dicens: ‘Veni in domum Amnon fratris tui et fac ei pulmentum’.

Este pasaje es el origen de un tipo iconográfico del cual aparecerán diferentes casos, concentrados generalmente en entre finales de la Edad Media y los siglos del Renacimiento y el Barroco². Uno de los primeros casos lo encontramos en una miniatura de una Biblia Historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I. fol. 184r) [fig. 1]. En esta miniatura se observan tres personajes. Acostado en la cama con un vendaje sobre su cabeza, aparece Amnón. También encontramos en la estancia uno de los criados que acude ante la llamada de Amnón. El criado saca de la habitación a Tamar, después de que su hermanastro abusara de ella. En realidad, esta miniatura pertenece a otro tipo iconográfico, cronológicamente posterior, aunque es una de las miniaturas más antiguas que hacen referencia al tema de Tamar y Amnón.



Fig. 1. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38I, fol. 184r.



Fig. 2. E. Le Sueur. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. Nueva York, MMA.

Será en el siglo XVII cuando encontremos una mayor presencia del tipo iconográfico en las artes visuales. Estos casos recogerán en su mayoría el momento en el que Amnón quiere consumir su plan. Uno de estos casos lo encontramos en un lienzo de Eustache Le Sueur (ca.1640, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 2]. En este caso aparecen los dos principales personajes en primer plano. Amnón se encuentra delante de Tamar medio desnudo, cubierto por una simple sabana. En una de sus manos sostiene una daga con la que está amenazando a Tamar, mientras con la otra sujeta una especie de copa. Delante, aparece Tamar, con sus pechos descubiertos e intentando escapar de los abusos de Amnón. En el lienzo aparece otro personaje de fondo. Se trata de una mujer que huye del lugar de los hechos, al observar la acción.

Pese al anterior caso, lo más habitual será encontrar a Amnón sentado en su cama y sin ningún tipo de arma con la que amenace a Tamar. De una cronología cercana tenemos

Venitque Thamar in domum Amnon fratris sui; ille autem iacebat. Quae tollens farinam commiscuit et conficiens in oculis eius coxit sorbitiunculas. Tollensque sartagine effudit, quod coxerat, et posuit coram eo. Noluít comedere; dixitque Amnon: 'Eicite universos a me'. Cumque exissent omnes, dixit Amnon ad Thamar: 'Infer cibum in conclave, ut vescar de manu tua'. Tulit ergo Thamar sorbitiunculas, quas fecerat, et intulit ad Amnon fratrem suum in conclave. Cumque obtulisset ei cibum, apprehendit eam et ait: 'Veni, cuba mecum, soror mea'. Quae respondit ei: 'Noli, frater mi, noli opprimere me! Neque enim hoc fas est in Israel; noli facere stultitiam hanc. Et ego quo ibo in opprobrio meo? Et tu eris quasi unus de insipientibus in Israel; quin potius loquere ad regem, et non negabit me tibi'. Noluít autem acquiescere precibus eius, sed praevalens viribus oppressit eam et cubavit cum illa. Et exosam eam habuit Amnon magno odio nimis, ita ut maius esset odium, quo oderat eam, amore, quo ante dilexerat. Dixitque ei Amnon: 'Surge, vade!'

² El origen del tipo iconográfico debemos situarlo en torno al siglo IX en un ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno, según nos informa Louis Goosen. Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid 2006, p. 28.

otro lienzo de Tiarini Alessandro (ca.1640, Cesena, Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena) [fig. 3] en el que se sigue estas características. Se representa de nuevo el momento en el que Amnón intenta abusar de Tamar y esta intenta escapar, pero de una manera mucho menos violenta. En esta ocasión, ambos personajes aparecen mucho más cerca. Amnón está sentado en su cama con el camisón puesto. Agarra a la joven Tamar de sus faldas para que no escape, mientras ella intenta escapar. Estos son los únicos detalles que se pueden observar, puesto que el resto de la estancia aparece oscura.



Fig. 3. Tiarini Alessandro. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. ca.1640, Cesena, Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena.



Fig. 4. Domenico Cerrini. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. ca.1650, Cp.

Con un esquema compositivo muy similar, aparece otro lienzo posterior de Giovanni Domenico Cerrini (ca.1650, Cp) [fig. 4]. En una estancia con fuerte claroscuro se encuentran Amnón y Tamar. Amnón está sentado en su cama con su torso desnudo y un plato de comida en su mano derecha. Con su izquierda agarra la mano de su hermanastra Tamar. La joven intenta huir del lugar. Se encuentra medio desnuda por los forcejeos que ha tenido con Amnón. Entre la oscuridad de la habitación, aparece una mujer de avanzada edad, la cual se lleva su dedo índice sobre su boca, como ordenando callar a la joven.

En un lienzo de Guercino (1650, Washington, NGA) [fig. 5] de la misma cronología, encontraremos una mayor expresividad en los rostros de ambos personajes. De nuevo aparecen los dos en primer plano. Ambos se encuentran medio desnudos. Tamar se aleja de Amnón, mientras este la observa con un gesto de enfado. En esta ocasión, Guercino se decanta por representar el momento en el que Amnón manda a Tamar que se vaya. Tamar realiza un gesto de rechazo y en su rostro se observa también el enfado por lo que acaba de suceder.

A pesar de los cambios producidos por los gustos estilísticos de cada cronología, se observa como el tipo iconográfico seguirá en la mayoría de sus casos unas características muy semejantes. Observamos cómo casi dos siglos después, en una pintura de Philip van Santvoort (ca.1718, Londres, NG) [fig. 6] aún se siguen las mismas características. En este lienzo, Amnón aparece de nuevo sentado sobre su cama. Lleva su torso desnudo. Con sus manos agarra a Tamar, de su brazo y de su ropa. Ella aún lleva en su mano un lujoso plato que le ha traído a su hermano. Por el suelo de la habitación aparecen más restos de comida, concretamente diversas piezas de fruta, posiblemente derramadas por el forcejeo.



Fig. 5. Guercino. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. 1650, Washington, NGA.

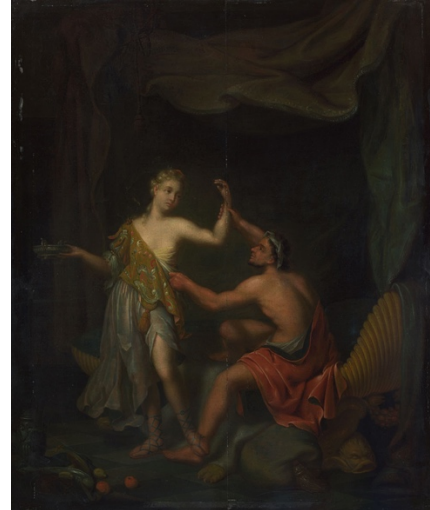


Fig. 6. P. van Santvoort. *Amnón ultraja a su hermana Tamar*. ca.1718, Londres, NG.

Amnón es asesinado por Absalón

El abuso de Amnón a su hermana Tamar desató en Absalón una gran ira. Como se observa en los versículos bíblicos del capítulo 13 del segundo libro de Samuel, Absalón preparó su asesinato con gran meditación:

«Dos años después, estaban los esquiladores con Absalón esquilando en Baal Jasor, junto a Efraím, y Absalón invitó a todos los hijos del rey. Se presentó Absalón al rey y le dijo: ‘Ya que estoy de esquileo, que vengan, por favor, conmigo el rey y sus servidores’. El rey dijo a Absalón: ‘No, hijo mío, no podemos ir todos para no serte gravosos’. Insistió, pero el rey no quiso ir y le dio su bendición. Absalón le dijo: ‘Que venga, por favor, con nosotros mi hermano Amnón’. Respondió el rey: ‘¿Para qué ha de ir contigo?’ Pero Absalón le insistió y dejó que fueran con él Amnón y todos los hijos del rey. Absalón mandó preparar un convite regio. Y ordenó a sus criados: ‘Estad atentos: cuando el corazón de Amnón esté alegre por el vino y yo os diga: "Herid a Amnón", le mataréis. No tengáis temor, porque os lo mando yo. Cobrad ánimo y sed valerosos’. Los criados de Absalón hicieron con Amnón lo que Absalón les había mandado. Entonces todos los hijos del rey se levantaron y montando cada cual en su mulo huyeron» (2 S 13, 23-29)³.

La muerte de Amnón será considerada por Salviano el Presbítero como el primer castigo divina al adulterio y asesinato que cometió David, el cual inicia una serie de grandes tribulaciones:

³ «Factum est autem post tempus biennii, ut tonderentur oves Absalom in Baalbasor, quae est iuxta Ephraim; et vocavit Absalom omnes filios regis. Venitque ad regem et ait ad eum: ‘Ecce tondentur oves servi tui; veniat, oro, rex cum servis suis ad servum tuum’. Dixitque rex ad Absalom: ‘Noli, fili mi, noli rogare, ut veniamus omnes et gravemus te’. Cum autem cogeret eum, et nolisset ire, benedixit ei. Et ait Absalom: ‘Si non vis venire, veniat, obsecro, nobiscum saltem Amnon frater meus’. Dixitque ad eum rex: ‘Cur vadet tecum?’ Coegit itaque eum Absalom, et dimisit cum eo Amnon et universos filios regis. Fecitque Absalom convivium quasi convivium regis. Praecipit autem Absalom pueris suis dicens: ‘Observate. Cum hilarior fuerit Amnon vino, et dixerit vobis: Percutite Amnon et interficite eum! nolite timere; ego enim sum, qui praecepi vobis. Roboramini et estote viri fortes’. Fecerunt ergo pueri Absalom adversum Amnon, sicut praeceperat eis Absalom; surgentesque omnes filii regis ascenderunt singuli mulos suos et fugerunt».

«Estas fueron las primicias de la venganza divina; fueron las primeras, pero no las únicas. En efecto, siguió una larga serie de pruebas extraordinarias y una sucesión ininterrumpida de desgracias no se alejaron nunca de su casa. Tamar fue violada por la furiosa pasión de Amnon, y este fue matado por Absalón. Un gran crimen, en verdad, se cometió por el primero de los dos hermanos, pero el segundo se vengó todavía mucho más cruelmente. De esta manera, David, su padre, fue castigado por ambos crímenes: sus dos hijos pecaron, pero los dos crímenes son la acción de tres personas: Tamar perdió la virginidad, Amnón sufrió la perdición de su asesino Absalón, que es deplorado. Ciertamente, no se sabría decir cuál de los dos hijos causó un dolor mayor a su padre, lleno de bondad: el que murió en este mundo a manos de su hermano, o el que pereció en el otro mundo por culpa de su propia mano» (SALV. gub. 2,5: PL LIII, 54)⁴.

Los casos más antiguos del tipo iconográfico los encontramos en los manuscritos medievales. Uno de estos aparece en una Biblia griega (s.XI, Roma, BAV, gr. 333, fol. 53r) [fig. 7]. A pesar de su mal estado de conservación, se pueden distinguir bastantes detalles que muestran su clara influencia del texto bíblico. En el centro aparece una mesa con bastantes adornos. En el centro de esta, se sitúa la comida servida en el banquete. Aunque aparecen seis personajes, solo tres se sientan alrededor de la mesa.



Fig. 7. *Amnón es asesinado por Absalón*. s.XI, Roma, BAV, gr. 333, fol. 53r.



Fig. 8. *Amnón es asesinado por Absalón*. 1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 146v.

⁴ «Hoc ergo primum est divinae animadversionis exordium. Primum utique, non solum. Secuta namque est aerumnarum ingentium longa series, atque a domo ejus jugis admodum malorum continuatio non recessit. Thamar Amnonis furore corrumpitur; Amnon ab Absalone jugulatur (II Reg. XIII). Scelus quidem grande ab uno fratre committitur, sed pejus tamen ab alio vindicatur. Inter haec tamen David pater facinore utriusque punitur. Duo filii peccant, sed tres duorum scelere perduntur. In Thamar enim virginitas amittitur; in Amnone etiam Absalonis perditio lugetur. Et quidem nescias quem de filiis duobus tam bonus pater gravius amiserit, illum qui manu fratris occisus est in hoc saeculo, an illum qui sua perit in futuro. Jam vero hinc juxta verbum Dei inaestimabilis mali cumulus. Insidias diu pater a filio patitur, regno pellitur, et ne occidatur, profugus abscedit. Impurior nescias, an cruentior filius. Quia interficere patrem non potest parricidio, foedat incestu; et quidem incestu, praeter incesti nefas, per industriam accumulandi sceleris elato; cum utique facinus, quod etiam secreta abominabile facerent, persecutor parentis publice 37 perpetraret; scilicet ut feralissimo crimine non pater tantum absens deformaretur quam oculi etiam totius orbis publico foedarentur incestu. Jam si addenda est et ipsius fugae facies, quale illud fuit cum tantus rex, tanti nominis, cunctis regibus altior, mundo major, omnes admodum suos cum paucissimis suis fugeret, in comparatione dudum sui egestuosus, in comparatione sui solus, fugiens cum metu, cum dedecore, cum luctu, operto, inquit Scriptura, capite, et nudis pedibus incedens (II Reg. XV, 30), superstes prioris status a se ipso exsulans, pene jam post se vivens, dejectus usque in servorum suorum vel, quod grave est, contumeliam, vel, quod gravius, misericordiam; ut vel Siba eum pasceret, vel maledicere Semei publice non timeret (II Reg. XVI); ita Dei judicio a se alter effectus, ut ei quem timuerat totus orbis, unus in faciem insultaret inimicus». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 474.

A la parte izquierda observamos a Absalón en su silla, al lado de otro personaje casi borrado. Justo delante de Absalón se sitúa Amnón. Este personaje está a punto de caer de su asiento, ya que es agredido por un hombre por la espalda. Se puede observar una gran cantidad de sangre surgir de su espalda. La miniatura se completa con dos hombres más que observan los hechos.

Los casos occidentales también seguirán unas características muy semejantes como encontramos en una miniatura de una Biblia historiada (1372, La Haya, MMW, 10 B 23. fol. 146v) [fig. 8]. En esta imagen aparecen tres personajes alrededor de una mesa. Uno de ellos se encuentra levantado, clavando la hoja de una espada en la garganta a otro de los personajes. Identificamos al personaje agredido como Amnón, que bajo las órdenes de Absalón es asesinado por uno de sus criados. El tercer personaje mira hacia donde se producen los hechos, mientras parece indicar algo al soldado.

En algunas de las imágenes del tipo iconográfico, encontraremos a más de una persona asesinando a Amnón. En esta línea aparece un grabado de Bernard Salomon (1556, p. 161) [fig. 9] que se inserta en una edición de la Biblia. Los hechos se localizan en una gran estancia de lo que parece ser un gran palacio. En el banquete se concentra un gran número de gente, los asistentes y los sirvientes. En el centro de la composición se sitúa Amnón. Está a punto de caer abatido, con su rodilla flexionada. Mira hacia el cielo mientras extiende su brazo derecho hacia el cielo. Por detrás, uno de los hombres de Absalón le clava una espada por la espalda, mientras otro lo hace por delante. Los comensales reaccionan la mayoría de ellos levantándose de su silla y observando los hechos. Los sirvientes que preparan el banquete permanecen prácticamente ausentes ante los hechos, continuando cada uno con sus labores. Ç



Fig. 9. Bernard Salomon. *Amnón es asesinado por Absalón*. 1556, p. 161.



Fig. 10. Mattia Preti. *Amnón es asesinado por Absalón*. ca. 1650, Cp.

Otro de los casos de esta variante aparecerá en un lienzo de Mattia Preti (ca. 1650, Cp) [fig. 10]. En esta pintura, aparecen varios personajes alrededor de una mesa llena de comida. De nuevo Amnón ocupa una posición central en la composición. Aparece tirado encima de la mesa, con una mano sobre su cabeza y la otra estirada, como si tratara de evitar lo que se le viene encima. Detrás se observa a dos hombres vestidos de soldados, con una daga cada uno y dispuestos a agredir a Amnón. En esta imagen también se incluye a Absalón, el cual aparece levantado señalando a Amnón. Se trata pues de una representación del momento en el que Absalón ordena que se acabe con la vida de Amnón. El gesto del resto de los personajes presentes es de temor ante lo que está ocurriendo.

Como se ha observado en los dos anteriores casos, esta será la variante más habitual del tipo iconográfico. La observaremos incluso en el siglo XVIII en un grabado de Gerard

Goet (1728, Figures de la Bible) [fig. 11] con apenas cambios. La variación más importante se produce en el número de personajes representados y el punto de vista. No obstante, Amnón continúa situándose en el centro de la composición. Uno de los soldados presentes clava su espada en su espalda y todos contemplan la cruel escena. Detrás aparece otro apunto de clavar su lanza a Amnón también por la espalda. Otro hombre, mucho más alejado, también empuña su lanza con intención de herir a Amnón.



Fig. 11. Gerard Goet. *Amnón es asesinado por Absalón*. 1728, Figures de la Bible.

David sabe por Yonadab de la muerte de Amnón

Este tipo iconográfico se basa también en los versículos del capítulo 13 del segundo libro de Samuel. Estando llegando David le llegó el rumor de que Absalón había matado a todos sus hijos. Al llegar a su destino, Yonadab informará de lo realmente ocurrido, puntualizando que el único fallecido era Amnón:

«Estando ellos en camino llegó a David el rumor de que Absalón había matado a todos los hijos del rey y que no había quedado ni uno solo de ellos. Se levantó el rey, rasgó sus vestidos y se echó en tierra; todos los servidores que estaban a su lado rasgaron también, sus vestidos. Pero Yonadab, hijo de Simá, hermano de David, tomó la palabra y dijo: ‘No piense mi señor el rey que han muerto todos los muchachos, los hijos del rey, porque solamente ha muerto Amnón; pues era cosa decidida en boca de Absalón desde el día en que aquél humilló a su hermana Tamar. Así que no haga caso mi señor el rey de esos rumores de que han muerto todos los hijos del rey, porque sólo ha muerto Amnón’» (2 S 13, 30-33)⁵.

⁵ «Cumque adhuc pergerent in itinere, fama praevenit ad David dicens: Percussit Absalom omnes filios regis, et non remansit ex eis saltem unus. Surrexit itaque rex et scidit vestimenta sua et prostravit se super terram; et omnes servi ipsius, qui assistebant ei, sciderunt vestimenta sua. Respondens autem Ionadab filius Samma fratris David dixit: “Ne aestimet dominus meus quod omnes pueri filii regis occisi sint; Amnon solus mortuus est, quoniam in ore Absalom hoc erat positum ex die, qua oppressit Thamar sororem eius. Nunc ergo ne ponat dominus meus rex super cor suum verbum istud dicens: “Omnes filii regis occisi sunt”, quoniam Amnon solus mortuus est».

Encontraremos uno de los primeros casos de este tipo iconográfico en un ejemplar de una Biblia de origen griego (s. XI, Roma, BAV, gr. 333. fol. 53r) [fig. 12]. En esta imagen aparecen dos momentos de la propia historia bíblica. En primer lugar, situado en la parte izquierda, aparecen tres jinetes que cabalgan hacia donde se encuentra el rey David. En la segunda mitad de la miniatura es donde encontramos el tipo iconográfico que nos ocupa en nuestro estudio. Entre dos hombres encontramos al rey David sentado en un trono. En su cabeza observamos una corona y un nimbo. Sus pies descansan sobre un escabel. Detrás aparece uno de sus sirvientes atendiendo a los hechos. Ante el rey, un personaje, el cual no apreciamos correctamente por su mala conservación, comunica a David las noticias. Se trata de Yonadab, tal y como aparece en la Biblia.



Fig. 12. *David sabe por Yonadab de la muerte de Amnón*. s. XI, Roma, BAV, gr. 333, fol. 53r.



Fig. 13. *David sabe por Yonadab de la muerte de Amnón*. ca.1310. Londres, BL Queen Mary's Psalter, 2 B. VII, fol. 58v.

El tipo iconográfico permanecerá casi inalterado a lo largo de los siglos, tanto en Oriente como en Occidente. Observamos una gran similitud con el anterior caso en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1310. Londres, BL, Queen Mary's Psalter, 2 B. VII. fol. 58v) [fig. 13]. En esta miniatura se sigue un esquema compositivo muy similar a la del primer caso. Aparece el rey David sentado en su trono. Sobre su cabeza observamos una corona, aunque desaparece el nimbo. Se debe destacar el gesto que realiza David. Agarra su túnica con las dos manos a punto de rasgar sus vestiduras. Delante se sitúa Yonadab contándole los hechos acaecidos. En esta ocasión se representa con aspecto de hombre de mediana edad, que lleva sobre su cabeza un gorro. Detrás de Yonadab aparece un grupo de jóvenes realizando gestos de asombro y dolor ante las noticias.

A pesar de que en la gran mayoría de casos David aparece sentado en su trono, también aparecen otros en los que el rey parece estar de camino hacia algún lugar. Observamos un caso en un ejemplar de Biblia Moralizada (ca.1350, París, BNF, fr. 1677. fol. 78v) [fig. 14]. En esta ocasión aparece una gran cantidad de personajes en un espacio más reducido. El rey David se encuentra de pie indicando algo a uno de los personajes. En esta ocasión David adquiere un aspecto mucho más joven. Lleva sus cabellos largos y no lleva barba. Delante y arrodillado aparece un joven que habla con el rey. Este es Yonadab, que llega al lugar junto a un grupo de jóvenes de apariencia igual. Junto a estos personajes habituales, se incluye a un hombre mayor, el cual lleva sobre su cabeza una especie de gorro frigio. Resulta complicado precisar que personaje se trata.



Fig. 14. *David sabe por Yonadab de la muerte de Amnón*. ca.1350, París, BNF, fr. 1677, fol. 78v.

ABSALÓN RETORNA A JERUSALÉN (2 S 14)

El retorno de Absalón a Jerusalén aparecerá en los versículos del capítulo 14 del segundo libro de Samuel. A través de este pasaje, se narrará el acercamiento de nuevo de Absalón a David, hasta conseguir la reconciliación entre ambos. En las artes visuales, este tema se representará con diversos tipos iconográficos puramente narrativos, basados en el texto bíblico. Destacarán el de David y la mujer de Técoa y el de la reconciliación de David y Absalón. Estos dos, a pesar de no ser muy representados, aparecerán desde aproximadamente la plena Edad Media hasta nuestros días.

David y la mujer de Técoa

Joab envió a sus hombres a Técoa para que trajesen a una mujer para que cumpliera con las palabras que se le mandasen. Se trata de un relato que abarca varios versículos bíblicos del capítulo 14 del segundo libro de Samuel:

«Envió Joab a Técoa, a traer de allí una mujer sagaz a la que dijo: ‘Da muestras de duelo, vístete de luto y no te perfumes; pórtate como una mujer que hace muchos días que está en duelo por un muerto. Entra luego donde el rey y dile estas palabras’, y Joab puso las palabras en su boca. Entró, pues, donde el rey la mujer de Técoa y cayendo sobre su rostro en tierra se postró y dijo: ‘¡Sálvame, oh rey!’ El rey le dijo: ‘¿Qué te pasa?’ Y ella contestó: ‘¡Ay de mí! Soy una mujer viuda. Mi marido ha muerto. Tu sierva tiene dos hijos. Se pelearon en el campo, no había quien los separase y uno hirió al otro y le mató. Y ahora se alza toda la familia contra tu sierva y dicen: “Entréganos al asesino de su hermano: le haremos morir por la vida de su hermano, al que mató, y haremos desaparecer también al heredero”. Así van a extinguir el ascua que me queda y no dejarán a mi marido nombre ni superviviente en la tierra’. El rey dijo a la mujer: ‘Vete a tu casa que yo daré órdenes sobre tu asunto’. Pero la mujer de Técoa dijo al rey: ‘Caiga, oh rey mi señor, la culpa sobre mí y sobre la casa de mi padre y queden inocentes el rey y su trono’. El rey dijo: ‘Si alguno todavía te dice algo, hazle venir y no te molestará más’. Replicó ella: ‘Que el rey mencione, por favor, a Yahvé, tu Dios, para que el vengador de sangre no aumente la ruina y no extermine a mi hijo’. Él dijo: ‘Vive Yahvé, que no caerá en tierra ni un cabello de tu hijo’. La mujer dijo: ‘Te suplico que tu sierva pueda decir a mi señor el rey una palabra’. Dijo: ‘Habla’. Respondió la mujer: ‘¿Por qué has tenido tal pensamiento contra el pueblo de Dios y se hace el rey culpable diciendo que no vuelva más su desterrado? Todos hemos de morir; como el agua que se derrama en tierra no se vuelva a recoger, así Dios no vuelve a conceder la vida. Que el rey elija medios para que el proscrito no siga alejado de él’. ‘Así pues, si tu sierva ha venido para hablar a mi señor el rey estas cosas, es porque me han metido miedo y tu sierva se ha dicho: Hablaré al rey y acaso el rey cumpla la palabra de su esclava, pues el rey me escuchará y librára a su esclava de la ira del hombre que quiere exterminarme, a mí juntamente con mi hijo, de la heredad de Dios. Tu sierva dice: Que la palabra de mi señor el rey traiga la paz, pues mi señor el rey es como el Ángel de Dios para discernir el bien y el mal. Y que Yahvé tu Dios sea contigo’. El rey respondió a la mujer y dijo: ‘No me ocultes nada de lo que voy a preguntarte’. La mujer dijo: ‘Habla, oh rey, mi señor.» Dijo el rey: «¿No anda contigo la mano de Joab en todo esto?» Respondió la mujer: ‘Por tu vida, oh rey mi señor, que no se desvía ni a la derecha ni a la izquierda nada de lo que el rey mi señor dice. Tu siervo Joab me ha mandado y ha puesto en la boca de tu sierva todas estas palabras. Para abordar con rodeos el tema hizo esto tu siervo Joab. Pero mi

señor es prudente como el Ángel de Dios y sabe todo cuanto sucede en la tierra» (2 S 14, 2-20)¹.

Juan Casiano interpretará sobre estos versículos que la intención principal de Dios no es que los humanos perezcan, sino que vivan para siempre:

«Dios no ha creado al hombre para morir, sino para que viva eternamente. Esta voluntad divina permanece inmutable. Cuando el Señor ve formarse en nosotros una chispa de buena voluntad, o cuando la chispa la suscita Él mismo a pesar de la dureza de nuestro corazón, su bondad está siempre atentamente preocupada: Él la robustece, le da fuerza, la hace crecer con su inspiración. En efecto, ‘Él quiere que todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento de la verdad’, porque, como dice el divino Maestro: ‘No es voluntad de vuestro Padre que está en los cielos que se pierda ni uno solo de estos pequeños’; e igualmente: ‘Dios no quiere que nadie parezca, sino que piensa y le da vueltas para que no parezca nadie que se haya alejado» (IOANNIS CASSIANI. Collationis, 13, 7; PL XLIX, 908-910)².

Estos versículos serán el origen del tipo iconográfico de David y la mujer de Técoa. Al parecer, por los casos que nos han llegado, aunque no gozó de gran popularidad, sí que aparecerán imágenes a lo largo de diferentes siglos.

Uno de los primeros casos que encontramos del tipo iconográfico lo encontramos en uno de los ejemplares de *Biblia de Pamplona* (1197. Amiens, BM. Ms. 108, fol. 97v) [fig.

¹ «Misit Thecuam et tulit inde mulierem sapientem dixitque ad eam: ‘Lugere te simula et induere veste lugubri et ne ungaris oleo, ut sis quasi mulier plurimo iam tempore lugens mortuum. Et ingredieris ad regem et loqueris ad eum sermones huiusmodi’. Posuit autem Ioab verba in ore eius. Itaque, cum ingressa fuisset mulier Thecutes ad regem, cecidit coram eo super terram et adoravit et dixit: ‘Serva me, rex’. Et ait ad eam rex: ‘Quid causae habes?’ Quae respondit: ‘Heu, mulier vidua ego sum: mortuus est vir meus. Et ancillae tuae erant duo filii, qui rixati sunt adversum se in agro, nullusque erat, qui eos interveniens prohibere posset; et percussit alter alterum et interfecit eum. Et ecce consurgens universa cognatio adversum ancillam tuam dicit: “Trade eum, qui percussit fratrem suum, ut occidamus eum pro anima fratris sui, quem interfecit, et deleamus heredem”. Et quaerunt exstinguere scintillam meam, quae relicta est, ut non supersit viro meo nomen et reliquiae super terram’. Et ait rex ad mulierem: ‘Vade in domum tuam, et ego iubebo de te’. Dixitque mulier Thecutes ad regem: ‘In me, domine mi rex, iniquitas est in domum patris mei; rex autem et thronus eius sit innocens’. Et ait rex: ‘Qui contradixerit tibi, adduc eum ad me, et ultra non addet ut tangat te’. Quae ait: ‘Recordetur rex Domini Dei sui, ut non augeat ultor sanguinis perniciem, et nequaquam interficiant filium meum’. Qui ait: ‘Vivit Dominus, quia non cadet de capillis filii tui super terram’. Dixit ergo mulier: ‘Loquatur ancilla tua ad dominum meum regem verbum’. Et ait: ‘Loquere’. Dixitque mulier: ‘Quare cogitasti istiusmodi rem contra populum Dei? Eo enim quod rex locutus est verbum istud, hoc est quasi delictum, quia rex noluit reducere eiectum suum. Omnes morimur et quasi aquae sumus, quae delabuntur in terram, quae non colliguntur; nec tamen vult perire Deus animam, sed retractat cogitans, ne penitus pereat, qui abiectus est. Nunc igitur veni, ut loquar ad regem dominum meum verbum hoc, quia populus terruit me. Et dixit ancilla tua: Loquar ad regem, si quo modo faciat rex verbum ancillae suae. Nam audiet rex, ut liberet ancillam suam de manu illius, qui vult delere me et filium meum simul de hereditate Dei. Dixit ergo ancilla tua: Fiat verbum domini mei regis mihi in quietem. Sicut enim angelus Dei, sic est dominus meus rex, ut audiat et discernat bonum et malum. Et Dominus Deus tuus sit tecum!’ Et respondens rex dixit ad mulierem: ‘Ne abscondas a me verbum, quod te interrogo’. Dixitque mulier: ‘Loquatur dominus meus rex’. Et ait rex: ‘Numquid manus Ioab tecum est in omnibus istis?’ Respondit mulier et ait: ‘Per salutem animae tuae, domine mi rex, nec ad dextram nec ad sinistram potest deviari ab omnibus his, quae locutus est dominus meus rex; servus enim tuus Ioab ipse praecepit mihi et ipse posuit in os ancillae tuae omnia verba haec; ut verterem figuram rei huius, servus tuus Ioab fecit istud. Tu autem, domine mi, sapiens es, sicut habet sapientiam angelus Dei, ut intellegas omnia, quae fiunt super terram’».

² «Propositum namque Dei, quo non ob hoc hominem fecerat ut periret, sed ut in perpetuum viveret, manet immobile. Cujus benignitas cum bonae voluntatis in nobis quantulamcumque scintillam emicuisse perspexerit, vel quam ipse tamquam de dura silice nostri cordis excusserit, confortet eam et excuscat, suaque inspiratione confortat, volens omnes homines salvos fieri, et ad agnitionem veritatis venire (I Timoth. II). Quia non est, inquit, voluntas ante Patrem vestrum qui in coelis est, ut pereat unus ex pusillis istis (Matth. XVIII). Et iterum: Non vult, inquit, Deus perire animam, sed retractat cogitans [Lips. in marg. retractans cogitat] ne penitus pereat qui abiectus est (II Reg. XIV). Verax namque est et non mentitur Deus, cum obstinatione definiens: Vino ego, dicit Dominus Deus, quia nolo mortem impij, sed ut convertatur a via sua et vivat (Ezech. XXXIII). Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 475.

1]. En esta miniatura aparecen dos personajes. Por un lado, encontramos al rey David sentado en su trono. Sobre su cabeza lleva el atributo de la corona y sigue las características típicas de las miniaturas de este manuscrito. Delante se sitúa la mujer de Técoa. Ésta aparece arrodillada delante del rey con sus manos extendidas. Viste con una túnica larga y lleva la cabeza cubierta.



Fig. 1. *David y la mujer de Técoa*. 1197. Amiens, BM. Ms. 108, fol. 97v.



Fig. 2. *David y la mujer de Técoa*. ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34, fol. 38r.

Varios siglos después aparecerán varios casos del tipo iconográfico en los que se observará una clara continuidad en el esquema compositivo. Uno de estos aparecerá en un ejemplar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34, fol. 38r) [fig. 2]. En esta imagen se observa a los dos protagonistas, el rey David y la mujer de Técoa. David aparece sentado en un gran trono. Sobre su cabeza lleva una lujosa corona y en su mano sostiene el cetro real. Delante aparece la mujer de Técoa, de nuevo con un vestido que cubre casi completamente su cuerpo. La mujer señala a David mientras ambos entablan un diálogo, el cual se plasma a través de las filacterias.



Fig. 3. *David y la mujer de Técoa*. ca.1450. La Haya, MMW, 10 C2 3, fol. 41r

En otro de los ejemplares de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450. La Haya, MMW, 10 C2 3. fol. 41r) [fig. 3] encontramos ligeras variaciones en el esquema compositivo. David aparece de nuevo sentado en un trono, en esta ocasión con dimensiones mucho más

grandes. Delante se encuentra la mujer de Técoa arrodillada y con sus manos juntas. Se sitúa mucho más alejada de David que en el anterior caso. Como se puede observar las diferencias son mínimas y se reducen a pequeños detalles formales.

Las principales variaciones en este tipo iconográfico aparecerán en la introducción de personajes, como es el caso de un grabado de Johann Christoph Weigel (1695, PTLi: 1695Bibl.) [fig. 4]. El esquema compositivo será muy similar al de los casos vistos hasta el momento. La escena se sitúa en una de las estancias del palacio de David. A uno de los lados, aparecerá el rey David sentado en un gran trono que se sitúa sobre dos escalones. El trono posee también un techo formado por una tela. Arrodillada, debajo de los escalones del trono, se sitúa la mujer de Técoa. En esta ocasión aparece de espaldas. De nuevo cubre todo cuerpo con una túnica con la cabeza cubierta. En el fondo aparecen un grupo de hombres armados con lanzas. Estos personajes aparecerán en otros casos como observamos en un grabado de Caspar Luiken (1712, PTLi: 1712Bib1A) [fig. 5] también para la ilustración de una Biblia. En este observamos también una característica diferente, el rey David aparece de pie ante una ventana de una estancia de su palacio. Lleva unas vestiduras que recuerdan a la de los emperadores romanos, con una túnica corta y un manto. Sobre su cabeza luce una corona y en su mano sostiene un cetro. Delante se sitúa la mujer de Técoa, arrodillada ante el rey. Esta mira a David mientras habla con él. De nuevo la mujer viste cubierta por completo.



Fig. 4. J. C. Weigel. *David y la mujer de Técoa*. 1695, PTLi: 1695Bibl.



Fig. 5. Caspar Luiken. *David y la mujer de Técoa*. 1712, PTLi: 1712Bib1A.

Reconciliación de David y Absalón

Los últimos versículos del capítulo 14 del segundo libro de Samuel narran la reconciliación entre David y Absalón. En este fragmento, se observa como Absalón busca el perdón del rey, con Joab como intermediario, después de haber regresado a Jerusalén hacía más de dos años:

«Absalón estuvo en Jerusalén dos años sin ver el rostro del rey. Llamó Absalón a Joab para enviarle al rey, pero él no quiso ir. Le llamó todavía una segunda vez, pero tampoco quiso. Entonces dijo a sus servidores: ‘Ved el campo de Joab, que está junto al

mío, donde él tiene la cebada. Id y prendedle fuego'. Los servidores de Absalón prendieron fuego al campo. Entonces se levantó Joab, fue a casa de Absalón y le dijo: '¿Por qué tus servidores han prendido fuego a mi campo?' Absalón respondió a Joab: 'Te he mandado llamar para decirte: Ven, por favor, pues quiero enviarte al rey para que le digas: ¿Para qué he vuelto de Guesur? Mejor me hubiera sido estar allí. Quiero ver el rostro del rey; si hay alguna culpa en mí, que me haga morir'. Fue Joab al rey y se lo comunicó. Entonces llamó a Absalón. Entró éste donde el rey y se postró sobre su rostro en presencia del rey. Y el rey besó a Absalón» (2 S 14, 28-33)³.

Para san Ambrosio, Absalón en este pasaje ilustra que nada substancial o duradero se gana intentando manejar los corazones de otros mediante una dulzura fingida, demostrando que hay que observar un equilibrio entre la dulzura y la dureza:

«Por otra parte, en las mismas palabras y en las instrucciones conviene que haya mesura, para que no aparezca en ellas una excesiva indulgencia o una exagerada severidad. Muchos prefieren ser indulgentes para parecer buenos; pero es seguro que ninguna simulación o ficción pertenece a una virtud rigurosa. Más aún, lo que es simulado o fingido no resiste la prueba del tiempo. Al principio florece, pero después, como una flor, pierde los pétalos y desaparece; en cambio, lo que es auténtico y sincero está fundado en profundas raíces...

Absalón era hijo del rey David, insigne por la nobleza de su aspecto, dotado de singular belleza, floreciente de juventud, no había en Israel un varón que se le pudiera comparar, perfecto de la cabeza a los pies. Se procuró su propio carro, caballos y cincuenta hombres que corrieran delante de él. Se levantaba al amanecer y se ponía a la puerta del camino y si advertía que alguien reclamaba los juicios del rey se le acercaba diciendo: ... 'Tus palabras son justas y rectas: ¿No te ha sido dado por el rey que alguien te escuche? ¿Quién me constituirá juez? A cualquiera que se me presente, deseoso de un juicio, yo le haré justicia'. Con tales palabras lisonjeaba a unos y a otros. Y cuando se disponían a postrarse delante de él, extendiendo sus manos los acercaba a sí y los besaba. Así se ganó la simpatía de todos, porque tales lisonjas tocan el fondo del corazón» (AMBR. off. 2. 22. 112-114; PL XVI, 133-134)⁴.

El tipo iconográfico surgido de este relato bíblico surgirá ya en plena Edad Media. Uno de los primeros casos conocidos se encuentra en un manuscrito proveniente de oriente (s. XI. Roma, BAV, gr. 333, fol. 55r) [fig. 6]. Pese al mal estado de conservación de las miniaturas, podemos observar la mayor parte de los detalles. La imagen está compuesta

³ «*Mansitque Absalom Ierusalem duobus annis et faciem regis non vidit. Misit itaque ad Ioab, ut mitteret eum ad regem; qui noluit venire ad eum. Cumque secundo misisset, et ille noluisset venire, dixit servis suis: 'Videte agrum Ioab iuxta agrum meum habentem messem bordei; ite igitur et succendite eum igni'. Succenderunt ergo servi Absalom segetem igni. Et venientes servi Ioab, scissis vestibus suis, dixerunt: 'Succenderunt servi Absalom agrum igni!' Surrexitque Ioab et venit ad Absalom in domum eius et dixit: 'Quare succenderunt servi tui segetem meam igni?' Et respondit Absalom ad Ioab: 'Misi ad te obsecrans, ut venires ad me, et mitterem te ad regem, ut diceres ei: 'Quare veni de Gesur? Melius mihi erat adhuc ibi esse'. Obsecro ergo, ut videam faciem regis; quod si est in me iniquitas, interficiat me'. Ingressus Ioab ad regem nuntiavit ei. Vocatusque Absalom intravit ad regem et adoravit super faciem in terra coram eo; osculatusque est rex Absalom.*

⁴ «*Abessalon erat David regis filius, decore insignis, egregius forma, praestans juvena; ita ut vir talis in Israel non reperiretur, a vestigio pedis usque ad verticem immaculatus. Is fecit sibi currus et equos, et viros quinquaginta, qui praecurrerent ante eum. Surgebat diluculo, et stabat ante portam in via: et si quem advertisset regis iudicia quaerentem, accedebat ad eum, dicens: Ex qua civitate es tu? Respondebat ille: Ex una tribu sum de tribubus Israel, servus tuus. Referebat Abessalon: Verba tua bona sunt et directa, et qui te audiat non est tibi datus a rege. Quis constituet me iudicem, et quisquis ad me veniet, cuiusque fuerit iudicium necessarium, justificabo illum? Talibus delinibat singulos sermonibus. Et cum accederent adorare eum, extendens manus suas, apprehendebat atque osculabatur eos. Sic convertit in se corda omnium, dum blanditiae huiusmodi intimatorum tangunt viscerum sensum.* Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 200, p.476.

por dos fragmentos del relato. Por una parte, se observa a Absalón sentado mientras habla con Joab para intentar convencerlo de que hable con David. En la segunda parte de esta imagen, aparecen de nuevo estos dos personajes ante un tercero, el rey David. Aunque no se puedan apreciar suficientemente los detalles, se observa como David aparece con una aureola en su cabeza y sentado en un trono. Joab aparece haciendo una reverencia al rey, mientras que Absalón habla con David buscando su reconciliación.



Fig. 6. *Reconciliación de David y Absalón*. s. XI. Roma, BAV, gr. 333, fol. 55r.

Fig. 7. *Reconciliación de David y Absalón*. ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 59r.

En algunos casos se representará el momento en el que David besa a Absalón. Una de estas imágenes aparecerá en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 59r) [fig. 7]. El miniaturista en esta ocasión representa un mayor número de personajes. De nuevo sentado en el trono aparece el rey David. Sobre su cabeza tiene su corona y luce un aspecto de monarca medieval. Agarra el brazo de uno de los personajes que se encuentra delante, Absalón. Este personaje se abalanza hacia David para darle un beso, tal y como se describe en el último versículo del capítulo 14 del segundo libro de Samuel. Junto a David y Absalón aparece un grupo de cuatro hombres, los cuales observan con alegría la reconciliación de ambos personajes.

Generalmente la reconciliación siempre se sitúa en un espacio interior, donde aparece el rey David en su trono, pero existen algunos casos en los que se encuadra en un entorno exterior. Un caso ilustrativo es el que encontramos en una miniatura de una Biblia Historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 185r) [fig. 8]. Esta imagen se encuadra en un paisaje natural con colinas, vegetación, un río y una ciudad amurallada de fondo. Estas características se repiten en varias de las miniaturas que ilustran esta Biblia. Absalón aparece arrodillado frente al rey David, el cual aparece acompañado por dos hombres con un aspecto oriental por sus vestimentas. David, de nuevo lleva su corona sobre la cabeza y muestra un aspecto de hombre de avanzada edad.

Unas características muy similares aparecerán en otro manuscrito bíblico (ca.1485. Besançon, BM, ms 0148, fol. 155v) [fig. 9]. Se trata de una miniatura con menos personajes, pero con un paisaje mucho más elaborado. En primer plano encontramos a los dos y únicos personajes de la representación, el rey David y Absalón. Ambos se sitúan uno enfrente del otro. David, se encuentra de pie ante Absalón el cual aparece arrodillado cogiendo de las manos a David. La imagen de David no es la típica de un monarca. El atributo de la corona ha desaparecido y en su lugar lleva una especie de gorro sobre su cabeza. En el fondo aparece un río y una especie de pequeña montaña con frondosa vegetación.



Fig. 8. *Reconciliación de David y Absalón*. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 185r.



Fig. 9. *Reconciliación de David y Absalón*. ca.1485. Besançon, BM, ms 0148, fol. 155v.

El tipo iconográfico continuará estando presente a lo largo de los siguientes siglos siguiendo la variante en la que se desarrollan los hechos en la estancia del trono de David, como aparece en un dibujo de Gabriel Jacques (1752, San Francisco, Fine Arts Museum) [fig. 10] un caso bastante complejo por la gran cantidad de detalles. La situación respecto a los casos observados anteriormente ha variado. La acción se sitúa en el interior del palacio real de David, el cual aparece adornado con telas y sus arquitecturas muestran un fuerte carácter clásico. David adquiere de nuevo el aspecto de un monarca. Sobre su cabeza lleva una corona y se sienta sobre un lujoso trono. Viste una especie de túnica corta con un manto. Delante arrodillado aparece Absalón pidiendo el perdón del rey. Alrededor de David aparece un grupo de gente atendiendo a los hechos que se están produciendo. Cabe destacar la aparición de un arpa en la esquina izquierda de la imagen que recuerda la faceta musical de David y es uno de sus principales atributos. También encontramos varios soldados en la imagen distribuidos por las estancias del palacio.



Fig. 10. Gabriel Jacques. *Reconciliación de David y Absalón*. 1752, San Francisco, Fine Arts Museum.



Fig. 11. William Blake. *Reconciliación de David y Absalón*. ca.1803. Bedford, Cecil Higgins Museum.

Aunque en el siglo XIX el tipo iconográfico tenga más que asentadas sus características, aparecerán casos en los que variará algunos detalles. En una de las acuarelas de William Blake (ca.1803. Bedford, Cecil Higgins Museum) [fig. 11], observaremos un pequeño cambio. En esta imagen encontraremos algunas características similares a la de las

imágenes de los inicios del tipo iconográfico. Por un lado, David aparece de pie delante de su trono. Por otro, se sitúa Absalón inclinado ante el rey. Se representa como un joven, vestido con una túnica corta y un largo manto que lo sujetan dos personajes. Junto a Absalón, aparece Joab agarrándole de la mano. Joab se arrodilla delante de David pidiendo que perdone a Absalón.

ENFRENTAMIENTO ENTRE DAVID Y ABSALÓN

El tema del enfrentamiento entre David y Absalón, recoge una serie de hechos de traición, recogidos en los capítulos 15 y 16 del segundo libro de Samuel. En estos se observará cómo Absalón pretenderá usurpar el trono a David mediante una serie de engaños al pueblo. En un primer momento conseguirá su objetivo, aunque durante una batalla perderá su vida. Este tema contará con una gran presencia en las artes visuales mediante una serie de tipos iconográficos de carácter narrativo.

Absalón habla a la gente a la puerta de la ciudad

Absalón preparará una rebelión contra David de manera premeditada. Poco a poco irá ideando una estrategia para este cometido. Uno de los primeros actos que acometerá será el de engañar a los que llegaban a la ciudad para un juicio, tal y como observamos en el siguiente pasaje bíblico:

«Se levantaba Absalón temprano y se colocaba a la vera del camino de la puerta, y a los que tenían algún pleito y venían donde el rey para el juicio, les llamaba Absalón y les decía: ‘¿No eres tú de...?’ El respondía: ‘Tu siervo es de tal tribu de Israel’. Absalón le decía: ‘Mira, tu causa es justa y buena, pero nadie te escuchará de parte del rey’. Y añadía Absalón: ‘¿Quién me pusiera por juez de esta tierra! Podrían venir a mí todos los que tienen pleitos o juicios y yo les haría justicia’. Cuando alguno se acercaba a él y se postraba, le tendía la mano, le retenía y le besaba. Así hacía Absalón, con todos los israelitas que iban al tribunal del rey. Absalón robaba así el corazón de los hombres de Israel» (2 S 15,2-6)¹.



Fig. 1. W. B. Hole. *Absalón habla a la gente a la puerta de la ciudad*. 1925, The Holy Bible. Containing The Old And New Testaments. Eyre & Spottiswood.



Fig. 2. *Absalón ungido rey de las tribus de Israel*. ca. 1470. La Haya, MMW, 10 A 15, fol. 27v.

¹ «Et mane consurgens Absalom stabat iuxta viam portae; et omnem virum, qui habebat negotium, ut veniret ad regis iudicium, vocabat Absalom ad se et dicebat: 'De qua civitate es tu?' Qui respondens aiebat: 'Ex una tribu Israel ego sum servus tuus'. Respondebatque ei Absalom: 'Vide, sermones tui sunt boni et iusti, sed non est qui te audiat constitutus a rege'. Dicebatque Absalom: 'Quis me constituat iudicem in terra, ut ad me veniant omnes, qui habent negotium iudicandum, et iustificem eos?' Sed et cum accederet ad eum homo, ut se prostraret coram illo, extendebat manum suam et apprehendens osculabatur eum. Faciebatque hoc omni Israel, qui veniebat ad iudicium, ut audiretur a rege, et sollicitabat corda virorum Israels.

De estos versículos, encontraremos pocos casos en las artes visuales, de modo que no goza de tradición visual hasta el arte contemporáneo y en el ámbito de la ilustración editorial. Uno de estos aparece en una Biblia ilustrada por William Brassey Hole (1925, *The Holy Bible. Containing The Old And New Testaments*, Londres, Eyre & Spottiswood) [fig. 1]. En esta imagen encontramos a una serie de personajes entorno a la puerta de una ciudad antigua. En el centro de la composición aparecen dos hombres. Uno de ellos, el de mayor edad, lleva sobre su regazo un pequeño cordero, probablemente como ofrenda. A su lado, un hombre más joven habla con él. Se trata de Absalón, el cual intenta convencerlo de que él sería mejor juez que David. Con esto el artífice plasma lo dicho en los versículos bíblicos sobre el hecho de que Absalón intentaba conseguir apoyos entre las tribus de Israel. Alrededor de esta escena aparece un gran número de gente observando a los dos personajes. Sobre el arco de entrada aparece también un gran bullicio de gente entrando a la ciudad. Se trata por tanto de una construcción icónica de la modernidad en la que se pretende verosimilitud espacio-temporal.

Absalón ungido rey de las tribus de Israel

La conjuración de Absalón contra el rey David tuvo sus frutos, consiguiendo que parte del pueblo israelita se alzara contra su rey. Con esto Absalón consigue el reconocimiento por parte de las tribus de Israel: «Envió Absalón mensajeros a todas las tribus de Israel diciendo: ‘Cuando oigáis sonar el cuerno decid: ¡Absalón se ha proclamado rey en Hebrón!’» (2 S 15,10)².

La representación de este relato será también poco común en las artes visuales. Se conservan muy pocos casos en los que se manifieste este tipo iconográfico. Uno de estos aparece en un ejemplar de *Biblia Pauperum* (ca. 1470. La Haya, MMW, 10 A 15. fol. 27v) [fig. 2]. El acontecimiento se sitúa en un arco de medio punto rebajado el cual se apoya sobre unas delgadas columnas que sirven de marco entre las diferentes representaciones. Observamos a cuatro personajes. En la parte central, un hombre mayor con barba sostiene una corona real y un cetro. Delante aparece Absalón en el momento de su proclamación como rey. Aparecen dos personajes más vestidos como sacerdotes con gorros típicos de judíos. Aquí el tipo iconográfico no se centra en la unción del rey, sino en el momento en que recibe los símbolos del poder real. A pesar de que el relato bíblico mencione la proclamación de Absalón como rey, no arroja ninguna pista de cómo se llevó a cabo. Por el contrario, la unción de Saúl y David aparece de una manera detallada en sus respectivos versículos.

David informado de la rebelión de Absalón

Mientras Absalón preparaba la rebelión, el rey David no sospechaba nada extraño en la conducta de los suyos. Como se observa en uno de los versículos del capítulo 15 del segundo libro de Samuel, uno de sus hombres lo avisó del alzamiento:

«Llegó uno que avisó a David: ‘El corazón de los hombres de Israel va tras de Absalón’. Entonces David dijo a todos los servidores que estaban con él en Jerusalén: ‘Levantaos y huyamos, porque no tenemos escape ante Absalón. Apresuraos a partir, no

² «*Misit autem Absalom exploratores in universas tribus Israel dicens: ‘Statim ut audieritis clangorem bucinæ, dicite: ‘Factus est rex Absalom in Hebron’*».

sea que venga a toda prisa y nos dé alcance, vierta sobre nosotros la ruina y pase la ciudad a filo de espada» (2 S 15, 13-14)³.

Aunque se podría esperar una gran representación de este tipo iconográfico por la importancia que adquiere en este capítulo bíblico, lo cierto es que encontramos muy pocos casos. Entre ellos se observa una diferente tendencia a la hora de traducir los hechos en imágenes.

Uno de los primeros casos que encontramos aparece en una miniatura de una Biblia historiada (ca.1250. Malibu, PGM, Ludwig I 6. fol. 45r) [fig. 3] de la cual conservamos unos pocos folios⁴. En el centro de la composición aparece David sentado en su trono. Lleva consigo el cetro real y sobre su cabeza una corona. El rey escucha a uno un personaje que aparece delante de él arrodillado, quien le informa de la traición de Absalón y que las tribus de Israel están siguiendo al nuevo autoproclamado rey. El gesto de asombro de David es evidente ante esta noticia. Alrededor del rey David aparecen tres personajes más, dos de ellos jóvenes. Un tercero representa a un hombre de más avanzada edad.



Fig. 3. *David informado de la rebelión de Absalón*. Malibu, PGM, Ludwig I 6, fol. 45 r.



Fig. 4. M. de Vos. *David informado de la rebelión de Absalón*. ca.1580. Wolfenbüttel, HAB.

No siempre este tipo iconográfico se situará en un entorno interior. Aparecerán casos en los que se encuadrará en un paisaje al aire libre, como es el caso del grabado de Maarten de Vos (ca.1580. Wolfenbüttel, HAB) [fig. 4]. En el centro de la imagen, encontramos de nuevo al rey David. Viste como un soldado romano y sobre su cabeza lleva una corona real. Su rostro muestra preocupación ante la noticia que acaba de recibir por parte de un hombre que va vestido de sacerdote judío. Alrededor de la escena principal aparece un gran número de gente, entre los que encontramos a soldados con sus lanzas y armas, y a unos sacerdotes llevando sobre sus hombros el Arca de la Alianza. En este enclave natural aparecen árboles y a lo lejos se divisa una ciudad, probablemente Jerusalén representada de manera idealizada. Sería por tanto el inicio de la huida de David ante su orden por apresurarse escapar del lugar.

³ «Venit igitur nuntius ad David dicens: 'Toto corde universus Israel sequitur Absalom'. Et ait David servis suis, qui erant cum eo in Ierusalem: 'Surgite, fugiamus; neque enim erit nobis effugium a facie Absalom. Festinate egredi, ne festinans occupet nos et impellat super nos ruinam et percutiat civitatem in ore gladii'».

⁴ Casi con toda seguridad se trata de folios extraídos de la conocida como *Biblia Morgan* (ca.1250. Nueva York, Morgan Library. M.533), ya que tiene idénticas características en su factura y posteriores anotaciones en varias lenguas de los márgenes.

Subida de David al Monte de los Olivos llorando

Como consecuencia de la rebelión de Absalón con el apoyo de algunos hombres, David partió de la ciudad de Jerusalén para encontrar un lugar seguro donde refugiarse. En el versículo 30 del capítulo 15 del segundo libro de Samuel se narra estos hechos:

«David subía la cuesta de los Olivos, subía llorando con la cabeza cubierta y los pies desnudos; y toda la gente que estaba con él había cubierto su cabeza y subía la cuesta llorando» (2 S 15, 30)⁵.

Como comenta Cirilio de Jerusalén, la huida de David por el monte de los Olivos, invoca en su mente al Redentor que subirá a los cielos desde este lugar:

«Tras el levantamiento de Absalón, tenía muchos caminos para huir, pero eligió hacerlo por el monte de los Olivos, puede decirse que, invocando con la mente del Redentor, que desde allí subiría a los cielos; y cuando le estaba maldiciendo amargamente Semeí, responde: ‘Dejadlo’, porque sabía que quien perdona será perdonado... Por tanto, hermanos, teniendo abundantes ejemplos de gente que ha pecado, se ha arrepentido y se ha salvado, haced de corazón vosotros también la confesión al Señor; para que de igual modo recibáis el perdón de los pecados cometidos hasta ahora, os hagáis dignos del don celestial, y heredéis el reino de los cielos junto con todos los santos. En Cristo Jesús, que tiene la gloria por los siglos de los siglos. Amén» (CYR. H. Catech, 2, 12, 20; PG XXXIII, 418)⁶.

Salvino, por su parte, relaciona este episodio entre los infortunios que sufrió David por su pecado de adulterio y asesinato:

«Conforme a la palabra de Dios, a partir de ahí surgió un cúmulo incalculable de desgracias. Durante largo tiempo el padre tuvo que soportar las intrigas del hijo... Así, hay que añadir también el espectáculo de la huida de David. Este rey tan poderoso, de nombre tan ilustre, superior a todos los demás reyes, tuvo que emprender la huida delante de todos los suyos, con un pequeño número de esclavos, indigente y solitario en comparación con todo lo que había poseído. Tuvo que huir con miedo, deshonra y dolor, ‘huyendo, dice la Escritura, con la cabeza cubierta y los pies desnudos’: sobreviviente a su anterior condición, proscrito de su personalidad, como viviendo después de su propia muerte; rebajado, lo que se le hacía difícil, a la condición de sus propios esclavos, e incluso, lo cual es peor, su piedad, de manera que Sibá tuvo que alimentarlo y Semeí no temía maldecirlo en público. El juicio de Dios había hecho de él otra persona, hasta el punto que un simple adversario le insultaba a ña cara a él, a quien había podido temer el orbe entero» (SALV. gub. 2, 5; PL LIII, 54)⁷.

⁵ «Porro David ascendebat clivum Olivarum scandens et flens, operto capite et nudis pedibus incedens; sed et omnis populus, qui erat cum eo, operto capite ascendebat plorans».

⁶ «At ille, quanquam propheta dixerat, Trans tulit Dominus peccatum tuum: non abscessit a paenitentia, ut ut rex esset. Secum loco purpurae induit, pro auratis solis in cinere et humi sedens. Sed et cinerem pro cibo habuit, sicut ipse ait: Quoniam cinerem tanquam panem manducaban. Oculum pravi desiderii reum lacrymis confecit. Principes illum ad manducandum panem hortabantur, nec acquiescebat; in septimum usque diem jejunium produxit. Reges sic confitentur, tu privatus non debes confiteri? Post Absalomi rebellionem, cum multae essent ad fugam viae, per montem Olivarum fugit, tanquam Liberatorem invocans. Cum ipsi malediceret Semei, dixit Simile illum, ut Deus ad humilitatem meam respiciat». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*. Ciudad Nueva, Madrid 2009, p. 476.

⁷ «Hoc ergo primum est divinae animadversionis exordium. Primum utique, non solum. Secuta namque est aerumnarum ingentium longa series, atque a domo ejus jugis admodum malorum continuatio non recessit. Thamar Ammonis furore corrumpitur; Amnon ab Absalone jugulatur (II Reg. XIII). Scelus quidem grande ab uno fratre committitur, sed pejus tamen ab alio vindicatur. Inter haec tamen David pater facinore utriusque punitur. Duo filii peccant, sed tres duorum scelere perduntur. In Thamar enim virginitas amittitur; in Amnone etiam Absalonis perditio lugetur. Et quidem nescias quem de filiis duobus tam

Encontraremos algunas imágenes que hacen referencia a estos versículos en diferentes épocas. Una de las primeras conservadas se encuentra en uno de los folios extraídos de la *Biblia Morgan* (ca. 1250. Malibu, PGM, Ludwig I 6. fol. 45r) [fig. 5]. En esta imagen se observa un séquito saliendo de la ciudad de Jerusalén a través de una puerta. Todos ellos caminan hacia la cima del monte de los Olivos, tal y como se describe en el texto bíblico. Todos ellos muestran un gesto de pena, algunos de ellos casi llorando por los acontecimientos acaecidos. El grupo de gente es encabezado por David, el cual en esta ocasión no lleva la corona, ya que se la ha arrebatado Absalón. Esta miniatura no sigue al cien por cien lo narrado en el pasaje bíblico, ya que ninguno de los hombres que acompañan a David lleva la cabeza cubierta.



Fig. 5. *Subida de David al Monte de los Olivos llorando*. ca. 1250. Malibu, PGM, Ludwig I 6, fol. 45r.



Fig. 6. James Tissot. *Subida de David al Monte de los Olivos llorando*. ca.1890, Nueva York, JM.

El tipo iconográfico continuará representándose a lo largo de los siglos con un esquema compositivo prácticamente idéntico. Ya a finales del siglo XIX encontraremos una acuarela de James Tissot (ca.1890, Nueva York, JM) [fig. 6] en la que podemos divisar una cierta variación compositiva. La imagen se encuadra en un paisaje natural de características áridas. En el fondo de este paisaje se observa una ciudad, Jerusalén. En un primer plano aparece un David de avanzada edad caminando con un bastón. Su expresión en el rostro muestra casi el llanto descrito en los versículos bíblicos. De nuevo no encontramos la corona sobre su cabeza. En su lugar lleva una especie de gorro de

bonus pater gravius amiserit, illum qui manu fratris occisus est in hoc saeculo, an illum qui sua periit in futuro. Jam vero hinc juxta verbum Dei inestimabilis mali cumulus. Insidias diu pater a filio patitur, regno pellitur, et ne occidatur, profugus abscedit. Impurior nescias, an cruentior filius. Quia interficere patrem non potest parricidio, foedat incestu; et quidem incestu, praeter incesti nefas, per industriam accumulandi sceleris elato; cum utique facinus, quod etiam secreta abominabile facerent, persecutor parentis publice perpetraret; scilicet ut feralissimo crimine non pater tantum absens deformaretur quam oculi etiam totius orbis publico foedarentur incestu. Jam si addenda est et ipsius fugae facies, quale illud fuit cum tantus rex, tanti nominis, cunctis regibus altior, mundo major, omnes admodum suos cum paucissimis suis fugeret, in comparatione dudum sui egestuosus, in comparatione sui solus, fugiens cum metu, cum dedecore, cum luctu, operto, inquit Scriptura, capite, et nudis pedibus incedens (II Reg. XV, 30), superstes prioris status a se ipso exsulans, pene jam post se vivens, dejectus usque in servorum suorum vel, quod grave est, contumeliam, vel, quod gravius, misericordiam; ut vel Siba eum pasceret, vel maledicere Semei publice non timeret (II Reg. XVI); ita Dei judicio a se alter effectus, ut ei quem timuerat totus orbis, unus in faciem insultaret inimicus». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 478.

características orientales. Detrás de David observamos de nuevo un gran grupo de gente caminando junto a él. Todos ellos se dirigen con David hacia el monte de los Olivos. En esta ocasión todos llevan en su cabeza un gorro y sandalias.

En el siglo XX también aparecerán casos de este tipo iconográfico. Uno de estos más destacables por la variación que sufre es el caso de Marc Chagall (1939, Milwaukee, Haggerty Museum) [fig. 7]. A pesar de que se sigue unas características muy semejantes a la de los otros casos del tipo iconográfico, observamos detalles diferentes que muestran mayor dramatismo en la imagen. En un primer plano aparece David. En este caso, sobre su cabeza si lleva la corona real. Muestra un gesto en su rostro de pena y dolor, con sus manos sobre su pecho y su cabeza. En este caso, sus pies aparecen descalzos completamente. Situados mucho más abajo, aparecen las personas que le acompañan. Todos ellos llevan sobre su cabeza un manto y realizan gestos casi de desesperación, asemejándose casi a una especie de danza. En el cielo aparece un ángel, del cual podemos distinguir su cabeza. Su cuerpo se funde en una especie de nube, característica que le confiere un carácter sobrenatural. En el fondo aparece de nuevo una ciudad que en esta ocasión se reduce a la muralla y una especie de torre.



Fig. 7. Marc Chagall. *Subida de David al Monte de los Olivos llorando*. 1939, Milwaukee, Haggerty Museum.



Fig. 8. *David es informado de la deserción de Ajitófel*. ca.850. París, BNF, gr. 923, fol. 12v.

David es informado de la deserción de Ajitófel

Mientras David se encontraba subiendo el monte de los Olivos fue informado por medio de un hombre de la deserción de Ajitófel: «Notificaron entonces a David: ‘Ajitófel está entre los conjurados con Absalón’, y David dijo: ‘¡Vuelve necios, Yahvé, los consejos de Ajitófel!’» (2 S 15, 31)⁸.

Este fragmento bíblico tendrá poca repercusión en las artes visuales. Aparecerán muy pocos casos en los que se representará, aunque lo encontraremos de manera muy temprana en algunos manuscritos. Uno de estos primeros aparecerá en una miniatura de un ejemplar del *Sacra Parallela* de Juan Damasceno (ca.850. París, BNF, gr. 923. fol. 12v) [fig. 8]. Se trata de una miniatura muy simple, encuadrada en un lugar indeterminado. Podría tratarse de un diálogo de dos personajes, pero por el contexto sabemos que se trata del tipo iconográfico que nos ocupa. Aparecen dos hombres uno enfrente del otro. Uno de ellos

⁸ «Nuntiatum est autem David quod et Achitophel esset in coniuratione cum Absalom; dixitque David: ‘Infatua, quae so, Domine, consilium Achitophel’».

lleva sobre su cabeza una corona y viste unos ropajes dorados. Este personaje representa al rey David. Con su mano derecha señala al personaje que se encuentra justo enfrente. Delante, el otro personaje inclina ligeramente su cabeza, y con la palma de sus manos abierta entabla un diálogo con el David, informándole de lo ocurrido.

Jusai con la túnica desgarrada y llena de polvo ofrece su servicio a David

De camino a la cima del monte de los olivos, el rey David se topó con Jusai, hombre que según el relato bíblico ofrece sus servicios al rey David:

«Cuando David llegó a la cima donde se postran ante Dios, le salió al encuentro Jusai el arquita, amigo de David, con la túnica desgarrada y cubierta de polvo su cabeza. David le dijo: ‘Si vienes conmigo, me serás una carga. Pero si tu vuelves a la ciudad y dices a Absalón: "Soy tu siervo, oh rey mi señor; antes serví a tu padre, ahora soy siervo tuyo", podrás frustrar, en favor mío, los consejos de Ajitófel. ¿No estarán allí contigo los sacerdotes Sadoq y Abiatar? Todo cuanto oigas en la casa del rey, se lo comunicas a los sacerdotes Sadoq y Abiatar. Estarán allí con ellos sus dos hijos, Ajimaas de Sadoq y Jonatán de Abiatar, y por su medio podréis comunicarme todo lo que sepáis’» (2 S 15, 32-36)⁹.



Fig. 9. *Jusai con la túnica desgarrada y llena de polvo ofrece su servicio a David*. ca.1450. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 185v.

En este caso el tipo iconográfico será poco habitual a lo largo de la historia. Uno de los pocos casos conservados lo encontramos en pleno siglo XV, dentro de un ejemplar de Biblia historiada (ca.1450. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 185v) [fig. 9]. En la imagen encontramos a un gran grupo de gente situado en un entorno montañoso. En este lugar se observa montañas con árboles y un riachuelo. Además, aparece también un pozo repleto de agua. Encabezando un grupo numeroso de gente encontramos al rey David. Sobre su cabeza lleva una especie de turbante y su corona. Entre los hombres que le siguen aparecen

⁹ «Cumque ascendisset David summitatem montis, in quo adorabatur Deus, ecce occurrit ei Chusai Arachites, scissa veste et terra pleno capite. Et dixit ei David: ‘Si veneris mecum, eris mihi oneri; Si autem in civitatem revertaris et dixeris Absalom: ‘Servus tuus ego, rex, ero; servus patris tui ego fui prius, nunc autem ego sum servus tuus’, dissipabis mihi consilium Achitophel. Habes autem tecum Sadoc et Abiathar sacerdotes; et omne verbum, quodcumque audieris de domo regis, indicabis Sadoc et Abiathar sacerdotibus. Sunt autem cum eis duo filii eorum: Achimaas Sadoc et Ionathan Abiathar; et mittetis per eos ad me omne verbum, quod audieritis’. Veniente ergo Chusai amico David in civitatem, Absalom quoque ingressus est Ierusalem».

soldados y gente normal, según las vestiduras que podemos observar. Delante de David aparece Jusai. Tal como se menciona en los versículos bíblicos, este va vestido con una túnica roja desgarrada y descalzo. El hombre ofrece sus servicios al rey según interpretamos por los gestos.

David se encuentra con Sibá, criado de Meribaal, con asnos cargados de víveres

Durante el camino del exilio forzoso que sufre David, se encontrará a varios personajes que tratarán de ayudarlo. Algunos entregarán sus servicios al propio rey, como es el caso de Jusai, mientras que otros le traerán alimentos, como es el caso de Sibá:

«Había pasado David un poco más allá de la cumbre, cuando le salió al encuentro Sibá, criado de Meribbaal, con dos asnos aparejados, cargados con doscientos panes, cien racimos de uvas pasas, cien frutas maduras y un odre de vino. El rey preguntó a Sibá: ‘¿Para qué es esto?’ Sibá contestó: ‘Los asnos son para que la familia del rey pueda montar, los panes y frutas son para que los muchachos coman y el vino para que beba el que se fatigue en el desierto’. El rey preguntó: ‘¿Dónde está el hijo de tu señor?’ Sibá respondió al rey: ‘Se ha quedado en Jerusalén porque se ha dicho: Hoy me devolverá la casa de Israel el reino de mi padre’. El rey dijo a Sibá: ‘Todo lo de Meribbaal es para ti’ Sibá respondió: ‘Me postro ante ti. ¡Que halle yo gracia a tus ojos, oh rey mi señor!’» (2 S 16, 1-4)¹⁰.

El tipo iconográfico basado en estos versículos bíblicos será poco representado en el mundo de las artes visuales. Algunos de estos casos aparecen en las miniaturas de los libros medievales, como es el caso de la que encontramos en la *Biblia Morgan* (ca. 1250. Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6. fol. 45r) [fig. 10]. En la miniatura aparece Sibá con dos mulas, subiendo la cuesta del monte de los Olivos. Cada uno de los animales lleva unos capazos en sus lomos con los que transporta los alimentos para David. Sibá conduce las mulas ayudado de un pequeño bastón. En la parte alta de la montaña aparece el rey David llorando, con la mano sobre su rostro. La imagen del rey corresponde a otro tipo iconográfico representado en el mismo espacio, por lo que en la miniatura solo se muestra a Sibá acudiendo al encuentro con David.



Fig. 10. *David se encuentra con Sibá, criado de Meribaal, con asnos cargados de víveres.* ca. 1250. Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6, fol. 45r.

¹⁰ «Cumque David transisset paululum montis verticem, apparuit Siba puer Meribbaal in occursum eius cum duobus asinis stratis, qui onerati erant ducentis panibus et centum alligaturis uvae passae et centum fasciculis fructuum aestivorum et utre vini. Et dixit rex Sibae: 'Quid sibi volunt haec?' Responditque Siba: 'Asini domesticis regis ad sedendum; et panes et fructus aestivi ad vescendum pueris tuis; vinum autem, ut bibat, si quis defecerit in deserto'. Et ait rex: 'Ubi est filius domini tui?' Responditque Siba regi: 'Remansit in Ierusalem dicens: "Hodie restituet mihi domus Israel regnum patris mei"'. Et ait rex Sibae: 'Ecce, tua sint omnia, quae fuerunt Meribbaal'. Dixitque Siba: 'Adoro; inveniam gratiam coram te, domine mi rex'».

Simeí maldice a David y le arroja piedras

En el camino de huida del rey David, no siempre se encontrará con personas que le ofrecen su apoyo. También aparecen personajes que lo increparan, como podemos observar en el siguiente pasaje bíblico:

«Cuando el rey David llegó a Bajurim salió de allí un hombre del mismo clan que la casa de Saúl, llamado Semeí, hijo de Guerá. Iba maldiciendo mientras avanzaba. Tiraba piedras a David y a todos los servidores del rey, mientras toda la gente y todos los servidores se colocaban a derecha e izquierda. Simeí decía maldiciendo: ‘Vete, vete, hombre sanguinario y malvado. Yahvé te devuelva toda la sangre de la casa de Saúl, cuyo reino usurpaste. Así Yahvé ha entregado tu reino en manos de Absalón tu hijo. Has caído en tu propia maldad, porque eres un hombre sanguinario’. Abisay, hijo de Sarvia, dijo al rey: ‘¿Por qué ha de maldecir este perro muerto a mi señor el rey? Voy ahora mismo y le corto la cabeza’. Respondió el rey: ‘¿Qué tengo yo con vosotros, hijos de Sarvia? Deja que maldiga, pues si Yahvé le ha dicho: “Maldice a David” ¿quién le puede decir: “Por qué haces esto?”’ Y añadió David a Abisay y a todos sus siervos: ‘Mirad, mi hijo, salido de mis entrañas, busca mi muerte, pues ¿cuánto más ahora un benjaminita? Dejadle que maldiga, pues se lo ha mandado Yahvé. Acaso Yahvé mire mi aflicción y me devuelva Yahvé bien por las maldiciones de este día’. Y David y sus hombres prosiguieron su camino, mientras Semeí marchaba por el flanco de la montaña, paralelo a él; iba maldiciendo, tirando piedras y arrojando polvo. El rey y todo el pueblo que iba con él, llegaron extenuados y allí tomaron aliento» (2 S 16, 5-14)¹¹.

Los Padres de la Iglesia utilizarán estos versículos para destacar la humildad de David. San Agustín comenta que soportando los insultos de Simeí cuando podía haberlos acallado, David reconoció que se necesita la humildad y la aceptación de la de la voluntad de Dios:

«Por esa paciencia soportamos el que nuestra bienaventuranza se difiera entre los escándalos de la vida presente, aun cuando nuestro cuerpo permanezca sano... Con esa paciencia toleró el santo David los oprobios de quien le injuriaba; pudiendo vengarse con facilidad, no sólo no lo hizo, sino que reprimió a otro que se dolió y sobresaltó por él; ejerció su poder real más bien en reprimir que en ejecutar la venganza. No se afligía entonces su cuerpo con enfermedad o herida alguna, pero se aceptaba la voluntad divina,

¹¹ *«Venit ergo rex David usque Baburim, et ecce egrediebatur inde vir de cognatione domus Saul nomine Semei filius Gera; procedebat egrediens et maledicens mittebatque lapides contra David et contra universos servos regis David. Omnis autem populus et universi viri fortissimi a dextro et sinistro latere regis incedebant. Ita autem loquebatur Semei, cum malediceret regi: ‘Egredere, egredere, vir sanguinum et vir Belial! Reddidit tibi Dominus universum sanguinem domus Saul, quoniam invasisti regnum eius; et dedit Dominus regnum in manu Absalom filii tui; et ecce premunt te mala tua, quoniam vir sanguinum es’. Dixit autem Abisai filius Sarviae regi: ‘Quare maledicit canis hic mortuus domino meo regi? Vadam et amputabo caput eius’. Et ait rex: ‘Quid mihi et vobis filii Sarviae? Si maledicit, et si Dominus praecepit ei, ut malediceret David, quis est qui audeat dicere: “Quare sic fecisti?”’. Et ait rex Abisai et universis servis suis: ‘Ecce filius meus, qui egressus est de visceribus meis, quaerit animam meam; quanto magis nunc iste filius Beniaminita. Dimittite eum, ut maledicat iuxta praeceptum Domini. Fortasse respiciet Dominus afflictionem meam et reddet mihi bonum pro maledictione hac bodierna’. Ambulabat itaque David et socii eius per viam; Semei autem per iugum montis ex latere gradiebatur maledicens et mittens lapides adversum eum terramque spargens. Venit itaque rex et universus populus cum eo lassus usque ad aquas, et refocillati sunt ibi».*

por la que se bebía con espíritu paciente la amargura de las afrentas.» (AVG. pat. 9; PL XL, 614-615)¹².

Interpretaciones muy semejantes encontramos en textos de Ambrosio de Milán:

«Con todo, podemos demostrar que el santo David no fue inferior a Pablo, también en este tipo de virtud. Cuando... Simeí le maldecía y le echaba en cara graves ofensas, callaba, se humillaba y escondía sus méritos, es decir, el conocimiento de sus buenas obras; finalmente, deseaba ser insultado, porque así obtenía la misericordia divina.

Mira, pues, como había conservado la humildad, la justicia y la prudencia para merecerse la gracia del Señor. Primero dice: 'Si maldice, es porque el Señor le ha ordenado que maldiga a David'. Aquí tienes su humildad, porque consideraba que debía soportar pacientemente, como un pequeño esclavo, aquellas cosas que venían ordenadas del cielo. De nuevo dice: 'Si un hijo mío, salido de mis entrañas, busca mi muerte'. Puedes constatar su justicia: en efecto, si sabemos soportar ofensas más graves de nuestra propia familia, ¿por qué no sabemos soportar aquellas que vienen de los extraños? En tercer lugar, dice: 'Dejadlo que maldiga, porque se lo ha ordenado el Señor. Tal vez el Señor mire mi desgracia y me conceda bienes a cambio de estas maldiciones de hoy'. No sólo soportó sus insultos, sino que no reaccionó contra él, cuando seguía lanzándole piedras; más aún le perdonó gustosamente cuando, después de la victoria de David, le pidió perdón.» (AMBR. off. 1, 48, 236; PL XVI, 93)¹³.

De estos versículos, aparecerá uno de los tipos iconográficos más representados sobre el tema del enfrentamiento entre David y Absalón. Aparecerán de manera bastante temprana en diferentes soportes, aunque el que más predominará será en el mundo de la miniatura.

Una de los primeros casos del tipo iconográfico lo encontramos en una Biblia de origen oriental (1059. Roma, BAV, gr.752. fol. 131v) [fig. 11]. En esta miniatura existen ciertas dudas sobre su correcta clasificación en este tipo iconográfico por varios detalles. El rey David aparece montado en un caballo y acompañado de soldados con armaduras y lanzas. El personaje que supuestamente representa a Simeí aparece escondido en una especie de cueva. La imagen recuerda más a la del tipo iconográfico de David en la caverna de Adullam (1S 22,1-2).

¹² «*Per hanc patientiam sustinemus, etiam dum corpore sani sumus, quod inter hujus saeculi scandala beatitudo nostra differtur: unde dictum est quod paulo ante commemoravi, Si quod non videmus speramus, per patientiam expectamus. Hac patientia sanctus David conviciantis opprobria toleravit, et cum facile posset ulcisci, non solum non fecit, verum et alium pro se dolentem commotumque compescuit (II Reg. XVI, 5-12); et potestatem regiam magis adhibuit prohibendo, quam exercendo vindictam. Neque tunc ejus corpus aliquo morbo affligebatur aut vulnere, sed humilitatis tempus agnoscebatur, ac ferebatur voluntas Dei, propter quam patientissimo animo amaritudo contumeliae bibebatur. Hanc patientiam Dominus docuit, quando commotis zizaniorum permixtione servis, et volentibus ea colligere, dixit respondisse patremfamilias, Sinite utraque crescere usque ad messem (Matth. XIII, 30). Oportet enim patienter ferri, quod festinanter non oportet auferri. Hujus et ipse patientiae praebuit et demonstravit exemplum, quando ante passionem corporis sui, discipulum Judam priusquam ostenderet traditorem, pertulit furem (Joan. XII, 6, et XIII, 29); et ante experimentum vinculorum et crucis et mortis, labiis ejus dolosis non negavit osculum pacis (Matth. XXVI, 29). Haec omnia, et si qua alia sunt quae commemorare longum est, ad eum patientiae modum pertinent, quo animus non sua peccata, sed quaecumque extrinsecus mala patienter sustinet in se ipso, suo prorsus corpore illaesum.* Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 480.

¹³ «*Vide autem quomodo et humilitatem et justitiam et prudentiam emerendae a Domino gratiae reservaverit. Primo dixit: Ideo maledicit mihi, quia Dominus dixit illi ut maledicat (II Reg. XVI, 10). Habes humilitatem; quia ea quae divinitus imperantur, aequanimiter quasi servulus ferenda arbitrabatur. Iterum dixit: Ecce filius meus qui exivit de ventre meo, quaerit animam meam (Ibid., 11). Habes justitiam; si enim a nostris graviora patimur, cur indigne ferimus quae inferuntur ab alienis? Tertio ait: Dimitte illum ut maledicat; quoniam dixit illi Dominus, ut videat humiliationem meam, et retribuatur mihi Dominus pro maledicto hoc (Ibid., 12). Nec solum conviciantem pertulit, sed etiam lapidantem et sequentem illaesum reliquit (II Reg. XIX, 22), quin etiam post victoriam petenti veniam libenter ignovit.* Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 481.

En los ejemplares de *Biblia Pauperum* aparecerán diferentes tendencias. En estas, la lapidación se interpretará como la prefiguración del Escarnio de Cristo coronado de espinas. A diferencia del texto bíblico, Simeí le pone en ocasiones sobre la cabeza una corona de madera. En otras ocasiones aparecerá, como es habitual amenazando con piedras, o menos común, con una maza¹⁴.



Fig. 11. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. 1059. Roma, BAV, gr.752, fol. 131v.



Fig. 12. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.186r.

En un ejemplar de Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.186r) [fig. 12] encontraremos ya de manera inequívoca el tipo iconográfico que nos ocupa. En la miniatura se observa un grupo de hombres encabezados por el rey David. Sobre su cabeza lleva una corona acoplada a una especie de gorro puntiagudo. Detrás lo siguen un grupo de hombres de avanzada edad que llevan la cabeza tapada con gorros. Detrás de una de las colinas que aparecen en el paisaje, observamos a Simeí. Como se aprecie con su postura corporal, el hombre está a punto de lanzar una gran piedra sobre David y sus hombres.

Existen algunos casos en los que aparecerá uno de los hombres de David intentando defenderle, característica que encontraremos en un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450, La Haya, MMW, 10 B 34. fol. 22r) [fig. 13]. Se observa a Simeí detrás de una pequeña colina, con una piedra en una mano y un bastón en la otra. Intenta agredir a David que se encuentra al otro lado de la colina de espaldas.



Fig. 13. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. ca.1450, La Haya, MMW, 10 B 34, fol. 22r.



Fig.14. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. ca.1450, La Haya, MMW, 10 C 23, fol. 25r.

¹⁴ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 327.

Podemos saber que se trata de David por la corona que lleva en su cabeza. Uno de los hombres de David se dirige al rey para atacar a Simeí por las injurias y los intentos de agresión a David. Junto a David aparecen tres hombres más, todos ellos armados con lanzas.

En otro ejemplar de una cronología similar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450. La Haya, MMW, 10 C 23. fol. 25r) [fig. 14] encontramos otra variante del tipo iconográfico. Pese a tratarse de un manuscrito con el mismo contenido, la miniatura sigue unas características bastante diferentes. Aparece Simeí con una piedra en cada una de sus manos. Se encuentra como en diferentes ocasiones detrás en una pequeña colina. Delante, un poco más alejado, aparece el rey David, vestido con una simple túnica marrón y con la corona real sobre su cabeza. Detrás del rey, encontramos solo a uno de sus seguidores que parece estar ausente.

Será posible encontrar algunos casos relacionados con otros pasajes del Nuevo Testamento. En algunas de estas observamos la relación del tipo con la coronación de espinas de Cristo, tal y como aparece en un libro de horas (ca.1480, La Haya, KB, 130 E 4. fol. 80v) [fig. 15]. La imagen la encontramos junto a otros tipos iconográficos. En la miniatura que nos ocupa, están representados dos personajes. Uno de ellos es David, el cual lleva sobre su cabeza una corona. Dirige su mirada hacia el otro personaje mientras habla con él. Simeí aparece con su mano alzada. En ella sujeta una piedra, dispuesto a lanzarla sobre David. En este caso la composición se reduce solo a estos dos personajes. La relación entre ambos relatos la encontramos en las agresiones recibidas por ambos.



Fig. 15. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. ca.1480, La Haya, KB, 130 E 4, fol. 80v.



Fig. 16. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. ca.1530, Los Ángeles, PGM, Ms Ludwig IX 19, fol. 161r.

En otro ejemplar de libro de horas, encontraremos otra miniatura que sigue unas características muy distintas. Se trata de uno de los folios del *Libro de Horas del Cardenal Albrecht de Brandenburgo* (ca.1530. Los Ángeles, PGM, Ms Ludwig IX 19. fol. 161r) [fig. 16]. Se observa una especie de bosque, propio de las regiones del centro del continente europeo. De nuevo son dos los personajes que aparecen en la miniatura, aunque con una clara variación. En un terreno más alto aparece Simeí. Este hombre lleva con su mano izquierda una piedra, mientras que con la mano derecha está dispuesto a arrojarle otra al rey David. David aparece de espaldas, con unas vestiduras que recuerdan a la de un rey de este siglo. Parece ajeno a lo que sucede a su espalda. Camina hacia delante mirando hacia el cielo y tocando su arpa.

Una de las variantes más extendidas será la que aparece David deteniendo a uno de sus hombres. Aunque ya se había observado anteriormente, será a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando aparezcan más casos. Estas características aparecerán en un grabado de Matthias Scheits (1672. PTLi, 1672Bibl) [fig. 17]. De nuevo, el número de personajes representados aumenta. En el extremo derecho se encuentra Simeí a punto de lanzar la piedra sobre David. Luce unas vestiduras orientales que recuerdan más que a las de un judío a las de un musulmán por el turbante de la cabeza. En esta ocasión David aparece parando un ataque de uno de sus hombres. Este soldado de David intenta desenvainar la espada para atacar a Simeí. Como se observa en las Sagradas Escrituras, el rey no permite este ataque. Junto a David marchan un grupo de hombres hacia una ciudad que se encuentra en el fondo de la imagen.



Fig. 17. M. Scheits. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. 1672, PTLi, 1672Bibl.



Fig. 18. C. Luiken. *Simeí maldice a David y le arroja piedras*. 1712, PTLi: 1712Bib1A.

Estas mismas características las encontraremos en un grabado de Caspar Luiken (1712. PTLi: 1712Bib1A) [fig. 18]. En la imagen se puede observar un gran paisaje montañoso en el que aparece una gran cantidad de gente. La mayoría son soldados que acompañan al rey David con sus armas. Fuera del grupo de gente, aparece Simeí, con una vestimenta muy semejante a la del anterior caso. Su postura corporal indica que está a punto de lanzar una piedra sobre el rey. Los hombres que se encuentran a su alrededor, observan asombrados a Simeí. El rey David se encuentra dentro del grupo de gente, hablando con uno de sus hombres que pretende atacar al agresor. Como se observa en el grabado, tiene una gran semejanza con el anterior caso, aunque en este caso se haya optado por un momento diferente de la narración, y sobre todo por un plano mucho más abierto.

Absalón y las concubinas de David

Absalón, después de usurpar el trono a su padre David, irá quedándose también con todo. Siguiendo los consejos de Ajitófel, Absalón se marchará donde se encontraban las concubinas que su padre había dejado para guardar su casa. Este relato lo encontramos en el final del capítulo 16 del segundo libro de Samuel:

«Ajitófel dijo a Absalón: ‘Llégate a las concubinas que tu padre ha dejado para guardar la casa; todo Israel sabrá que te has hecho odioso a tu padre y se fortalecerán las manos de todos los que están contigo’. Se levantó, pues, una tienda para Absalón sobre el

terrado y Absalón se unió a las concubinas de su padre a la vista de todo Israel. El consejo que daba Ajitófel aquellos días era como si se hubiese pedido un oráculo a Dios. Así era tenido el consejo de Ajitófel, tanto por David como por Absalón» (2 S 16, 21-23)¹⁵.

Salviano el Presbítero comentará que la vergüenza de David como rey exiliado, huyendo de un hijo asesino, llega a su cumbre cuando el incesto público de Absalón deshonra al rey y a su reino:

«Durante mucho tiempo tuvo que sufrir el padre las intrigas de los hijos; fue expulsado del reino y, para no ser visto, tuvo que escapar como un fugitivo. No sabría decir cuál es lo peor de estos hijos, si la indecencia o la crueldad. Puesto que no pudo matar a su padre mediante un parricidio, le deshonra mediante un incesto. Pero un incesto sobrepasó el crimen de un incesto, pues trató de aumentar el crimen, ya que el mismo secreto hacía abominable el delito. No sólo el hijo que perseguía a su padre lo hacía públicamente, al menos sin duda para desacreditar a su padre ausente por ese infame crimen, sino también para emponzoñar los ojos de todo el mundo ante un incesto público» (SALV. gub. 2, 5; PL LIII, 54)¹⁶.

En las artes visuales será complicado encontrar imágenes basadas en estos versículos bíblicos. Uno de estos limitados casos aparecerá en uno de los folios de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6. fol. 45r) [fig. 19]. En la miniatura encontramos una composición muy equilibrada. Absalón se sienta en el centro de la imagen. A su lado se sitúan dos grupos de mujeres, uno en cada lado, formados por tres mujeres cada grupo. El hombre agarra a las dos que se encuentran a su lado. Sobre el grupo de gente, encontramos varias prendas tendidas en una especie de barra.

Batalla entre David y Absalón

El conflicto entre David y Absalón llegó al campo de batalla, donde los ejércitos se enfrentaron duramente. Según observamos en los versículos bíblicos, hubo aquel una importante y sangrienta batalla:

¹⁵ «*Et ait Achitophel ad Absalom: 'Ingredere ad concubinas patris tui, quas dimisit ad custodiendam domum; ut, cum audierit omnis Israel quod foedaveris patrem tuum, roborentur manus omnium, qui tecum sunt'. Tetenderunt igitur Absalom tabernaculum in solario; ingressusque est ad concubinas patris sui coram universo Israel. Consilium autem Achitophel, quod dabat in diebus illis, quasi si quis consuleret Deum; sic erat omne consilium Achitophel, et cum esset cum David et cum esset cum Absalom.*

¹⁶ «*Hoc ergo primum est divinae animadversionis exordium. Primum utique, non solum. Secuta namque est aerumnarum ingentium longa series, atque a domo ejus jugis admodum malorum continuatio non recessit. Thamar Ammonis furore corrumpitur; Amnon ab Absalone jugulatur (II Reg. XIII). Scelus quidem grande ab uno fratre committitur, sed pejus tamen ab alio vindicatur. Inter haec tamen David pater facinore utriusque punitur. Duo filii peccant, sed tres duorum scelere perduntur. In Thamar enim virginitas amittitur; in Amnone etiam Absalonis perditio lugetur. Et quidem nescias quem de filiis duobus tam bonus pater gravius amiserit, illum qui manu fratris occisus est in hoc saeculo, an illum qui sua periit in futuro. Jam vero hinc juxta verbum Dei inaestimabilis mali cumulus. Insidias diu pater a filio patitur, regno pellitur, et ne occidatur, profugus abscedit. Impurior nescias, an cruentior filius. Quia interficere patrem non potest parricidio, foedat incestu; et quidem incestu, praeter incesti nefas, per industriam accumulandi sceleris elato; cum utique facinus, quod etiam secreta abominabile facerent, persecutor parentis publice perpetraret; scilicet ut feralissimo crimine non pater tantum absens deformaretur quam oculi etiam totius orbis publico foedarentur incestu. Jam si addenda est et ipsius fugae facies, quale illud fuit cum tantus rex, tanti nominis, cunctis regibus altior, mundo major, omnes admodum suos cum paucissimis suis fugeret, in comparatione dudum sui egestuosus, in comparatione sui solus, fugiens cum metu, cum dedecore, cum luctu, aperto, inquit Scriptura, capite, et nudis pedibus incedens (II Reg. XV, 30), superstes prioris status a se ipso exsulans, pene jam post se vivens, dejectus usque in servorum suorum vel, quod grave est, contumeliam, vel, quod gravius, misericordiam; ut vel Siba eum pasceret, vel maledicere Semei publice non timeret (II Reg. XVI); ita Dei judicio a se alter effectus, ut ei quem timuerat totus orbis, unus in faciem insultaret inimicus». Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 482-483.*

«El ejército salió al campo, al encuentro de Israel, y se trabó la batalla en el bosque de Efraím. El pueblo de Israel fue derrotado allí por los veteranos de David, y hubo aquel día un gran estrago de 20.000 hombres. La batalla se extendió por todo aquel contorno y aquel día devoró el bosque más hombres que la espada» (2 S 18, 6-8)¹⁷.



Fig. 19. *Absalón y las concubinas de David*. ca. 1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6, fol. 45r.



Fig. 20. *Batalla entre David y Absalón*. 1197, BM, Amiens, 108, fol. 99r.

El tipo iconográfico basado en estos versículos aparecerá en plena Edad Media, época de la cual conservamos un mayor número de casos. Uno de los primeros que han llegado hasta nuestros días es el que aparece en un ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (1197, BM, Amiens, 108, fol. 99r) [fig. 20]. Esta miniatura muestra a cuatro hombres cabalgando hacia una batalla. Van armados con lanzas y escudos, únicos rasgos que nos indican el carácter bélico de la escena. Se puede interpretar que se trata del ejército de David, basándonos en el versículo que hace referencia a que los hombres de David eran veteranos. Observando pues la miniatura se puede ver que los hombres son de una edad ya avanzada.

A pesar del anterior caso, lo más habitual es encontrar la representación de la batalla entre ambos ejércitos, como aparece en otro ejemplar de los manuscritos conocidos como *Biblia de Pamplona* (ca.1200. Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 115v) [fig. 21]. A pesar del poco tiempo de distancia y el supuesto mismo origen de las dos miniaturas, observaremos una gran diferencia. En este caso aparecen dos ejércitos en plena batalla. Sobre caballos atacan con sus lanzas al adversario con gran violencia. Ambos ejércitos muestran una idéntica apariencia, vestidos con cota de mallas y casco puntiagudo, y con sus caballos engalanados con ropajes.

En esta misma centuria los casos del tipo iconográfico seguirán en su mayoría unos rasgos bastante similares, aunque como es lógico, con pequeñas variaciones en algunos detalles. Este es el caso de una de las miniaturas de la conocida como *Biblia Morgan* (ca. 1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6, fol. 45v) [fig. 22]. A pesar de la gran similitud en la composición, en esta miniatura se representa a un grupo mucho más numeroso. Además

¹⁷ «Itaque egressus est populus in campum contra Israel, et factum est proelium in saltu Ephraim. Et caesus est ibi populus Israel ab exercitu David; factaque est ibi plaga magna in die illa viginti milium hominum. Fuit autem ibi proelium dispersum super faciem omnium terrarum; et multo plures erant, quos saltus consumpserat de populo, quam hi, quos voraverat gladius in die illa».

del aumento de personajes, se puede contemplar una mayor violencia, con la representación de heridas de las que emanan una gran cantidad de sangre. Las armas también en esta ocasión son mucho más variadas. A las lanzas se suman las espadas y otras armas propias de la época medieval. En el suelo yacen una serie de cuerpos sin vida, víctimas de la dura batalla entre ambos ejércitos.



Fig. 21. *Batalla entre David y Absalón*. ca.1200. Fig. 22. *Batalla entre David y Absalón*. ca. 1250, Los Augsbug, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol. 115v. Fig. 22. *Batalla entre David y Absalón*. ca. 1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6, fol. 45v.

En el siglo XIV el tipo iconográfico continúa representándose en las miniaturas de los libros religiosos. Entre estos encontramos la del *Salterio de la reina Mary* (ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 60r) [fig. 23]. De nuevo aparece el enfrentamiento entre ambos ejércitos. El número de caballeros se reduce. La actitud de los guerreros es diferente a la de los anteriores casos. El ejército de David carga con gran fuerza, todos juntos y con las armas en alto. Enfrente aparecen los hombres de Absalón con las armas en alto. Algunos de ellos se dirigen decididamente a atacar a los hombres de David, pero la mayoría huye del campo de batalla. En esta ocasión también aparece un soldado en el suelo junto a su caballo.



Fig. 23. *Batalla entre David y Absalón*. ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 60r.

Muerte de Absalón en fuga

La batalla entre ambos ejércitos se decantó por los hombres de David. En esta batalla Absalón sufrió un accidente, quedando enganchada su cabeza en un árbol cuando se topó con los hombres de David. A consecuencia de quedar atrapado, uno de los componentes del ejército de David acabó con su vida:

«Absalón se topó con los veteranos de David. Iba Absalón montado en un mulo y el mulo se metió bajo el ramaje de una gran encina. La cabeza de Absalón se trabó y quedó en la encina colgado entre el cielo y la tierra, mientras que el mulo que estaba debajo de él siguió adelante. Lo vio un hombre y se lo avisó a Joab diciendo: ‘He visto a Absalón colgado de una encina’. Joab dijo al hombre que le avisaba: ‘Y viéndole ¿por qué no le has derribado allí mismo en tierra, yo te habría dado diez siclos de plata y un cinturón?’ El hombre respondió a Joab: ‘Aunque pudiera pesar en la palma de mi mano mil siclos de plata, no alzaría mi mano contra el hijo del rey, pues ante nuestros oídos te ordenó el rey, a ti, a Abisay y a Ittay: “Guardadme al joven Absalón.” Si me hubiera mentido a mí mismo, expondría mi vida, pues al rey nada se le oculta y tú mismo te hubieras mantenido aparte’’. Respondió Joab: ‘No voy a estarme mirando tu cara’. Y tomando tres dardos en su mano los clavó en el corazón de Absalón, que estaba todavía vivo en medio de la encina. Luego se acercaron diez jóvenes, escuderos de Joab, que hirieron a Absalón y lo remataron» (2 S 18, 9-15)¹⁸.

A raíz de este relato, surgirá una importante producción de imágenes en diversos soportes y épocas. En ellas observaremos diversas tendencias, entre las que encontramos la interpretación como imagen de los judíos que después de la Resurrección de Cristo, quedaron suspendidos por los cabellos del error¹⁹. Casiodoro interpreta la prefigura de la muerte de Judas colgado de un árbol:

«Cuando Absalón perseguía cruelmente a su padre David, el mulo, al galope, lo metió bajo una tupida encina, las ramas se le enredaron en el cuello y quedó suspendido en el aire, y prefigurando al traidor del Señor; al igual que Judas terminó su vida colgado de una cuerda, el perseguidor de David expiró oprimiéndole la garganta» (CASSIOD. *in psalm.* 3, 1; PL LXX, 43)²⁰.

¹⁸ «Accidit autem, ut occurreret Absalom servis David sedens mulo; cumque ingressus fuisset mulus subter condensam quercum et magnam, adhaesit caput eius quercui, et mansit suspensus inter caelum et terram; mulus, cui insederat, pertransiit. Vidit autem hoc quispiam et nuntiavit Ioab dicens: ‘Vidi Absalom pendere de quercu’. Et ait Ioab viro, qui nuntiaverat ei: ‘Si vidisti, quare non confodisti eum in terra? Ego vero dedissem tibi decem argenti siclos et unum balteum’. Qui dixit ad Ioab: ‘Et si appenderes in manibus meis mille argenteos, nequaquam mitterem manum meam in filium regis. Audientibus enim nobis, praecepit rex tibi et Abisai et Ethai dicens: “Custodite, quisquis sit, puerum Absalom!” Sed et si fecissem contra animam meam infideliter, nequaquam hoc regem latere potuisset, et tu stares ex adverso’. Et ait Ioab: ‘Non ita praestolabor coram te’. Tulit ergo tres lanceas in manu sua et infixit eas in corde Absalom, cum adhuc palpitarret haerens in quercu; et currerunt decem iuvenes armigeri Ioab et percutientes interfecerunt eum».

¹⁹ Réau, L., op. cit., 2007, p. 327.

²⁰ «Abessalom dum patrem suum David crudeliter insequeretur, mulae impetu perductus in condensam quercum, ramis ejus colla nectentibus, in aeris sublimitate suspensus est, quadam praefiguratione dominici traditoris; ut sicut Judas innodatus laqueo vitam finivit, ita et persecutor David constrictis faucibus expiraret. Testante autem Regum historia psalmus iste quinquagesimo actu posterior est: quoniam post culpas adulterii et homicidii Abessalom filii ejus persecutio noscitur contigisse; sed pro virtute sua competentem numero probatur aptatus. Tenere enim illum locum tertium oportuerat, qui et sanctae Trinitatis potentiam, et triduanae resurrectionis in se mysteria continebat. Nam per liberationem David resurrectio Domini congrue significatur; ut animi Christianorum tali exemplo roborati, in adversis casibus constanter erigantur. Simile est et illud quod Octateuchus legitur ante Job, cum post multos annos Moyses exstitisse noscatur. Quapropter non secundum existentiam temporum, sed pro qualitate dicatorum ordo plerumque ponitur lectionum. Memento autem alios esse psalmos, qui passionem et resurrectionem Domini breviter

Existe otra interpretación, que nos señala Réau, en la que se interpreta la imagen como una prefigura de Cristo crucificado colgado de la cruz²¹.

La importancia de este fragmento de narración en el enfrentamiento entre David y Absalón quedará latente en el gran número de representaciones que aparecerán a lo largo de los siglos. A pesar de esta importancia, no será hasta el siglo XIII cuando empiecen a representarse de manera más generalizada. Uno de estos primeros casos lo encontramos en el ejemplar de Biblia Moralizada de Viena (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 47v) [fig. 24]. En este folio del ejemplar, se representan dos de los momentos principales del fragmento. Por un lado, se observa a Absalón sobre los lomos de un mulo. El personaje dirige su mirada hacia atrás, donde se intuye que lo están acechando los hombres de David. En la miniatura también se observa un árbol donde los cabellos de Absalón quedan enredados. Por otra parte, se incluye otra miniatura en la que se observa el momento en el que uno de los soldados de David le clava tres lanzas sobre su pecho. Absalón se mantiene en el árbol colgando de sus cabellos mientras indefenso recibe el mortal ataque.



Fig. 24. Muerte de Absalón en fuga. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 47v.



Fig. 25. Muerte de Absalón en fuga. ca.1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6, fol. 45v.

Lo que en un inicio se representa en dos tipos iconográficos diferentes, se resumirá en otros casos en una sola imagen. Uno de estos casos aparecerá en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Los Ángeles, PGM, Ludwig I 6. fol. 45v) [fig. 25]. En esta imagen, observamos a varios hombres de David dirigiéndose a caballo hacia donde se encuentra Absalón. Uno de ellos sostiene en su mano una lanza que está a punto de lanzar sobre el pecho de Absalón, el cual ya tiene sobre su pecho clavadas dos. Absalón se encuentra colgando en una de las ramas de un árbol, mientras el mulo escapa del lugar, dejando al hombre suspendido en el aire.

En ocasiones se representará a Absalón como con los atributos de rey. Esta variante no será muy habitual, pero encontramos casos en una miniatura de una Biblia (1372, La Haya, MMW, 10 B 23. fol. 148v) [fig. 26]. En el centro de la composición aparece Absalón colgado de un árbol. Por primera vez, este lleva sobre su cabeza una corona, resaltando su condición de rey. Sobre su pecho, de nuevo encontramos dos lanzas clavadas, mientras que una tercera está siendo clavada por uno de los veteranos que sirven a David.

tangunt; alios vero qui distinctius apertiusque declarant, sed praesens, eorum primus est, qui haec breviter dicunt. Merino Rodríguez, M. (dir), op. cit., 2009, p. 488.

²¹ Réau, L., op. cit., 2007, p. 328.

El rostro de Absalón muestra su estado de inminente muerte. El mulo huye asustado del lugar de los hechos.



Fig. 26. *Muerte de Absalón en fuga*. 1372, La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 148v.



Fig. 27. *Muerte de Absalón en fuga*. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.187r.

Una variante muy extendida será la que representa a Absalón colgando del árbol antes de ser atravesado por las lanzas. Observamos un caso en una Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.187r) [fig. 27]. En el centro de la composición, aparece Absalón colgado por el pelo de un árbol. El personaje mira con impotencia como el mulo escapa del lugar. Al otro lado de la composición un grupo de soldados, montados en sus caballos y armados con lanzas, se dirigen hacia Absalón, dispuestos a acabar con su vida.

Esta misma variante la encontramos de nuevo en una pintura atribuida a Pasellino (ca.1445, Le Mans, Musée de Tessé) [fig. 28]. En esta imagen se sigue unas características tradicionales, aunque con detalles un tanto diferentes, como la presencia de menos personajes. Absalón aparece enganchado con su pelo en un árbol. En esta ocasión se representa un caballo en lugar de un mulo. El caballo está huyendo mientras su jinete queda enganchado del ramaje del árbol. El otro personaje presente en la pintura cabalga hacia Absalón con tres lanzas en su mano, con la finalidad de clavárselas en su pecho.



Fig. 28. Pasellino. *Muerte de Absalón en fuga*. ca.1445, Le Mans, Musée de Tessé.



Fig. 29. *Muerte de Absalón en fuga*. ca.1510, París, ML.

Las imágenes en las que se representa a los dos principales personajes también tendrán una gran importancia. Uno de estos se conserva en París (ca.1510, París, ML) [fig. 29]. Esta obra de origen anónimo, conservamos lo que puede ser un dibujo previo. El centro de la composición lo ocupa Absalón colgado de los cabellos en un árbol. Aparece con la espada en su mano y su caballo escapa. De nuevo el mulo es sustituido por un caballo. También en esta ocasión aparece un segundo personaje, el cual se acerca por su espalda, clavándole una lanza que le traspasa el cuerpo. El caballero tiene su rostro oculto por el casco y su caballo lleva unos lujosos adornos. Entre ellos destaca el cuerno frontal, el cual le confiere un aspecto de unicornio.

Esta variante aparecerá incluso en la pintura cerámica, como es el caso de una conservada en Cádiz (ca.1670, Cádiz, Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Santa María) [fig. 30]. La imagen de este azulejo sigue unas características basadas literalmente en los versículos del segundo libro de Samuel. Absalón cuelga de un árbol mientras su mulo escapa del lugar. Delante de Absalón, un hombre está apunto de clavar una lanza en el cuerpo de Absalón. La posición que adoptan Absalón, con sus brazos en forma de cruz, y la del hombre que lo va a matar con la lanza, recuerdan al momento en el que Cristo recibe el lanzazo por parte de Longino²².

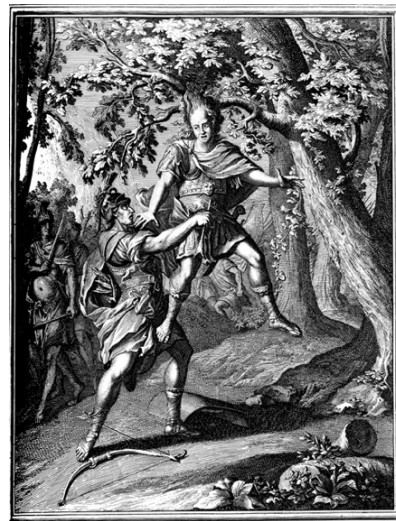


Fig. 30. *Muerte de Absalón en fuga*. ca.1670, Cádiz, Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Santa María. Fig. 31. Caspar Luiken. *Muerte de Absalón en fuga*. 1712, PTLi: 1712BibLA.

Aunque en la mayoría de ocasiones el arma utilizada sea una lanza, encontramos también casos en los que se recurre a una diferente, como se puede contemplar en un grabado de Caspar Luiken (1712, PTLi: 1712BibLA) [fig. 31]. En esta ocasión se recurre a una especie de dardo o flecha. Este elemento aparece clavado en el pecho de Absalón, el cual cuelga de su pelo enganchado en el árbol como de costumbre. Un soldado parece sacarle la flecha del pecho de Absalón, mientras otros hombres se acercan por detrás. La escena se completa con un escudo y un arco, los cuales aparecen en el suelo, bajo los pies de Absalón.

²² El nombre de Longino no aparece en el Evangelio de Juan, donde se narra que un soldado traspasó el costado de Cristo (Jn 19,34). Este nombre comenzará a aparecer en los textos apócrifos como el Evangelio de Nicodemo o Actas de Pilato, capítulo 10, versículo 5.

EL DOLOR DE DAVID (2 S 18-19)

La noticia de la muerte de Absalón producirá en David un gran dolor. El monarca se enterará de su muerte a través de unos mensajeros mientras esperaba en la puerta de la ciudad. Será a partir de los versículos de los capítulos 18 y 19 en los que encontraremos la base principal para una serie de tipos iconográficos puramente narrativos que tendrán su principal presencia en las miniaturas de los manuscritos medievales.

Mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón

David fue avisado de la muerte de Absalón por medio de unos mensajeros. El rey se encontraba en la puerta de Jerusalén, cuando unos hombres se acercaron a traerle la noticia:

«Ajimaas, hijo de Sadoq, dijo: ‘Voy a correr y anunciar al rey la buena noticia de que Yahvé le ha librado de manos de sus enemigos’. Pero Joab le dijo; ‘No serás tú hombre que dé buenas noticias hoy. Otro día las darás; hoy no las darás porque el hijo del rey ha muerto’. Y Joab dijo al kusita: ‘Anda y anuncia al rey lo que has visto’. El kusita se postró ante Joab y partió a la carrera. Insistió de nuevo Ajimaas, hijo de Sadoq, y dijo a Joab: ‘Pase lo que pase, yo también quiero correr tras el kusita’. Joab le dijo: ‘¿Para qué vas a correr, hijo mío? aunque vayas, por esta noticia no te van a dar albricias’. Él dijo: ‘Pase lo que pase, voy a correr’. Entonces le dijo: ‘Corre’. Ajimaas corrió por el camino de la vega y adelantó al kusita. Estaba David entre las dos puertas. El centinela que estaba en el terrado de la puerta, sobre la muralla, alzó la vista y vio a un hombre que venía corriendo solo. Gritó el centinela y se lo comunicó al rey y él dijo: ‘Si viene solo, hay buenas noticias en su boca’. Mientras éste se acercaba corriendo, vio el centinela otro hombre corriendo y gritó el centinela de la puerta: ‘Ahí viene otro hombre solo, corriendo’. Dijo el rey: ‘También éste trae buenas noticias’. Dijo el centinela: ‘Ya distingo el modo de correr del primero: por su modo de correr es Ajimaas, hijo de Sadoq’. Dijo el rey: ‘Es un hombre de bien; viene para dar buenas noticias’. Se acercó Ajimaas y dijo al rey: ‘¡Paz!, y se postró ante el rey, rostro en tierra. Luego prosiguió: ‘Bendito sea Yahvé tu Dios que ha sometido a los hombres que alzaban la mano contra mi señor el rey’. Preguntó el rey: ‘¿Está bien el joven Absalón?’ Ajimaas respondió: ‘Yo vi un gran tumulto cuando el siervo del rey, Joab, envió a tu siervo, pero no sé qué era’. El rey dijo: ‘Pasa y ponte acá’. El pasó y se quedó. Llegó el kusita y dijo: ‘Recibe, oh rey mi señor, la buena noticia, pues hoy te ha liberado Yahvé de la mano de todos lo que se alzaban contra ti’. Dijo el rey al kusita: ‘Está bien el joven Absalón?’ Respondió el kusita: ‘Que les suceda como a ese joven a todos los enemigos de mi señor el rey y a todos los que se levantan contra ti para hacerte mal’» (2 S 18, 19-32)¹.

¹ «Achimaas autem filius Sadoc ait: ‘Curram et nuntiabo regi, quia iudicium fecerit ei Dominus de manu inimicorum eius’. Ad quem Ioab dixit: ‘Non es vir boni nuntii in hac die, sed nuntiabis in alia; hodie enim non nuntiabis bona, eo quod filius regis est mortuus’. Et ait Ioab Aethiopi: ‘Vade et nuntia regi, quae vidisti’. Adoravit Aethiops Ioab et cucurrit. Rursus autem Achimaas filius Sadoc dixit ad Ioab: ‘Quidquid evenerit, etiam ego curram post Aethiopem!’ Dixitque Ioab: ‘Quid vis currere, fili mi? Non erit tibi merces pro bono nuntio’. Qui respondit: ‘Quidquid evenerit, curram’. Et ait ei: ‘Curre!’ Currens ergo Achimaas per viam regionis transivit Aethiopem. David autem sedebat inter duas portas; speculator vero, qui ierat in solarium portae super murum, elevans oculos vidit hominem currentem solum et exclamans indicavit regi. Dixitque rex: ‘Si solus est, bonus est nuntius in ore eius’. Properante autem illo et accedente propius, vidit speculator hominem alterum currentem, et clamavit speculator ad ianitorem: ‘Apparet mihi homo currens solus’. Dixitque rex: ‘Et iste bonus est nuntius’. Speculator autem: ‘Contemplor, ait, cursum prioris quasi cursum Achimaas filii Sadoc’. Et ait rex: ‘Vir bonus est et nuntium portans bonum venit’. Clamans autem Achimaas dixit ad regem: ‘Pax!’ Et adorans regem pronus in terram ait: ‘Benedictus Dominus Deus tuus, qui conclusit homines, qui levaverunt manus suas contra dominum meum regem!’ Et ait rex: ‘Estne pax puero Absalom?’ Dixitque Achimaas: ‘Vidi tumultum magnum, cum mitteret Ioab servum regis et me servum tuum, sed nescio quid

El tipo iconográfico basado en estos versículos estará presente en numerosos casos y épocas. Si bien no se trata de uno de los más representados, sí que parece alcanzar suficiente importancia al ser uno de los pasajes más importantes del capítulo 18 del segundo libro de Samuel.

Uno de los primeros casos conservados se encuentra en una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, Malibu, PGM, Ludwig I 6. fol. 45r) [fig. 1]. En esta imagen, David aparece sentado debajo de un arco que simula la entrada de la ciudad de Jerusalén. Lleva los atributos de rey, una corona sobre su cabeza y el cetro, además de un manto rojo. Dirige su mirada hacia arriba, donde se encuentra un personaje que señala hacia delante, indicando la llegada de unos hombres a caballo. Los mensajeros llegan a la ciudad montando con unos caballos vestidos con telas. La apariencia de estos hombres es la de soldados, con cota de mallas, escudo y lanza, rasgo muy habitual en esta Biblia. En este caso son tres los mensajeros encargados de llevar la noticia de la muerte de Absalón a David.



Fig. 1. Mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón. ca. 1250, Malibu, PGM, Ludwig I 6, fol. 45r.

Fig. 2. Mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón. ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 60v.

El detalle que más variará en el tipo iconográfico será el de la representación de los mensajeros. Si en el anterior caso observábamos unos mensajeros militares, en otros casos adquirirán la imagen de civiles. Estas características aparecen en una de las miniaturas del *Salterio de la reina Mary* (ca. 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII. fol. 60v) [fig. 2]. De nuevo David se encuentra en la puerta de la ciudad. En este caso permanece de pie, mientras uno de los tres hombres que se encuentran ante él le transmite el mensaje. Se produce también un cambio en los mensajeros. Ya no tienen la apariencia de soldados y llegan a pie a la puerta de la ciudad.

La tendencia a representar a los mensajeros como civiles prevalecerá sobre la de representarlos como soldados o guerreros. Caso claro es el que se encuentra en un ejemplar de Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.187v) [fig. 3] de un siglo posterior. En el centro de la composición aparece el rey David. El rey gira ligeramente su rostro ante un hombre que se encuentra arrodillado. El mensajero, le entrega un papel en el que está escrito el mensaje de la muerte de Absalón. Lleva consigo una especie de lanza, aunque su apariencia no es la de un caballero. En esta miniatura se incluyen dos personajes más. Siguiendo el camino, más alejado de las murallas de la ciudad, aparece un hombre con

fuertit'. Ad quem rex: 'Recede, ait, et sta illie'. Cumque ille recessisset et staret, apparuit Aethiops et veniens ait: 'Bonum apporto nuntium, domine mi rex; indicavit enim pro te Dominus hodie salvans te de manu omnium, qui surrexerunt contra te'. Dixit autem rex ad Aethiopem: 'Estne pax puero Absalom?' Cui respondens Aethiops: 'Fiant, inquit, sicut puer inimici domini mei regis et universi, qui consurrexerunt adversus eum in malum!'».

una especie de lanza. Por otro lado, encima de las murallas, se encuentra individuo que lleva su cabeza cubierta. Este personaje ya se había incluido en otros casos anteriores. Se trata del centinela que avisa a David de la llegada del mensajero.



Fig. 3. Mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.187v.



Fig. 4. David llora la muerte de Absalón. ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15, fol. 116r.

David llora la muerte de Absalón

La noticia de la muerte de Absalón produjo en David una fuerte tristeza en contra de lo que se podía esperar. Estos hechos son narrados en el capítulo 19 del segundo libro de Samuel:

«Entonces el rey se estremeció. Subió a la estancia que había encima de la puerta y rompió a llorar. Decía entre sollozos: ‘¡Hijo mío, Absalón; hijo mío, hijo mío, Absalón! ¡Quién me diera haber muerto en tu lugar, Absalón, hijo mío, hijo mío!’ Avisaron a Joab: ‘Mira que el rey está llorando y lamentándose por Absalón’. La victoria se trocó en duelo aquel día para todo el pueblo, porque aquel día supo el pueblo que el rey estaba desolado por su hijo» (2 S 19, 1-3)².

Al contrario de lo que sucede en el anterior tipo iconográfico, los casos son menos comunes. Uno de los más antiguos conservados se encuentra en una miniatura de uno de los ejemplares de la *Biblia de Pamplona* (ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15. fol. 116r) [fig. 4]. Este caso presenta una duda en cuanto a la correcta identificación con este tipo iconográfico. Podría tratarse del anterior tipo iconográfico, aunque por la actitud que se muestra en la representación lo incluimos en el que nos ocupa. En la miniatura observamos a dos hombres, los mensajeros, que se encuentran delante del rey David. Los dos muestran una expresión similar. Ambos sitúan su mano sobre su rostro. Delante se sitúa David sentado en su trono con su mano también sobre su rostro que muestra la gran tristeza por la triste noticia recibida.

En otros casos la identificación del tipo iconográfico será mucho más clara como el que encontramos en un grabado de Gustave Doré (1865, Biblia Doré) [fig. 5]. La imagen muestra el gran dolor de David ante la fatídica noticia. El centro de la composición lo

² «Contremuit itaque rex et ascendit cenaculum portae et fleuit. Et sic loquebatur vadens: Fili mi Absalom, fili mi, fili mi Absalom! Quis mihi tribuat, ut ego moriar pro te? Absalom fili mi, fili mi! Nuntiatum est autem Joab quod rex fleret et lugeret filium suum. Et versa est victoria in die illa in luctum omni populo; audivit enim populus in die illa dici: ‘Dolet rex super filio suo’».

ocupa el rey David. Aparece de espaldas, pegado a la pared sobre una especie de pódium. Alza sus manos y su vista hacia el cielo mientras parece clamar con desesperación a Yahvé. Junto a David encontramos un gran grupo de gente. Algunos aparecen arrodillados, mientras otros aparecen de pie. Todos ellos expresan su dolor por la muerte de Absalón, excepto algunos de ellos que parecen estar sorprendidos por la reacción del rey.



Fig. 4. *David llora la muerte de Absalón*. ca.1200, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15, fol. 116r.



Fig. 5. Gustave Doré. *David llora la muerte de Absalón*. 1865, Biblia Doré.

David habla a su gente a la puerta de la ciudad

David, siguiendo los consejos de Joab, acudió a la puerta de la ciudad para hablar a sus hombres:

«Ahora, pues, levántate, sal y habla al corazón de tus servidores, porque por Yahvé te juro que, si no sales, no quedará contigo esta noche ni un hombre, y esto sería para ti mayor calamidad que cuantas vinieron sobre ti desde tu juventud hasta hoy'. Se levantó el rey y vino a sentarse a la puerta. Se avisó a todo el ejército: 'El rey está sentado a la puerta', y todo el ejército se presentó ante el rey. Israel había huido cada uno a su tienda» (2 S 19, 8-9)³.

A partir de estos versículos aparecerán diferentes tendencias. Una de las primeras será la que represente el momento en el que Joab aconseje al rey que hable a sus hombres. Uno de los primeros casos aparecerá en un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1226, Viena, ÖNB, cod. 1179, fol. 109v) [fig. 6]. En esta representación aparece el rey David sentado en su trono. Se sitúa en la puerta de la ciudad, bajo un arco de medio punto. Aparece con la cabeza inclinada hacia un lado y sus manos juntas. Delante se sitúa un hombre de avanzada edad, Joab, el cual se encuentra hablando con el rey. Detrás lo acompaña un grupo bastante numeroso de gente, todos ellos mucho más jóvenes.

³ «Nunc igitur surge et procede et loquere ad cor servorum tuorum; iuro enim tibi per Dominum quod si non exieris, ne unus quidem remansurus sit tecum nocte hac, et peius erit hoc tibi quam omnia mala, quae venerunt super te ab adolescentia tua usque in praesens'. Surrexit ergo rex et sedit in porta, et omni populo nuntiatum est quod rex sederet in porta; venitque universa multitudo coram rege. Israel autem fugerat in tabernacula sua».



Fig. 6. *David recomendado por Joab*. ca.1226, Viena, ÖNB, cod. 1179, fol. 109v.



Fig. 7. *David recomendado por Joab*. ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 48.

Esta misma variante la encontraremos en otra Biblia moralizada, también conservada en la ciudad de Viena (ca.1230, Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554. fol. 48) [fig. 7]. La principal diferencia entre ambas, viene marcada por características puramente formales, como es la posición de los personajes. David aparece de pie, con su corona en la cabeza y un manto rojo. El rey dirige su palabra a un grupo de gente que se encuentra delante. Uno de ellos aparece de rodillas ante el rey, mientras que los otros hombres aparecen de pie atendiendo a sus palabras. Algunos de ellos en sus cabezas lucen diferentes tipos de gorros. Entre ellos encontramos gorros frigios en dos de ellos y otro con lo que parece una kipá. Estos atributos son clara alusión a que se trata de personajes judíos.

Si hasta el momento observábamos a Joab delante de David de pie o arrodillado, en algunos casos aparecerá abrazándose a David, como aparece en una miniatura de una Biblia (ca.1254, París, BNF, lat. 2294. fol. 3r) [fig. 8]. En la miniatura encontramos un gran número de personajes en un pequeño espacio a las puertas de la ciudad. En el extremo aparece David bajo el arco de medio punto de la entrada. Se observa la ausencia de los atributos como la corona, presentes en otros casos del tipo iconográfico. David abraza a Joab mientras se miran. Detrás se observa a un gran número de personajes de los cuales observamos pequeños detalles, a excepción de uno que se encuentra en primer plano.



Fig. 8. *David recomendado por Joab*. ca.1254, París, BNF, lat. 2294, fol. 3r.



Fig. 9. *David habla a sus hombres a la puerta de la ciudad*. ca.1350, Madrid, RAH. B.A.H. 2-3, fol. 182v.

El momento en el que David habla a su gente delante de las puertas de la ciudad será menos común. A pesar de esto, aparecen algunos casos, como el de una miniatura de la *Biblia de san Millán de la Cogolla* (ca.1350, Madrid, RAH. B.A.H. 2-3. fol. 182v) [fig. 9]. En esta imagen observamos una escena dividida en dos partes. Por un lado, se encuentra el rey David sentado en su trono. Detrás aparecen dos personas que lo acompañan. David habla a un grupo de gente que se sitúa enfrente de él. Tres soldados vestidos con cota de malla y montados en caballos encabezan el séquito que escucha las palabras de David. Detrás de los caballeros, un grupo numeroso de personajes, algunos de ellos armados, también atienden al mensaje del monarca. Todos ellos representan el ejército de David.

RETORNO DE DAVID A JERUSALÉN (2 S 19)

Este tema narrado en el capítulo 19 del segundo libro de Samuel, recogerá una serie de relatos en los que se describirá el regreso del rey David a la ciudad de Jerusalén. En estos se observa la ayuda de varios personajes para restablecer de nuevo el poder de David, ayudándole a pasar el río Jordán y uniéndose a él.

Los tipos iconográficos basados en estos versículos serán difíciles de localizar y todos ellos estarán presentes en miniaturas de manuscritos medievales que reflejarán una interpretación particular de los versículos.

Simeí suplica el perdón

Después de la muerte de Absalón David retornará a ocupar su lugar en la ciudad de Jerusalén. En este regreso se irá reencontrando con una serie de personajes que lo recibirán de nuevo. Entre estos encontramos a Simeí, personaje que durante la huida del rey David lo había maldecido y lanzado piedras. Como se observa en este pasaje bíblico, al reencontrarse de nuevo con David le pedirá perdón por los anteriores actos:

«Semeí, hijo de Guerá, benjaminita de Bajurim, se apresuró a bajar con los hombres de Judá al encuentro del rey David. Venían con él mil hombres de Benjamín. Sibá, criado de la casa de Saúl, sus quince hijos y sus veinte siervos bajaron al Jordán delante del rey, para ayudar a pasar a la familia del rey, y hacer todo lo que le pareciera bien. Semeí, hijo de Guerá, se echó ante el rey, cuando hubo pasado el Jordán, y dijo al rey: ‘No me impute culpa mi señor y no recuerdes el mal que tu siervo hizo el día en que mi señor el rey salía de Jerusalén; que no lo guarde el rey en su corazón, porque bien conoce tu siervo que he pecado, pero he venido hoy el primero de toda la casa de José, para bajar al encuentro de mi señor el rey’. Entonces Abisay, hijo de Sarvia, tomó la palabra y dijo: ‘¿Es que no va a morir Semeí por haber maldecido al ungido de Yahvé?’ Pero David dijo: ‘¿Qué tengo yo con vosotros, hijos de Sarvia, que os convertís hoy en adversarios míos? ¿Ha de morir hoy alguien en Israel? ¿Acaso no conozco que hoy vuelvo a ser rey de Israel?’ El rey dijo a Semeí: ‘No morirás’. Y el rey se lo juró» (2 S 19, 18-24)¹.

Los anteriores versículos serán la base para el tipo iconográfico que nos ocupa en este punto, del cual aparecerán algunos casos desde una época bastante temprana. Uno de estos primeros lo encontramos a mediados del siglo VIII en un ejemplar del *Sacra Paralella* de Juan Damascense (ca.850, París BNF, gr. 923. fol. 213v) [fig. 1]. En la miniatura se observa a dos personajes situados cerca de un río. Este pequeño río representa el Jordán, lugar donde según los versículos bíblicos ocurren los hechos. Los dos personajes son David y Simeí. David monta un caballo con el que está empezando a cruzar el río. Sobre su cabeza lleva una corona con varias puntas. Casi en el otro extremo del río aparece Simeí. Se

¹ «Mille viri de Benjamin et Siba puer de domo Saul et quindecim filii eius ac viginti servi erant cum eo. Irruperant autem Iordanem iam ante regem et transierant vada, ut traducerent domum regis et facerent iuxta placitum eius. Semei autem filius Gera prostratus coram rege, cum transiturus esset Iordanem, dixit ad eum: ‘Ne reputes mihi, domine mi, iniquitatem neque memineris iniuriam servi tui in die, qua egressus es, domine mi rex, de Ierusalem; neque ponas, rex, in corde tuo. Agnosco enim servus tuus peccatum meum et idcirco hodie primus veni de omni domo Ioseph descendique in occursum domini mei regis’. Respondens vero Abisai filius Sarviae dixit: ‘Numquid non occidetur Semei, pro hoc quia maledixit christo Domini?’ Et ait David: ‘Quid mihi et vobis, filii Sarviae, quia efficitur mihi hodie in satan? Ergone hodie interficietur vir in Israel? An ignoro hodie me factum regem super Israel?’ Et ait rex Semei: ‘Non morieris!’ Iuravitque eis.

encuentra parado ante el rey entablado una conversación. Como se observa, se trata de una representación muy simple que pudiera ser interpretada como otro tipo iconográfico, aunque la situación de la miniatura en el texto de la página, nos permite relacionarla con el tipo que nos ocupa.



Fig. 1. *Simeí suplica el perdón*. ca.850, París BNF, gr. 923, fol. 213v.



Fig. 2. *Simeí suplica el perdón*. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol.188r.

En otras ocasiones observaremos un mayor número de personajes como es el caso de una miniatura de una Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.188r) [fig. 2]. Siguiendo el texto bíblico, la escena se encuadra en la ribera del río Jordán. El número de personajes se incrementa considerablemente. Todos ellos ya han cruzado el río. Encabezando este grupo numeroso aparece el rey David. Lleva las vestimentas típicas de un soldado, con armadura y lanza, y sobre su cabeza una corona. Entabla diálogo con Simeí, el cual se encuentra arrodillado justo delante de él. Esta es una de las principales variaciones con respecto al anterior caso. En esta ocasión se observa como Simeí busca el perdón del rey, arrodillándose frente a él y poniendo sus manos juntas, en actitud de plegaria.

Las variaciones en el tipo iconográfico serán mínimas. Generalmente prevalecerán los cambios inducidos por el gusto estilístico de la época. Este es el caso de la miniatura que aparece en el *Libro de horas de Ana de Francia*, atribuido a Jean Colombe (ca.1480, Nueva York, PML, Ms m. 677. fol. 86r) [fig. 3]. La escena se sitúa en un paisaje en el que se ve una especie de lago en el que en su interior aparece una ciudad medieval amurallada. Observamos un gran detallismo, propio de la pintura flamenca de este tiempo. En primer plano aparecen los principales personajes de la narración. En la composición aparecen dos grupos de personajes separados por un personaje que se sitúa en el centro. A uno de los extremos, encabezando uno de los grupos, se encuentra el rey David, vestido con unos ropajes de gran lujo. Sobre su cabeza, de nuevo aparece la corona. Se encuentra hablando con el personaje que encabeza el otro grupo, Simeí. En esta ocasión se ha representado con una posición de respeto. Aparece inclinado ligeramente ante el rey. Observamos que lleva un bastón y en su cabeza un gorro puntiagudo que se repite en otros personajes de la miniatura. El personaje central es Abisay. Como se puede leer en las sagradas escrituras, éste preguntará al rey si no era justo que Simeí muriera por sus anteriores desprecios a David.



Fig. 3. Jean Colombe. *Simeí suplica el perdón*. ca.1480, Nueva York, PML, Ms m. 677, fol. 86r.



Fig. 4. *La gente de Judá ayuda a David a pasar el Jordán*. ca.1320, 2 B. VII, fol. 61r.

La gente de Judá ayuda a David a pasar el Jordán

Los hombres que estaban junto a David, la mayoría de ellos hombres de Judá, lo acompañaron hasta cruzar el río Jordán en su camino hacia Jerusalén, tal y como aparece en los siguientes versículos:

«Todo el pueblo pasó el Jordán. Pasó el rey, que besó a Barzillay y le bendijo, y éste se volvió a su casa. Siguió el rey hacia Guilgal y Kimham pasó con él. Iba con el rey todo el pueblo de Judá y la mitad del pueblo de Israel» (2 S 19, 40-41)².

Pocas son las imágenes que nos han llegado relacionados con estos versículos bíblicos. A pesar de esto se conserva una miniatura en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, 2 B. VII. fol. 61r) [fig. 4]. En esta miniatura se observa a un grupo de gente montados en caballos que se dirigen hacia una ciudad amurallada. Uno de estos personajes es el rey David, el cual se distingue del resto por la corona que lleva sobre su cabeza. A su alrededor aparecen representados los hombres de Judá, con unas características muy semejantes al rey, pero sustituyendo la corona por una especie de gorro puntiagudo.

² «Cumque transisset universus populus et rex Iordanem, osculatus est rex Berzellai et benedixit ei; et ille reversus est in locum suum. Transivit ergo rex in Galgala, et Chamaam cum eo. Omnis autem populus Iudae traduxerat regem, et etiam media pars populi Israel».

LA REBELIÓN DE SEBA

Dentro de la historia bíblica del rey David, aparecen varios episodios en los que sufre rebeliones contra su reinado. En este tema se recoge una de ellas, en la que es Seba el que comandará este alzamiento. David mandará a Amasá reunir al ejército para acabar con el alzamiento, aunque este desobedecerá las ordenes, siendo condenado por estos hechos. Los hombres de David al final acabarán con la vida de Seba, consiguiendo de nuevo el control en el reino.

Todo este relato será reflejado en imágenes o diferentes tipos iconográficos generalmente insertos en libros de carácter religioso. Estos tipos iconográficos serán puramente narrativos, tomando como principal fuente el texto bíblico en el que se narra.

David ordena a Abisay y Joab la persecución de Seba

Amasá incumplió las ordenes que el rey David le había dado. Por este motivo David ordenará a Abisay que encontrara a Amasá con el fin de que no se le escapara. El pasaje lo encontramos narrado de la siguiente manera:

«Entonces David dijo a Abisay: ‘Ahora Seba, hijo de Bikrí, nos va a hacer más mal que Absalón. Toma los veteranos de tu señor y parte en su persecución para que no alcance las ciudades fortificadas y se nos escape’. Salieron en pos de Abisay los hombres de Joab, los kereteos, los peleteos y todos los valientes; salieron de Jerusalén para perseguir a Seba, hijo de Bikrí» (2 S 20, 6-7)¹.



Fig. 1. *David ordena a Abisay y Joab la persecución de Seba*. ca.1250. Nueva York, MoL, M. 638, fol. 46v.

Este texto bíblico será la principal fuente en la que los artífices se basarán para representar este tipo iconográfico. Los casos que encontramos de este son escasos. Pese a este hecho conservamos una miniatura en la *Biblia Morgan* (ca.1250. Nueva York, MoL, M. 638, fol. 46v) [fig. 1]. En esta imagen se encuentra el rey David sentado en su trono bajo una arcada. Sobre su cabeza lleva la corona y en su mano izquierda sostiene el cetro. Con su mano derecha indica a Abisay que vaya a la búsqueda de Seba. Observamos también a los veteranos montados a caballo y armados con escudos y lanzas, dispuestos a dar captura al forajido.

¹ «Ait autem David ad Abisai: 'Nunc magis afflicturus est nos Seba filius Bochri quam Absalom; tolle igitur servos domini tui et persequere eum, ne inveniatur civitates munitas et effugiat nos'. Egressi sunt ergo cum eo viri Joab, Cheretbi quoque et Phelethi et omnes fortissimi; exierunt de Ierusalem ad persequendum Seba filium Bochris».

Asesinato de Amasá

Abisay junto a los soldados veteranos partieron en busca de Amasá como les había ordenado David. Junto a ellos fue también Joab, el cual al encontrar a Amasá puso fin a su vida según aparece en el texto bíblico:

«Estaban cerca de la piedra grande que hay en Gabaón cuando Amasá se presentó ante ellos. Vestía Joab su vestido militar y llevaba sobre él la espada, en la vaina, ceñida al costado. La espada se salió y cayó. Joab dijo a Amasá: ‘¿Estás bien, hermano mío?’ y sujetó Joab con su mano derecha la barba de Amasá como para besarle. Amasá no se fijó en la espada que Joab tenía en su mano; y éste le hirió en el vientre derramando sus entrañas en tierra. No tuvo que repetir para matarle. Luego Joab y su hermano Abisay continuaron la persecución de Seba, hijo de Bikrí. Se quedó junto a Amasá uno de los criados de Joab que decía: ‘Quien quiera a Joab y quien esté por David, que siga a Joab’. Amasá, envuelto en sangre, estaba en medio del camino; viendo el hombre que todo el pueblo paraba, apartó a Amasá del camino al campo, y le puso encima un vestido, porque vio que todos los que llegaban hasta él se detenían. Cuando Amasá fue apartado del camino, todos los hombres seguían en pos de Joab, persiguiendo a Seba, hijo de Bikrí» (2 S 20, 8-13)².

Este será uno de los tipos iconográficos con mayor representación del tema de la rebelión de Seba. A mediados del siglo XV aparecerá un caso el cual podemos considerar como uno de los primeros. Se trata de una miniatura de un ejemplar de Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 188v) [fig. 2]. Los hechos tienen lugar al lado de un río. En el centro de la composición aparece Joab. Con su mano izquierda sujeta el brazo de Amasá que se sitúa delante. Con su derecha sostiene una gran espada que se la clava en el vientre. Detrás de Joab le sigue un grupo de gente acompañándole. En el fondo derecho de la imagen un encontramos un hombre que camina observando los hechos.



Fig. 2. *Asesinato de Amasá*. ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 188v.



Fig. 3. *Asesinato de Amasá*. ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34, fol. 18v.

² «Cumque illi essent iuxta lapidem grandem, qui est in Gabaon, Amasa venerat ante eos. Porro Ioab accinctus erat habitu suo, et in cingulo super lumbos gladius absconditus erat, qui levi motu ex vagina in manum suam cecidit. Dixitque Ioab ad Amasam: 'Estne pax tibi, mi frater?' Et tenuit manu dextera mentum Amasae, ut oscularetur eum. Porro Amasa non observavit gladium in manu Ioab, qui percussit eum in inguine et effudit intestina eius in terram, nec secundum vulnus apposuit; et mortuus est. Ioab autem et Abisai frater eius persecuti sunt Seba filium Bochri. Interea quidam de pueris Ioab stetit iuxta cadaver Amasae et dixit: 'Qui esse vult cum Ioab et pro David, sequatur Ioab!' Amasa autem conspersus sanguine iacebat in media via. Vidit hoc vir quod subsisteret omnis populus ad videndum eum; et amovit Amasam de via in agrum operuitque eum vestimento, cum videret quod omnes transeuntes propter eum subsisterent. Amoto igitur illo de via, transibat omnis vir sequens Ioab ad persequendum Seba filium Bochris».

A pesar de que en el anterior caso los hombres que acompañan a Joab tienen una apariencia de civiles, lo más habitual será encontrar soldados. Así lo encontramos en una miniatura de un *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34. fol. 18v) [fig. 3]. El centro de la composición es ocupado de nuevo por Joab. Sus vestiduras son las propias de un soldado medieval, con el casco y armado. Enfrente se sitúa Amasá, el cual es traspasado por la espada de Joab. El agresor lo agarra de la barbilla con su mano derecha, tal y como aparece en los versículos bíblicos, mientras que con su izquierda clava la espada en el cuerpo. Joab de nuevo es acompañado de hombres, esta vez vestidos con armaduras y con espadas y lanzas.

No siempre se representará a un grupo numeroso de personajes. En algunas ocasiones se reducirá a los dos principales, Joab y Amasá, tal y como podemos observar en otro ejemplar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1500. La Haya, MMW, 10 C 23. fol. 21v) [fig. 4]. El esquema compositivo será muy similar a la de los anteriores casos, aunque con la mencionada reducción de personajes a dos. Encontraremos diferencias con el anterior caso también en las vestimentas de los personajes. Amasá en esta ocasión lleva unos ropajes propios de un rey. Sobre su cabeza tiene una especie de corona dorada y viste una capa roja sobre una túnica. Sus manos aparecen juntas como si estuviera orando. Delante se encuentra Joab clavándole la espada en el cuerpo con ambas manos.



Fig. 4. *Asesinato de Amasá*. ca.1500. La Haya, MMW, 10 C 23, fol. 21v.



Fig. 5. Johann Christoph Weigel. *Asesinato de Amasá*. 1695. PTLi: 1695Bibl.

Esta variación, en la que los personajes principales aparecen solos, podemos considerarla como el antecedente directo de otra en la que estos dos aparecerán en primer plano. Estas características las encontramos un grabado de Johann Christoph Weigel (1695. PTLi: 1695Bibl) [fig. 5]. De nuevo Joab y Amasá aparecen solos en primer plano. En este caso van vestidos con un uniforme semejante a la de los soldados romanos. Joab se encuentra de espaldas, agarrando a Amasá de la barba y clavándole la espada. Amasá está a punto de caer en el suelo y muestra en su rostro un gesto de dolor. En el fondo de la imagen aparecen otros pasajes bíblicos y una ciudad amurallada. Se trataría, por tanto, de una imagen panorámica.

Otro caso con unas características muy similares lo encontraremos en un grabado de Caspar Luiken (1712. PTLi, 1712BiblA) [fig. 6]. En esta imagen se vuelve a repetir la posición de los personajes principales. Los dos muestran básicamente la misma posición a excepción del punto de vista en el que aparecen. En el anterior caso Joab se encuentra de espaldas, mientras que en esta imagen los encontramos de lado. Cabe destacar del grabado que se ha representado a un gran número de soldados detrás de los personajes principales. En el fondo, de nuevo aparece una ciudad amurallada.

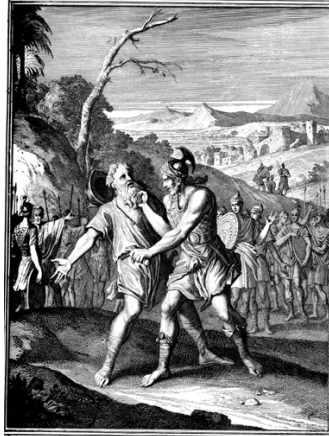


Fig. 6. Caspar Luiken. Asesinato de Amasá. 1712. PTLi, 1712Bib1A.

Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba

Con el asesinato de Amasá la persecución a Seba prosiguió. Seba entró en la ciudad de Abel Bet Maaká seguido de los bikiritas. Joab ordenó asediar la ciudad con el fin de dar con él. El pasaje lo encontramos en unos versículos del capítulo 20 del segundo libro de Samuel:

«Seba atravesó todas las tribus de Israel hacia Abel Bet Maaká, y todos los bikiritas se habían reunido y entraron tras él. Vinieron y le cercaron en Abel Bet Maaká. Alzaron junto a la ciudad un terraplén que llegaba hasta el contramuro y todo el ejército que estaba con Joab trabajaba para derribar el muro, haciendo zapa. Entonces una mujer sagaz gritó desde la ciudad: ‘¡Escuchad, escuchad! Decid a Joab que se acerque aquí que quiero hablarle’. Se acercó él y la mujer dijo: ‘¿Eres tú Joab?’ Respondió: ‘Yo soy’. Ella le dijo: ‘Escucha las palabras de tu sierva’. ‘Te escucho’ - dijo -. Ella continuó: ‘Antes se decía: Quien preguntare, que pregunte en Abel y en Dan si ha acabado lo que han establecido los fieles de Israel. ¿Y tú estás buscando la destrucción de una ciudad, madre de ciudades en Israel? ¿Por qué quieres destruir una heredad de Yahvé?’ Respondió Joab: ‘¡Lejos, lejos de mí querer destruir y aniquilar! No se trata de eso sino de un hombre de la montaña de Efraím, llamado Seba, hijo de Bikrí, que ha alzado su mano contra el rey, contra David. Entregadle en nuestras manos y me marcharé de la ciudad’. Respondió la mujer a Joab: ‘Se te echará su cabeza por encima del muro’. La mujer entró en la ciudad y habló a todo el pueblo con su habitual prudencia. Le cortaron la cabeza a Seba, hijo de Bikrí, y se la arrojaron a Joab. Entonces éste hizo sonar el cuerno y se alejaron de la ciudad cada uno a su tienda. Joab se volvió a Jerusalén junto al rey. Joab era jefe de todo el ejército. Benaías, hijo de Yehoyadá, era jefe de los kereteos y los peleteos. Adoram era jefe de la leva, y Josafat, hijo de Ajilud, era el heraldo. Seraya era secretario; Sadoq y Abiatar eran sacerdotes. También Irá el yairita era sacerdote de David» (2 S 20, 14-26)³.

³ «Porro ille transierat per omnes tribus Israel usque in Abelbethmaacha; omnesque Bochritae congregati sunt et ingressi sunt etiam post eum. Venerunt itaque et oppugnabant eum in Abelbethmaacha et fuderunt contra civitatem aggerem, qui stetit contra antemurale; et omnis populus, qui erat cum Ioab, moliebatur destruere muros. Et exclamavit mulier sapiens de civitate: ‘Audite, audite!’ Dicite Ioab: ‘Appropinqua huc, et loquar tecum’. Qui cum accessisset ad eam, ait illi: ‘Tu es Ioab?’ Et ille respondit: ‘Ego’. Ad quem sic locuta est: ‘Audi sermones ancillae tuae’. Qui respondit: ‘Audio’. Rursumque illa: ‘Sermo, inquit, dicebatur in vetere proverbio: “Interrogent in Abel, et sic perficient rem”. Ego pacifica fidelium Israel, et tu quaeris subruere civitatem et evertere matrem in Israel. Quare praecipitas hereditatem Domini?’ Respondensque Ioab ait: ‘Absit, absit hoc a me; non praecipito neque demolior. Non se sic habet res, sed homo de monte Ephraim, Seba filius Bochri cognomine, levavit manum

El texto bíblico ha servido como fuente principal para una serie de representaciones que se encuentran en el mundo de la miniatura y los grabados. El origen del tipo iconográfico podría encontrarse en la baja Edad Media. Uno de los primeros que encontramos aparece en una Biblia moralizada (ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.160r) [fig. 7]. En esta miniatura se observa un gran grupo de gente entorno a un recinto amurallado. Se deben distinguir dos partes marcadas por dos momentos del relato narrado en los versículos. Por un lado, se observa a Joab junto a un grupo de hombres armados en la puerta de la ciudad. Encima de las murallas, un personaje entabla conversación con ellos. Junto a este, aparecen un par de personajes. Todos ellos parecen defender la ciudad de los asediadores. En el otro espacio, aparece Seba con su cabeza inclinada. Junta sus manos esperando a ser decapitado por un hombre que sostiene una gran espada. En esta estancia aparece la mujer de la que se habla en el relato.



Fig. 7. *Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba.* ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol.160r.



Fig. 8. *Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba.* ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 189r.

A pesar del anterior caso, lo más habitual será encontrar casos del tipo iconográfico en los que se represente el momento en el que un personaje muestra por encima de una muralla la cabeza de Seba. Esta variante la encontraremos en un ejemplar de Biblia historiada (ca.1430. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 189r) [fig. 8]. De nuevo Joab y los hombres que lo acompañan permanecen esperando en la puerta de la ciudad. Van armados con lanzas y protegidos con armaduras. Dentro de la muralla de la ciudad aparecen tres hombres asomados y comunicándose con Joab. El primero de ellos sostiene la cabeza de Seba para entregársela a Joab.

En algunas imágenes, el personaje que mostrará la cabeza de Seba sobre la muralla será la propia mujer nombrada en los versículos bíblicos. Así aparece en una miniatura de un ejemplar de *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34. fol.38r) [fig. 9]. La factura es mucho más vasta, pero con una clara influencia de anteriores casos. De nuevo Joab y sus hombres se encuentran a las puertas de la ciudad esperando. Su imagen es la de soldados con ropajes de esta época. El cambio más significativo se encuentra en el personaje que asoma por la muralla. Se trata de una mujer que con su mano sujeta una cabeza sangrienta, dispuesta a entregársela a Joab.

suam contra regem David; tradite illum solum, et recedam a civitate'. Et ait mulier ad Ioab: 'Ecce, caput eius mittetur ad te per murum'. Ingressa est ergo ad omnem populum et locuta est eis sapienter. Qui abscissum caput Seba filii Bochri proiecerunt ad Ioab. Et ille cecinit tuba, et recesserunt ab urbe unusquisque in tabernacula sua. Ioab autem reversus est Ierusalem ad regem. Erat ergo Ioab super omnem exercitum Israel; Banaias autem filius Ioiadae super Cherethaeos et Phelethaeos; Adoniram vero super onera; porro Iosaphat filius Abilud a commentariis. Siva autem scriba, Sadoc vero et Abiathar sacerdotes; Hira quoque Iairites erat sacerdos Davids.



Fig. 9. Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba. ca.1450. La Haya, MMW, 10 B 34, fol.38r.



Fig. 10. Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba. ca.1500. La Haya, MMW, 10 C 23, fol. 41r.

Como ocurre en muchos tipos iconográficos, también encontraremos una variante que podríamos clasificar como simplificada, en la que los personajes se reducirán a dos, Joab y la mujer que sostiene la cabeza de Seba. Esta variante aparecerá en un *Speculum Humanae Salvationis* (ca.1500. La Haya, MMW, 10 C 23. fol. 41r) [fig. 10]. A pesar de esta reducción, el tipo iconográfico seguirá unas características bastante tradicionales. La ciudad amurallada se reduce a una torre. Por una de las ventanas asoma una mujer que sostiene una cabeza humana. La mujer la ofrece a Joab la cabeza de Seba. Joab se sitúa delante, con una escala un tanto desproporcionada con respecto a los otros elementos de la imagen. Adquiere como de costumbre una imagen de soldado.

A pesar de la importancia a la persona que entrega la cabeza en algunos casos, existen algunas imágenes en las que ni siquiera aparece su rostro, dando así mayor importancia a los asediadores. Esta variante la encontraremos en algunas imágenes como observamos en un grabado de Pierre Esckrich (1564. Lyon, BM) [fig. 11]. En este caso los personajes se multiplican con respecto a casos anteriores. Todos ellos se reúnen entorno a la muralla de una ciudad fortificada. Joab y sus hombres esperan a que se les entregue la cabeza de Seba. Todos ellos aparecen vestidos con armaduras y cascos y llevando una lanza entre otras armas. Joab mira hacia el torreón donde aparecen una gran multitud de soldados que se extiende por toda la muralla. Uno de ellos va a lanzar la cabeza de Seba como había prometido la mujer. De este solo observamos el brazo.



Fig. 11. P. Esckrich. Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba. 1564. Lyon, Bibliothèque Municipale de Lyon.



Fig. 12. J. C. Weigel. Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba. 1695. Pitts Theology Library, 1695Bibl.

Esta misma variante se repetirá en multitud de ocasiones en esta época. Un claro caso es el grabado de Bernard Salomon (1583. Viena, ÖNB) De nuevo una multitud de gente se encuentra en las murallas de la ciudad, vestidos y armados de una manera similar. El principal cambio de la imagen se encuentra en la ubicación de los hechos, rasgo poco importante para el desarrollo del tipo iconográfico. Se opta por un valle entre montañas, probablemente inspirado en el territorio donde se concibió la imagen.

Aproximadamente un siglo después, aparecerá una variante del tipo iconográfico mucho más compleja en un grabado de Johann Christoph Weigel (1695. PTLi, 1695Bibl) [fig. 12] para una edición de la Biblia. Por un lado, en primer plano aparece el cuerpo sin vida de Amasá junto a Joab y un soldado. Es en el fondo de la imagen donde se representa el tipo iconográfico que nos ocupa. Un gran número de soldados acompañan a Joab esperando a recibir la cabeza de Seba. Joab a lomos de un caballo en corbeta alza su mano derecha a la espera de que le llegue la cabeza que es lanzada por la mujer. Esta mujer se encuentra sola en lo alto de una torre de la muralla de la ciudad. Advertimos que en esta ocasión han desaparecido los soldados que solían acompañarla y que se situaban entre la torre y las murallas de la ciudad.

Las variaciones en el desarrollo del tipo iconográfico, sobre todo a partir de este momento, vendrán marcadas generalmente por los cambios de gusto estéticos. Así podemos contemplarlo en un grabado anónimo en una de las páginas de una edición de la Biblia Luterana (1702. PTLi, 1702BibID) [fig. 13]. Esta imagen recuerda claramente a los casos vistos anteriormente, aunque con un menos número de personajes representados. Una decena de hombres esperan junto a Joab en la puerta de la ciudad. Estos se dividen en dos grupos, unos más cerca de Joab. En lo alto de una especie de torreón, con marcadas características arquitectónicas de la antigüedad clásica, se encuentra la mujer con la cabeza de Seba. Acompañándola aparecen varios personajes más. Debajo, delante de una puerta, identificamos a Joab con sus brazos extendidos dispuesto a coger la cabeza. En el resto de la imagen aparecen elementos claramente con alusión a la antigüedad, como un templo con un frontón y arcadas de medio punto en el torreón que recuerdan a las construcciones como los anfiteatros.



Fig. 13. *Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba.* 1702. PTLi, 1702BibID.

PRETENSIONES DE ADONÍAS AL TRONO (1 R, 1)

En este capítulo bíblico se narrará el intento de Adonías por proclamarse como el sucesor de David. Estas intenciones serán escuchadas por Betsabé y el profeta Natán, los cuales advertirán al rey para que proclame a su hijo Salomón. En las artes visuales encontraremos varios tipos iconográficos en los que se recogerán prácticamente todos los principales momentos de la narración. A pesar de ello, muchos de ellos no serán muy comunes, aunque aparecerán todos prácticamente en las miniaturas de los manuscritos medievales.

Adonías pretende la sucesión de David

Adonías se postulará como el heredero al trono, reivindicándose con una serie de acciones con el fin de legitimar su candidatura. En el primer libro de los Reyes aparece el relato de la siguiente manera:

«Mientras tanto Adonías, hijo de Jagguit, se gloriaba diciendo: ‘Yo seré rey’. Se había hecho con un carro y hombres de carro y cincuenta hombres que corrían ante él. Nunca en su vida le había disgustado su padre diciendo: ‘¿Por qué haces esto?’ Era de muy hermosa presencia y había nacido después de Absalón. Se entendía con Joab, hijo de Sarvia, y con el sacerdote Abiatar, que apoyaban a Adonías. Pero el sacerdote Sadoq, Benaías, hijo de Yehoyadá, el profeta Natán, Semeí, Reí y los valientes de David no estaban con Adonías. Adonías hizo un sacrificio de ovejas, bueyes y vacas cebadas en la Piedra de Zojélet, que está junto a la fuente de Roguel, e invitó a todos sus hermanos, los hijos del rey, y a todos los hombres de Judá, servidores del rey, pero no invitó al profeta Natán ni a Benaías ni a los valientes ni a Salomón su hermano» (1 R 1, 5-10)¹.



Fig. 1. *Adonías pretende la sucesión de David*. ca.1230. Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 48v.



Fig. 2. *Adonías pretende la sucesión de David*. ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 161v.

¹ «Adonias autem filius Haggith elevabatur dicens: 'Ego regnabo!' Fecitque sibi currum et equites et quinquaginta viros, qui ante eum currerent. Nec corripuit eum pater suus aliquando dicens: 'Quare hoc fecisti?' Erat autem et ipse pulcher valde, secundus natu post Absalom. Et sermo ei cum Joab filio Sarviae et cum Abiathar sacerdote, qui adiuabant partes Adoniae. Sadoq vero sacerdos et Banaías filius Ioiadae et Nathan propheta et Semei et Rei et robur exercitus David non erat cum Adonia. Immolatis ergo Adonias ovibus et vitulis et pinguibus iuxta lapidem Zobelet, qui erat vicinus fonti Rogel, vocavit universos fratres suos filios regis et omnes viros Iudae servos regis; Nathan autem prophetam et Banaíam et robustos quosque et Salomonem fratrem suum non vocavit».

Los anteriores versículos serán la principal fuente literaria para el tipo iconográfico. Su representación será escasa y muy delimitada cronológicamente y en el ámbito de la miniatura. Los artífices se decantarán por la representación de los versículos en los que se habla del sacrificio, transformándolo en un banquete. Uno de los primeros casos aparecerá en la *Biblia Moralizada de Viena* (ca.1230. Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 48v) [fig. 1]. En la miniatura aparecen una serie de personajes dispuestos de forma simétrica. Todos se encuentran ante una mesa llena de alimentos. En el centro de la composición, Adonías sostiene una copa en la mano. En su cabeza lleva una corona y con su mano derecha sostiene un cetro. Con estos atributos se resalta su intención de llegar a ser el rey. A ambos lados se sitúan dos grupos de hombres mirando en dirección a Adonías.

En otros casos se seguirán unas características muy similares, aunque eliminando algunos elementos, como en el ejemplar de *Biblia moralizada de Oxford* (ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 161v) [fig. 2]. En esta miniatura Adonías continúa situado en el centro de la composición. De nuevo luce una corona sobre su cabeza. En su mano sujeta una especie de orbe, símbolo de rey. A ambos lados se sitúan dos personajes, los cuales parecen mostrar gran interés por los hechos. Un sexto personaje se encuentra delante de la mesa con una rodilla doblada agarrando un objeto de la mesa que en esta ocasión se encuentra completamente despojada de alimentos.

También existen casos en los que desaparecerán los atributos reales de Adonías, como es el caso de la miniatura que encontramos en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1310. Londres, British Library, 2 B. VII, fol. 63v) [fig. 3]. En este caso apreciamos una variación en la que se mezclan ambos ejemplos anteriores. Todos los personajes, excepto uno, se encuentran sentados en la mesa. Adonías en el centro preside el banquete. En esta ocasión no lleva ningún atributo real. Pese a esto lo identificamos siguiendo la tradición de sentarlo en el centro de la mesa. Junto a él aparecen cuatro personajes, uno de ellos una mujer que se sienta a su izquierda. Adonías entabla una conversación con un hombre que se sitúa a su derecha. El sexto personaje, de nuevo es un sirviente, que en esta ocasión lleva a la mesa un ave. Cabe destacar que de nuevo la mesa está llena de viandas y se incluyen objetos de lujo.



Fig. 3. *Adonías pretende la sucesión de David*. ca.1310. Londres, BL, 2 B. VII, fol. 63v

Natán y Betsabé intervienen ante David

Natán al enterarse de las intenciones de Adonías, fue a contárselo a Betsabé con el propósito de que esta intercediera por Salomón. Encontramos un gran fragmento referente a este pasaje en el primer libro de los Reyes:

«Dijo Natán a Betsabé, madre de Salomón: ‘¿No has oído que Adonías, hijo de Jagguit, se hace el rey sin saberlo David nuestro señor? Ahora voy a darte un consejo para que salves tu vida y la vida de tu hijo Salomón. Vete y entra donde el rey David y dile: “Acaso tú, rey mi señor, no has jurado a tu sierva: ¿Salomón tu hijo reinará después de mí y él se sentará en mi trono? ¿Pues por qué Adonías se hace el rey?” Y mientras estés tú allí hablando con el rey, entraré yo detrás de ti y completaré tus palabras’. Entró Betsabé donde el rey, en la alcoba; el rey era muy anciano, y Abisag la sunamita servía al rey. Arrodillóse Betsabé y se postró ante el rey; el rey dijo: ‘¿Qué te pasa?’ Ella le dijo: ‘Mi señor, tú has jurado a tu sierva por Yahvé tu Dios: “Salomón tu hijo reinará después de mí y él se sentará en mi trono”. Pero ahora es Adonías el que se hace el rey, sin que tú, mi señor el rey, lo sepas. Ha sacrificado bueyes, vacas cebadas y ovejas en abundancia, invitando a todos los hijos del rey, al sacerdote Abiatar y a Joab, jefe del ejército, pero no ha invitado a tu siervo Salomón. Ahora, mi señor el rey, los ojos de todo Israel te miran para que les indiques quién ha de sentarse en el trono de mi señor el rey, después de él. Y ocurrirá que, cuando mi señor el rey se acueste con sus padres, yo y mi hijo Salomón seremos tratados como culpables’. Estaba ella hablando con el rey cuando llegó el profeta Natán. Avisaron al rey: ‘Está aquí el profeta Natán’. Entró donde el rey y se postró sobre su rostro en tierra ante el rey. Dijo Natán: ‘Rey mi señor: ¿es que tú has dicho: “Adonías reinará después de mí y él será el que se sienta sobre mi trono?” Porque ha bajado hoy a sacrificar bueyes, vacas cebadas y ovejas en abundancia, invitando a todos los hijos del rey, a los jefes del ejército y al sacerdote Abiatar; están ahora comiendo y bebiendo en su presencia y gritan: “Viva el rey Adonías”. Pero yo, tu siervo, y el sacerdote Sadoq y Benaías, hijo de Yehoyadá, y tu siervo Salomón no hemos sido invitados. ¿Es que viene esto de orden de mi señor el rey, y no has dado a conocer a tus siervos quién se sentará después de él en el trono de mi señor el rey?’ El rey David respondió diciendo: ‘Llamadme a Betsabé’. Entró ella donde el rey y se quedó ante él. El rey hizo este juramento: ‘Vive Yahvé que libró mi alma de toda angustia, que como te juré por Yahvé, Dios de Israel, diciendo: Salomón tu hijo reinará después de mí, y él se sentará sobre mi trono en mi lugar, así lo haré hoy mismo’. Se arrodilló Betsabé rostro en tierra, se postró ante el rey y dijo: ‘Viva por siempre mi señor el rey David’» (1 R 1, 11-31)².

² «Dixit itaque Nathan ad Bethsabée matrem Salomonis: ‘Num audisti quod regnaverit Adonias filius Haggith, et dominus noster David hoc ignorat? Nunc ergo veni, accipe a me consilium et salva animam tuam filiique tui Salomonis. Vade et ingredere ad regem David et dic ei: Nonne tu, domine mi rex, iurasti mihi ancillae tuae dicens: “Salomon filius tuus regnabit post me et ipse sedebit in solio meo?” Quare ergo regnat Adonias? Et, adhuc ibi te loquente cum rege, ego veniam post te et complebo sermones tuos’. Ingressa est itaque Bethsabée ad regem in cubiculo; rex autem senuerat nimis, et Abisag Sunamitis ministrabat ei. Inclinauit se Bethsabée et adoravit regem; ad quam rex: ‘Quid tibi, inquit, vis?’ Quae respondens ait: ‘Domine mi, tu iurasti per Dominum Deum tuum ancillae tuae: “Salomon filius tuus regnabit post me, et ipse sedebit in solio meo”; et ecce nunc Adonias regnat, te, domine mi rex, ignorante. Mactavit boves et pingua quaeque et oves plurimas et vocavit omnes filios regis, Abiathar quoque sacerdotem et Ioab principem militiae; Salomonem autem servum tuum non vocavit. Verumtamen, domine mi rex, in te oculi respiciunt totius Israel, ut indices eis quis sedere debeat in solio tuo, domine mi rex, post te. Eritque, cum dormierit dominus meus rex cum patribus suis, erimus ego et filius meus Salomon peccatores’. Adhuc illa loquente cum rege, Nathan propheta venit; et nuntiaverunt regi dicentes: ‘Adest Nathan propheta’. Cumque introisset ante conspectum regis et adorasset eum pronus in terram, dixit Nathan: ‘Domine mi rex, tu ergo dixisti: ‘Adonias regnet post me, et ipse sedeat super thronum meum?’ Quia descendit hodie et immolavit boves et pingua et arietes plurimos et vocavit universos filios regis et principes exercitus, Abiathar quoque sacerdotem; illique vescentes et bibentes coram eo dixerunt: ‘Vivat rex Adonias!’ Me autem servum tuum et Sadoq sacerdotem et Banaiam filium Ioiadae et Salomonem famulum tuum non vocavit. Numquid a domino meo rege exivit hoc verbum, et mihi non indicasti servo tuo quis sessurus esset super thronum domini mei regis post eum?’ Et

Los anteriores versículos fueron la principal fuente para la representación del tipo iconográfico³. Debemos buscar los orígenes en los primeros siglos de la Edad Media. Entre estos casos podemos mencionar un manuscrito de origen griego en el que en uno de sus folios aparece una miniatura sobre el tipo iconográfico (ca.850. París, BNF, grec 923. fol. 323r) [fig. 4]. En esta miniatura, se observan dos personajes. Una mujer, Betsabé aparece enfrente de una cama donde se encuentra un anciano rey David. Betsabé habla con David mientras el rey permanece en su cama escuchando las palabras. Como se puede contemplar, se ha elegido el momento en el que Betsabé habla con David, momentos antes de la llegada de Natán.

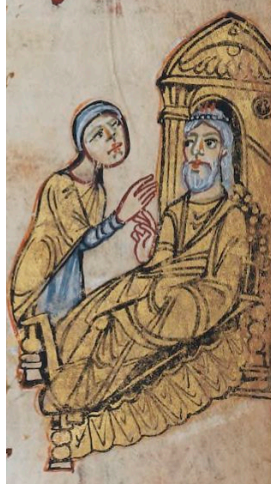


Fig. 4. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. ca.850. París, BNF, grec 923, fol. 323r.



Fig. 5. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. ca.1270. Cambridge, FM, ms. 300, fol. 4r.

El tipo iconográfico continuará representándose durante los siguientes siglos, introduciendo variantes significativas. Una de estas será la introducción de la figura de Salomón junto a David y Betsabé. Esta variante aparecerá en el *Salterio y horas de Isabel de Francia* (ca.1270. Cambridge, FM, ms. 300. fol. 4r) [fig. 5]. De nuevo aparece un anciano rey David en la cama. Está acostado con su corona sobre la cabeza y el cetro real en su mano. Betsabé se encuentra delante de la cama del rey con sus manos juntas. Entre David y Betsabé se introduce un tercer personaje. Se trata de un niño que representa a Salomón. Este personaje no lo encontramos en la narración, aunque el miniaturista lo interpreta de esta manera.

Existen otras variantes del tipo iconográfico en las que David aparecerá sentado en su trono. Estas características las observamos en una miniatura de una Biblia (1372. La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 153r) [fig. 6]. En esta se puede contemplar a cuatro personajes, dos de ellos relacionados directamente con el tipo iconográfico. En la parte izquierda de la imagen encontramos el tipo que nos ocupa, con el rey David anciano sentado en su trono adornado con cabezas de leones. Es novedad encontrarlo sentado y no acostado en su

respondit rex David dicens: 'Vocate ad me Bethsabee'. Quae cum fuisset ingressa coram rege et stetit ante eum, iuravit rex et ait: 'Vivit Dominus, qui eruit animam meam de omni angustia, quia, sicut iuravi tibi per Dominum, Deum Israel, dicens: Salomon filius tuus regnabit post me et ipse sedebit super solium meum pro me, sic faciam hodie'. Summissoque Bethsabee in terram vultu, adoravit regem dicens: 'Vivat dominus meus rex David in aeternum!'».

³ Mónica Ann Walker comenta en uno de sus estudios que esta es la única fuente utilizada por los creadores durante el desarrollo del tipo iconográfico (Walker Vallido, M. A., «La intersección de Betsabé» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, 2009, p. 26).

cama como se describe en el texto bíblico. Luce las vestiduras propias de un rey, con una túnica roja y un manto azul. Sobre su cabeza lleva la corona real. Delante arrodillada se sitúa Betsabé. En esta ocasión es representada como una reina, ya que en su cabeza lleva una corona. Detrás de la escena principal encontramos a un hombre y un niño. Esta imagen corresponde a la unción de Salomón como rey por el sacerdote Sadoq.



Fig. 6. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. 1372. La Haya, MMW, 10 B 23, fol. 153r.



Fig. 7. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. ca. 1430. The Hague, KB, 78 D 38 I, fol. 192v.

Esta variante se repetirá a lo largo del tiempo en diferentes miniaturas como es el caso de la que encontramos en una Biblia historiadada (ca. 1430. The Hague, KB, 78 D 38 I. fol.192v) [fig. 7]. La escena se encuadra en una estancia del palacio de David. En una de las ventanas encontramos una cabeza representada. Probablemente esta haga referencia a la cabeza de Goliat. En este espacio aparece David sentado en el trono. Aparece vestido de idéntica manera al anterior caso: manto azul, túnica roja y corona sobre su cabeza. De nuevo, como se indica en los versículos, se representa como un anciano. Betsabé aparece delante arrodillada. Ha desaparecido la corona de su cabeza. En su lugar lleva un fino adorno de tela. Se encuentra dando gracias a David por su juramento de ungir a Salomón como rey. Detrás de Betsabé, de nuevo nos encontramos con la unción de Salomón. Como en el anterior caso es un niño. Sobre su cabeza le colocan la corona dos personajes de los cuatro que aparecen.

El tipo iconográfico con la llegada de la imprenta también pasará a representarse. En estos casos se realizará con grabados. El cambio de técnica no supondrá una variación en la manera de representarlo, por el contrario, se observará la clara influencia de las imágenes anteriores. Uno de los primeros casos lo encontramos en una Biblia (1530. Pitts Theology Library, 1530BibLC). De nuevo la imagen se encuadra en una de las estancias palaciegas. En esta ocasión se puede adivinar que se trata del dormitorio del rey, ya que en el fondo se observa una cama con cortinas. David aparece sentado en su trono con la corona en su cabeza y un cetro en su mano. Su imagen no es la de un rey de avanzada edad como en los anteriores casos. Delante de David, de nuevo Betsabé aparece arrodillada. El grabado reduce a dos los personajes representados, tal y como aparece en el escrito bíblico.

En otra variante del tipo iconográfico se introducirá la figura del profeta Natán. Observamos esta variante en un grabado de una Biblia (1550. PTLi, 1550BibLB) [fig. 8]. El rey se sienta en su trono muy decorado, ubicado en este lujoso espacio. De nuevo es un anciano. Sus vestiduras son de gran lujo. En su cabeza lleva su corona y en su mano derecha sujeta una especie de bastón o espada. Delante aparece arrodillado Betsabé hablando con David. Sus vestiduras también corresponden a un ambiente de lujo. La principal novedad la encontramos en el personaje que aparece detrás de Betsabé. Se trata del profeta Natán, el cual hace acto de presencia cuando Betsabé se reúne con David para contarle lo sucedido, tal y como habían planeado. En el fondo del grabado un gran número de personajes se encuentran reunidos conversando. Esta escena puede hacer referencia a

otro momento de la narración. Cabe destacar también el arpa que se encuentra en primer plano. Es un elemento que nos ayuda a identificar que se trata de una imagen en la que aparece el rey David. Por primera vez se sitúa en un lugar al aire libre. A pesar de esto se trata de una estancia exterior del palacio de David. Este espacio está fuertemente decorado con elementos vegetales y figuras, además de elementos arquitectónicos de tradición clásica.



Fig. 8. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. 1550. PTLi, 1550BibL.



Fig. 9. Nicolás Fontaine. *Natán y Betsabé intervienen ante David*. 1670. PTLi, 1670Font.

A partir de este momento será más común encontrarnos con imágenes en las que aparece el profeta Natán junto a Betsabé y David. En un grabado de Nicolás Fontaine (1670. Pitts Theology Library, 1670Font) [fig. 9] observamos de nuevo estos personajes, incluso adquiriendo mayor protagonismo Natán por la posición que ocupa. Cabe destacar también de este grabado que el rey por primera vez lo aparece de pie. Se sitúa delante del profeta y parece darle unas indicaciones con la ayuda de su cetro. Los personajes adquieren un aire oriental por sus ropajes y la inclusión de turbantes sobre su cabeza. En esta ocasión Betsabé aparece con una mano sobre su pecho, agradeciendo los actos de David. Dos guardias de David, vestidos como soldados romanos, completan el grabado.

El tipo iconográfico presentará multitud de variantes principalmente en estos siglos. Todas ellas se basarán por lo general en la mezcla de otras ya existentes. Un caso claro es el de un grabado de Isaac-Louis *Le Maître de Sacy* (1712. PTLi, 1712Lema) [fig. 10]. En una habitación palaciega encontramos un grupo de personajes. Entre ellos aparece el anciano rey David. Aparece de pie de nuevo. Su gran capa es llevada por dos niños. Con su cetro señala a un joven, mientras dirige sus palabras a Natán situado a su derecha. Este joven es Salomón, que como en otras ocasiones es incluido en la escena a pesar de que no aparezca en los versículos bíblicos. En esta ocasión también aparece Betsabé vestida como una auténtica reina. Sobre su cabeza lleva una corona y viste unos lujosos ropajes. La escena también incluye un guardia de David atendiendo a los hechos.



Fig. 10. I. L. Le Maistre de Sacy. *Natán y Betsabé interviene ante David*. 1712. PTLi, 1712Lema.

Salomón, designado por David, es ungido rey

Siguiendo los consejos de Betsabé, David mandó a llamar al sacerdote Sadoq, al profeta Natán y a Benaías para la ceremonia de unción de Salomón como nuevo rey. Con este gesto se disipará el peligro de la sucesión al trono ante amenazas como las de Adonías. Todo este relato aparece en los versículos del primer capítulo del primer libro de los Reyes:

«Dijo el rey David: ‘Llamadme al sacerdote Sadoq, al profeta Natán y a Benaías, hijo de Yehoyadá’. Y entraron a presencia del rey. El rey les dijo: ‘Tomad con vosotros a los veteranos de vuestro señor, haced montar a mi hijo Salomón sobre mi propia mula y bajadle a Guijón. El sacerdote Sadoq y el profeta Natán le ungirán allí como rey de Israel, tocaréis el cuerno y gritaréis: “Viva el rey Salomón”. Subiréis luego detrás de él, y vendrá a sentarse sobre mi trono y él reinará en mi lugar, porque le pongo como caudillo de Israel y Judá’. Benaías, hijo de de Yehoyadá, respondió al rey: ‘Amén. Así habla Yahvé, Dios de mi señor el rey. Como ha estado Yahvé con mi señor el rey, así esté con Salomón y haga su trono más grande que el trono de mi señor el rey David’. Bajaron el sacerdote Sadoq, el profeta Natán, Benaías, hijo de Yehoyadá, los kereteos y los peleteos, e hicieron montar a Salomón sobre la mula del rey David y le llevaron a Guijón. El sacerdote Sadoq tomó de la Tienda el cuerno del aceite y ungió a Salomón, tocaron el cuerno y todo el pueblo gritó: ‘Viva el rey Salomón’. Subió después todo el pueblo detrás de él; la gente tocaba las flautas y manifestaba tan gran alegría que la tierra se hendía con sus voces» (1 R 1, 32-40)⁴.

En la patrística encontramos algunos comentarios sobre este pasaje. San Agustín resalta que Salomón no era el mesías prometido, sino el que verdaderamente anuncia la llegada del rey:

⁴ «Dixit quoque rex David: ‘Vocate mihi Sadoc sacerdotem et Nathan prophetam et Banaïam filium Ioiadae’. Qui cum ingressi fuissent coram rege, dixit ad eos: ‘Tollite vobiscum servos domini vestri et imponite Salomonem filium meum, super mulam meam et ducite eum in Gibon, et unget eum ibi Sadoc sacerdos et Nathan propheta in regem super Israel, et canetis bucina atque dicetis: “Vivat rex Salomon!”’ Et ascendetis post eum, et veniet et sedebit super solium meum, et ipse regnabit pro me; illique praecipiam, ut sit dux super Israel et super Iudam’. Et respondit Banaïas filius Ioiadae regi dicens: ‘Amen, sic loquatur Dominus Deus domini mei regis. Quomodo fuit Dominus cum domino meo rege, sic sit cum Salomone et sublimius faciat solium eius a solio domini mei regis David’. Descendit ergo Sadoc sacerdos et Nathan propheta et Banaïas filius Ioiadae et Cherethi et Phelethi, et imposuerunt Salomonem super mulam regis David et adduxerunt eum in Gibon. Sumpsitque Sadoc sacerdos cornu olei de tabernaculo et unxit Salomonem; et cecinerunt bucina, et dixit omnis populus: ‘Vivat rex Salomon!’ Et ascendit universa multitudo post eum, et populus canebat tibiis et laetabatur gaudio magno, et insonuit terra ad clamorem eorum».

«Salomón comenzó a reinar en vida aún de su padre David –cosa nunca vista entre aquellos reyes– con el fin exclusivo de que quedara claro que la profecía que se dirigía a su padre no apuntaba a él. La profecía era ésta: ‘Y cuando hayas terminado tus días, irás a descansar con tus padres, y yo levantaré después de ti un descendiente que nacerá de ti y aparejaré su reino’. ¿Por qué, pues, en lo que sigue: ‘Éste edificará mi casa’, va a estar profetizado Salomón, y en lo que precede: ‘Cuando hayas terminado tus días, irás a descansar con tus padres y yo levantaré después de ti un descendiente’, va a entenderse otro hacedor de paz, del que se anuncia que surgiría no antes sino después de la muerte del rey David, a quien se hizo esa promesa, había de venir el que edificara a Dios una casa, no de maderas y de piedras, sino de hombres, de cuya edificación gozamos. A esta casa, es decir, a los fieles de Cristo, se dirige el Apóstol en estos términos: ‘El templo de Dios es santo, y ese templo sois vosotros»⁵ (AVG. civ. 17, 8, 3; PL XLI, 541-542).

Los casos de este tipo iconográfico serán bastante habituales durante la Edad Media, apareciendo en manuscritos iluminados de diferentes tipologías. Aunque probablemente existen anteriores, uno de los primeros casos a destacar es el que encontramos en un ejemplar de la *Biblia de Pamplona* (1197. Amiens, BM. Ms. 108. fol. 102) [fig. 11]. En la imagen se observa a cuatro personajes. Tres de ellos se encuentran de pie y uno sentado en un trono. Este último es Salomón. Inclina su cabeza mientras el sacerdote Sadoq vierte en su cabeza el óleo sagrado. El líquido sagrado se vierte desde una vasija y no con un cuerno. Además de la unción, encontramos una corona justo detrás de la cabeza de Salomón. Detrás del sacerdote, aparece un hombre tocando un cuerno, mientras que el tercero contempla los acontecimientos.

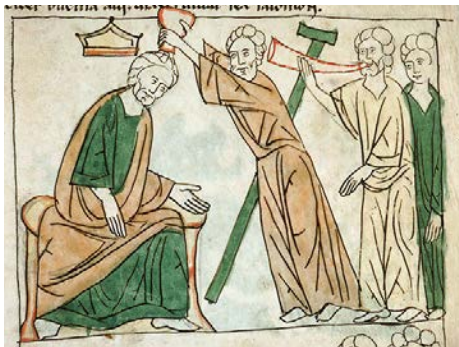


Fig. 11. *Salomón, designado por David, es proclamado rey.* 1197. Amiens, BM. Ms. 108, fol. 102.



Fig. 12. *Salomón, designado por David, es proclamado rey.* ca.1280. Nueva York, NYPLi, MA 4, fol. 115r.

En otras ocasiones en las imágenes encontraremos únicamente los principales personajes, como observamos en una letra miniada de un manuscrito bíblico (ca.1280. Nueva York, NYPLi, MA 4. fol. 115r) [fig. 12]. Encontramos una imagen con un esquema compositivo muy simétrico. En esta aparecen tres personajes. Salomón se sitúa en el centro

⁵ «Nec ob aliud, vivente adhuc patre suo David, regnare Salomon coepit, quod nulli illorum regum contigit, nisi ut hinc quoque satis eluceat non esse ipsum, quem prophetia ista praesignat, quae ad ejus patrem loquitur, dicens: Et erit, cum repleti fuerint dies tui, et dormies cum patribus tuis, et suscitabo semen tuum post te, qui erit de ventre tuo, et praeprabo regnum illius. Quomodo ergo propter id quod sequitur, Hic aedificabit mihi domum, iste Salomon putabitur prophetatus: et non potius propter id quod praecedit, Cum repleti fuerint dies tui, et dormies cum patribus tuis, suscitabo semen tuum post te, alius pacificus intelligitur esse promissus, qui non ante, sicut iste, sed post mortem David praenuntiatus est suscitandus? Quamlibet enim longo interposito tempore Jesus Christus veniret, procul dubio post mortem regis David, cui sic est promissus, eum venire oportebat, qui aedificaret domum Deo, non de lignis et lapidibus, sed de hominibus, qualem illum aedificare gaudemus. Huic enim domui dicit Apostolus, hoc est, fidelibus Christi: Templum enim Dei sanctum est, quod estis vos». Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 5*, Ciudad Nueva, Madrid 2015, p. 48.

de la composición sentado en un trono. Pone sus manos juntas, mientras que el sacerdote Sadoq lo unge con un cuerno. El profeta Natán sostiene la corona que posteriormente se le colocara en la cabeza. Debemos de destacar en esta ocasión los atuendos del sacerdote y el profeta. Ambos llevan sobre una cabeza un gorro cónico y puntiagudo. Se trata de un elemento para señalar a los judíos, muy común en esta época.

Aunque generalmente se representa la unción en una estancia palaciega, también encontramos casos en los que aparecerá en un lugar al aire libre. Este es el caso de un fresco de Rafael (1519. Ciudad del Vaticano, Palacio Pontificio Vaticano) [fig. 13]. En la pintura están presentes un gran número de personajes. En el centro del mismo se sitúan los personajes principales. Salomón aparece ligeramente de espaldas con una posición de su cuerpo inclinada. Sobre su cabeza, el sacerdote Sadoq vierte el óleo a través del cuerno. El fresco se completa con la introducción de numerosos personajes, en su mayoría hombres que claman con gran alegría a su nuevo rey.



Fig. 13. Rafael. *Salomón, designado por David, es proclamado rey*. 1519. Ciudad del Vaticano, Palacio Pontificio Vaticano.

Fig. 14. Cornelius de Vos. *Salomón, designado por David, es proclamado rey*. ca.1650. París, ML.

A pesar del anterior caso, por norma general, el tipo iconográfico se localizará en un entorno interior. Esta característica la podemos encontrar en un lienzo atribuido a Cornelius de Vos (ca.1650. París, ML) [fig. 14]. En el centro de nuevo aparece Samuel. En esta ocasión está arrodillado. Detrás el sacerdote derrama el óleo sagrado sobre la cabeza del nuevo rey, mientras unos personajes sostienen una especie de bandeja para que no se esparza el líquido por el suelo. En la escena se incluyen unos cuantos personajes más, todos atentos a los hechos.



Fig. 15. Julius Schnorr von Carolsfeld. *Salomón, designado por David, es proclamado rey*. ca.1860. Bibel in Bildern.

El rey David también será incluido en este tipo iconográfico en algunos casos. Este es el caso del grabado de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca.1860. *Bibel in Bildern*) [fig. 15]. En la imagen se observa a Salomón arrodillado ante Sadoq. El sacerdote lo unge con el cuerno en ese preciso momento. La imagen de Salomón recuerda a la de Cristo. A su alrededor se amontonan un gran grupo de gente, hombres y mujeres todos contemplando el acontecimiento. En un lateral, unos músicos hacen sonar unas trompetas y un niño sostiene la corona real. Al otro extremo aparece el anciano rey David sentado en su trono haciendo un gesto de bendición. Junto a David aparece una sirvienta y su esposa Betsabé. Esta es la primera vez que encontramos al rey David junto a la unción de Salomón en este tipo iconográfico. En el fondo varios grupos de gente observan los acontecimientos. Notamos también la presencia del equino con el que Salomón llegó al lugar de la unción.

Adonías es informado por Jonatán, hijo de Abiatar, del ascenso al trono de Salomón

Hombres cercanos a Adonías le informaran de la noticia de la unción de Salomón como rey. La información le hará temer de la reacción del nuevo rey ante las pretensiones de Adonías:

«Lo oyó Adonías y todos los invitados que con él estaban cuando habían acabado de comer; oyó Joab el sonido del cuerno y dijo: ‘¿Por qué este ruido de la ciudad alborotada?’ Estaba todavía hablando cuando llegó Jonatán, hijo del sacerdote Abiatar; y Adonías le dijo: ‘Ven, pues eres un hombre valeroso y traerás buenas noticias’. Jonatán respondió a Adonías: ‘Todo lo contrario. Nuestro señor el rey David ha proclamado rey a Salomón. El rey ha enviado con él al sacerdote Sadoq, al profeta Natán, a Benaías, hijo de Yehoyadá, a los kereteos y peleteos, y le han hecho montar sobre la mula del rey. El sacerdote Sadoq y el profeta Natán le han ungido rey en Guijón; han subido de allí llenos de gozo; la ciudad está alborotada; y ése es el tumulto que habéis oído. Más aún, Salomón se ha sentado en el trono real, y los servidores del rey han ido a felicitar a nuestro rey David diciendo: Que tu Dios haga el nombre de Salomón más dichoso que tu propio nombre y haga su trono más grande que tu trono. El rey se ha prosternado en su lecho, y ha dicho así: “Bendito Yahvé, Dios de Israel, que ha permitido que un descendiente mío se siente hoy sobre mi trono y que mis ojos lo vean”’. Todos los invitados que estaban con Adonías temieron y, levantándose, se fueron cada uno por su camino. Adonías tuvo miedo de Salomón; se levantó y se fue y se agarró a los cuernos del altar» (1 R 1, 41-50)⁶.

⁶ «*Audivit autem Adonias et omnes, qui invitati fuerant ab eo; iamque convivium finitum erat. Sed et Joab, audita voce tubae, ait: ‘Quid sibi vult clamor civitatis tumultuantis?’ Adhuc illo loquente, Jonathan filius Abiathar sacerdotis venit; cui dixit Adonias: ‘Ingredere, quia vir strenuus es et bona nuntians’.* Responditque Jonathan Adoniae: *‘Nequaquam! Dominus enim noster, rex David, regem constituit Salomonem misitque cum eo Sadoc sacerdotem et Nathan prophetam et Banaiam filium Ioiadae et Cherethi et Phelethi, et imposuerunt eum super mulam regis; unxeruntque eum Sadoc sacerdos et Nathan propheta regem in Gibon. Et ascenderunt inde laetantes, et insonuit civitas; haec est vox, quam audistis. Sed et Salomon sedit super solio regni, et ingressi servi regis benedixerunt domino nostro regi David dicentes: “Amplificet Deus nomen Salomonis super nomen tuum et magnificet thronum eius super thronum tuum”. Et adoravit rex in lectulo suo. Insuper et haec locutus est: “Benedictus Dominus, Deus Israel, qui dedit hodie sedentem in solio meo, videntibus oculis meis”.* Territi sunt ergo et surrexerunt omnes, qui invitati fuerant ab Adonia, et ivit unusquisque in viam suam. Adonias autem timens Salomonem surrexit et abiit tenuitque cornua altaris».



Fig. 16. *Adonías es informado por Jonatán, hijo de Abiatar, del ascenso al trono de Salomón.* ca. 1230. Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 49r.

Los pocos casos conocidos sobre imágenes del tipo iconográfico se basan en los últimos versículos en los que se narra que Adonías ante su temor a Salomón se fue a agarrarse a los cuernos del altar. A pesar de esto, aparecen otras variantes como la que encontramos en el ejemplar de *Biblia Moralizada de Viena* (ca. 1230. Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 49r) [fig. 16]. En esta miniatura aparece un personaje sentado en un trono, mientras un grupo de gente se aleja de su lado. Este personaje es Adonías. Se observa como la corona cae de su cabeza, al igual que el cetro. Adonías muestra una imagen de terror. La corona cayendo de su cabeza y el cetro es una clara alusión a su pérdida de legitimidad de su reinado. Los otros hombres huyen del lado de Adonías, también por el temor a las posibles represalias de Salomón.

Salomón es informado del miedo de Adonías

Este pasaje bíblico guarda mucha relación con el fragmento anterior. Como se observa en el texto bíblico, los hombres de Salomón le informan del temor de Adonías por su ascenso al trono:

«Adonías tuvo miedo de Salomón; se levantó y se fue y se agarró a los cuernos del altar. Avisaron a Salomón: ‘Mira que Adonías tiene miedo del rey Salomón y se ha agarrado a los cuernos del altar diciendo: Que el rey Salomón me jure desde hoy que su servidor no morirá a espada’. Dijo Salomón: ‘Si es hombre honrado, no caerá en tierra ni uno de sus cabellos, pero si se halla maldad en él, morirá’» (1 R 1, 50-52)⁷.

⁷ «Adonias autem timens Salomonem surrexit et abiit tenuitque cornua altaris. Et nuntiaverunt Salomoni dicentes: ‘Ecce Adonias timens regem Salomonem tenuit cornua altaris dicens: “Iuret mihi hodie rex Salomon quod non interficiat servum suum gladio”’. Dixitque Salomon: ‘Si fuerit vir bonus, non cadet ne unus quidem capillus eius in terram; sin autem malum inventum fuerit in eo, morietur’».



Fig. 17. *Salomón es informado del miedo de Adonías*. ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 162r.

Esta narración servirá a los artífices como fuente principal para la representación del tipo iconográfico. La relación con el tipo iconográfico anterior será más que evidente. Tanto es así que en la mayoría de las ocasiones las imágenes representarán ambos momentos en una misma imagen. Uno de los primeros aparecerá en una miniatura de un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1233. Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b. fol. 162r) [fig. 17]. En un marco circular, propio de estas biblias moralizadas, se representará una miniatura con las características anteriormente citadas. En un lateral, aparece Adonías agarrándose a las esquinas de un altar. Éste gira su cabeza mirando hacia un par de personajes que se encuentran muy cerca de él. Se trata del rey Salomón y un hombre que le está informando de los hechos de Adonías. Como se puede observar, las dos escenas están representadas una al lado de la otra, como si se tratara de un mismo lugar. En realidad, se trata de un recurso empleado por el artífice para entender de manera más clara los hechos descritos en la miniatura.

Adonías se arrodilla ante Salomón

El rey Salomón mandó a sus hombres que trajeran ante él a Adonías. Los hombres lo llevaron ante Salomón, tal y como se describe en el último versículo del capítulo primero del primer libro de los Reyes: «El rey Salomón mandó que lo bajaran de junto al altar; entró y se postró ante el rey Salomón, y Salomón le dijo: ‘Vete a tu casa’» (1 R 1, 53)⁸. Serán pocos los casos conservados de este tipo iconográfico. Cabe destacar dos casos relacionados con la escuela de Rafael.

El primero de ellos es una imagen atribuida a Polidoro Caldara (ca. 1520. París, ML) [fig. 18]. En el centro de la composición aparece el rey Salomón, con una apariencia de hombre de mediana edad, sentado en su trono que se sitúa sobre tres escalones. Sobre su cabeza lleva una corona y en su mano izquierda sujeta el cetro real. Arrodillado delante de él aparece Adonías en un gesto en el que se deduce que pide clemencia. En el resto de la composición aparecen una serie de personajes de la corte y seguidores del rey.

⁸ «Misit ergo rex Salomon et eduxit eum ab altari, et ingressus adoravit regem Salomonem; dixitque ei Salomon: ‘Vade in domum tuam’».



Fig. 18. Polidoro Caldara. *Adonías se arrodilla ante Salomón*. ca. 1520. París, ML.

El tipo iconográfico seguirá unas características bastante semejantes en otros casos, como observamos en un dibujo atribuido a Amico Aspertini (ca.1520. París, ML) [fig. 19]. A pesar de su clara influencia entre el anterior caso, se observa la mano diferente del artista, con un estilo más desdibujado. En este caso se hace referencia a que se trata de una copia de una obra de Rafael.



Fig. 19. Amico Aspertini. *Adonías se arrodilla ante Salomón*. ca.1520. París, ML.

ÚLTIMOS DÍAS DE DAVID

El tema de los últimos días de David recogerá una serie de relatos en los que se muestra la eminente muerte del rey. Para hacer más agradable sus últimos días sus servidores le buscaron a una joven para que tuviera cuidado de David. Este fragmento será el que más éxito tuvo en las artes visuales, formándose el tipo iconográfico de Abisag toma cuidado de David. Las imágenes se sucederán desde la Edad Media, observando diferentes variantes donde se recoge o interpreta de manera diferente los versículos bíblicos del primer capítulo del primer libro de Reyes.

Abisag toma cuidado de David

Ante el paso de los años, el rey David comenzó a perder su salud. Sus fuerzas comenzaban a desfallecer y su cuerpo no podía entrar en calor. Por esta razón, los servidores del rey decidieron buscarle una mujer para que cuidara de él. El fragmento bíblico lo encontramos en el inicio del primer capítulo del primer libro de los Reyes:

«Era ya viejo el rey David y entrado en años; le cubrían con vestidos, pero no entraba en calor. Sus servidores le dijeron: ‘Que se busque para mi señor el rey una joven virgen que sirva al rey, y le atienda; que duerma en tu seno y dé calor a mi señor el rey’. Se buscó una muchacha hermosa por todos los términos de Israel y encontraron a Abisag la sunamita, y la llevaron al rey. La joven era extraordinariamente bella; cuidaba y servía al rey, pero el rey no la conoció» (1 R 1, 1-4)¹.



Fig. 1. *Abisag toma cuidado de David*. 1197. Amiens, BM, ms 108, fol.102r.



Fig. 2. *Abisag toma cuidado de David*. ca.1260. La Haya. KB, 132 F 21, fol. 156v.

¹ «Et rex David senuerat habebat que aetatis plurimos dies; cum que operiretur vestibus, non calefiebat. Dixerunt ergo ei servi sui: 'Quaeratur domino nostro regi adolescentula virgo et stet coram rege et curam eius agat dormiatque in sinu tuo et calefaciat dominum nostrum regem'. Quaesierunt igitur adolescentulam speciosam in omnibus finibus Israel et invenerunt Abisag Sunamitin et adduxerunt eam ad regem. Erat autem puella pulchra nimis et curam agebat regis et ministrabat ei; rex vero non cognovit eam».

Para Réau, la relación de David con Abisag es la prefiguración del matrimonio virginal de María con José². En las artes visuales la representación de este fragmento bíblico será muy importante en cuanto a número y variantes. Hay que destacar la gran producción durante la Edad Media y concretamente en el mundo de la miniatura. Uno de los casos más antiguos conservados, aparece en una de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (1197. Amiens, BM, ms 108. fol.102r) [fig. 1]. En esta imagen aparecen cuatro personajes en un lugar indeterminado. David se encuentra sentado en su trono. Su aspecto es la de una persona de avanzada edad, aunque no se observa los signos de debilidad descritos en el texto bíblico. Delante del monarca, aparecen tres personajes. El primero es la joven Abisag. Observamos que va vestida con una larga túnica y con su cabeza cubierta. Uno de los dos personajes que se encuentran detrás de ella la sujeta con una mano, presentándola al rey David. Este mismo esquema compositivo aparecerá en otra miniatura de otro ejemplar de *Biblia de Pamplona* (ca.1200. Augsburg. Universitätsbibliothek, Cod.I.2.4.15., fol.119r). La diferencia entre ambos se encuentra en la supresión de la representación de uno de los personajes que llevan a Abisag delante de David.

Una de las variantes del tipo iconográfico más representadas será la que muestra a un David mucho más debilitado postrado en su cama. A parte de ser una imagen en la que se plasma un mayor debilitamiento del rey, es mucho más literal a lo narrado en los versículos bíblicos. Uno de estos casos lo encontramos en una miniatura de una Biblia (ca.1260. La Haya. KB, 132 F 21. fol. 156v) [fig. 2]. En el pequeño espacio que existe en la inicial de la primera letra del capítulo aparecen tres personajes. Entre ellos se observa al rey David acostado en su lecho. Pese a estar en la cama, David lleva sobre su cabeza la corona. Está tapado incluso con su manto de color azul. En el centro de la composición aparece uno de los sirvientes de David agarrando a la joven Abisag. La joven mira a David, mientras éste parece comunicarse con ella.

Este mismo esquema compositivo lo observaremos en otros casos posteriores, aunque con la variación en algún detalle que realza aún más la fragilidad de David en estos momentos. Este es el caso de otra imagen inserta en otra inicial del mismo libro (ca.1275. La Haya, KB, 76 E 22. fol. 116v) [fig. 3]. Los personajes en cuanto a su posición sufren un ligero cambio de posición. El sirviente y Abisag se encuentran cada uno en uno de los extremos. En cuanto a David, en esta ocasión aparece completamente acostado, con su cabeza apoyada en la almohada y mirando a la joven con un rostro que muestra sufrimiento. Esta variación la podemos atribuir a una exigencia del espacio de la inicial.



Fig. 3. *Abisag toma cuidado de David*. ca.1275. La Haya, KB, 76 E 22, fol. 116v.



Fig. 4. *Abisag toma cuidado de David*. ca.1300. La Haya, KB, 76 G 2, fol. 112r.

² Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 325.

A partir de esta época, el tipo iconográfico parece conseguir una uniformidad en la gran muestra de casos que comienzan a surgir en las miniaturas. En estos casos la principal variación se encuentra en pequeños detalles de la vestimenta de los personajes, posición o en la actitud que muestra el rostro de David. Un ejemplo es el de una miniatura de finales del siglo XIII (ca.1300. La Haya, KB, 76 G 2. fol. 112r) [fig. 4]. En esta la joven Abisag y el sirviente se encuentran de pie al lado de la cama del rey y alzan sus manos. En la cama, David hace el mismo gesto. Además, el rey muestra en su rostro felicidad ante la joven, una actitud completamente diferente a la del anterior caso.

También se pueden encontrar casos en los que se muestra una actitud bastante diferente, como el que encontramos en otra inicial (ca.1300. La Haya, MMW, 10 E 36. fol. 152v) [fig. 5]. En este caso se repiten de nuevo la representación de tres personajes. El sirviente señala a la mujer, indicando que ella es la elegida para servirle. David en su cama repite el gesto mirándola con un rostro más serio que el del anterior caso.



Fig. 5. Abisag toma cuidado de David. ca.1300. La Haya, MMW, 10 E 36, fol. 152v.



Fig. 6. Abisag toma cuidado de David. ca. 1340. La Haya, MMW, 10 A 19, fol. 33r.

Las variaciones en el tipo iconográfico también se producirán a consecuencia de los cambios estilísticos que se irán produciendo con el paso de los años. Así, encontraremos algunos casos en los que en el tipo iconográfico se incluyan una serie de nuevos personajes. Este es el caso de una miniatura de una Biblia historiada (ca. 1340. La Haya, MMW, 10 A 19. fol. 33r) [fig. 6]. En esta imagen aparece representada la habitación del rey David con gran multitud de detalles y con una perspectiva que consigue una mayor profundidad. En la cama se encuentra David acostado desnudo y tapado con unas telas. En su cabeza como de costumbre lleva la corona puesta. Alrededor de la cama se sitúan una serie de personajes, todos mirando hacia el rey. Abisag se encuentra al lado del rey, casi tocándolo con su mano. Detrás de Abisag se sitúa el sirviente que la ha traído hasta el rey. Dos hombres más se sitúan a los pies de la cama de David. Como novedad, en esta imagen se incluyen dos personajes más Salomón y Betsabé. Esta última se encuentra arrodillada ante la cama del rey. Su cabeza la lleva tapada y con la corona de reina.

Este esquema compositivo se mantendrá casi inalterable a lo largo de los siglos, introduciendo o quitando personajes, tal y como observamos en una pintura de John Wall (ca.1776. Worcester, Worcester City Museum and Art Gallery) [fig. 7]. En ella aparece un demacrado rey David en su cama acostado. Se encuentra con su torso desnudo, mientras se cubre con una tela azul. Delante un hombre le presenta a Abisag, representada como una joven vestida con unas lujosas vestiduras. De nuevo, Salomón aparece en el dormitorio, también con la corona sobre su cabeza. En el lienzo se incluyen también otros dos personajes, un sirviente de David que sostiene un recipiente y una criada negra, desapareciendo Betsabé de la composición.



Fig. 7. J. Wall. *Abisag toma cuidado de David*. ca.1776. Worcester, Worcester City Museum and Art Gallery.



Fig. 8. A. van Werf. *Abisag toma cuidado de David*. 1779. Londres, BMu.

En esta época aparecerá también otra variante muy diferente a las anteriormente vistas. Esta la encontramos en una obra de Adriaen van Werf (1779. Londres, BMu) [fig. 8]. Se trata de una imagen en la que aparecen tan solo tres personajes. Estos se encuentran en una lujosa habitación del palacio del rey. David está acostado en su cama, con su cuerpo medio levantado. Se observa una imagen mucho más saludable del rey. Por primera vez el sirviente que lleva a la joven Abisag es una mujer anciana. Con la palma de su mano señala a Abisag que aparece de espaldas al rey. La joven aparece con su pecho medio desnudo. Con su mano cubre uno de sus pechos. Se trata pues de una concepción diferente del tipo iconográfico, con una vertiente mucho más erótica.

Será en estas décadas cuando aparecerá un gran número de variantes del tipo iconográfico. En uno de los grabados que aparecen en un ejemplar de la Vulgata (1797. PTLi,1794BibIV9) [fig. 9] se observará otro caso distinto. De nuevo David se encuentra en la cama. A su alrededor aparecen una serie de personajes atendiendo a las necesidades del rey. Uno de sus sirvientes lo está tapando con una tela y otro ajusta su almohada. Delante de la cama dos hombres llevan una cesta fuera de la habitación. David coge a la mujer acercándola a él. En la misma estancia también aparecen dos perros, posiblemente como detalle anecdótico.



Fig. 9. *Abisag toma cuidado de David*. 1797. PTLi,1794BibIV9.



Fig. 10. L. G. Bourbon-Leblanc. *Abisag toma cuidado de David*. ca.1865. Worcester, WCMAG.

A pesar de ser poco común, existe una variante en la que se representará a Abisag y David solos. Uno de estos casos es una pintura de Louis Gabriel Bourbon-Leblanc (ca.1865. Worcester. WCMAG) [fig. 10]. En este lienzo se recupera de nuevo la imagen del rey David sentado en su trono, como se había observado en los casos más antiguos del tipo iconográfico. Apoyado en uno de los lados del lujoso trono, David baja su mirada hacia la joven Abisag. La joven se sienta sobre el suelo que está cubierto por la piel de un león. Aparece medio desnuda, tapada únicamente por un vestido casi transparente y adornada con joyas. En esta estancia se incluye el arpa del rey a uno de los laterales. En el fondo dos soldados montan guardia.

Una variante bastante semejante la encontramos en un lienzo de Pedro Américo (1879. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) [fig. 11]. En este caso ambos personajes principales aparecen acostados en la cama. David se encuentra desnudo. Muestra un cuerpo con los signos del paso de la edad. Lleva los pelos largos y una larga barba blanca. Mira con una cara de asombro a Abisag, la cual se encuentra desnuda en la cama y está a punto de abrazarlo. En la estancia se observan telas y objetos de gran lujo. Entre los objetos cabe destacar la lujosa lira que aparece detrás de la joven. Algunas de sus cuerdas se encuentran rotas.



Fig. 11. Pedro Américo. *Abisag toma cuidado de David*. 1879. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

ÚLTIMAS INSTRUCCIONES DE DAVID A SALOMÓN

Ante la inminente muerte de David, decidió dar una serie de consejos e instrucciones a Salomón, con la finalidad de que su reinado fuera justo y siguiera los mandatos de Yahvé. Este tema recogerá una serie de tipos iconográficos, que en ocasiones seguirán unas características muy semejantes y serán difíciles de identificar.

Últimas instrucciones de David a Salomón

El rey David postrado en su cama, a punto de morir, dará sus últimas instrucciones al joven Salomón. La finalidad de David es la de que sucesor fuera un gobernante justo y siguiera respetando las indicaciones de Yahvé. Este pasaje se observa en el segundo capítulo del primer libro de los Reyes:

«Cuando se acercaron los días de la muerte de David, dio órdenes a su hijo Salomón: ‘Yo me voy por el camino de todos. Ten valor y sé hombre. Guarda las observancias de Yahvé tu Dios, yendo por su camino, observando sus preceptos, sus órdenes, sus sentencias y sus instrucciones, según está escrito en la ley de Moisés, para que tengas éxito en cuanto hagas y emprendas. Para que Yahvé cumpla la promesa que me hizo diciendo: “Si tus hijos guardan su camino para andar en mi presencia con fidelidad, con todo su corazón y toda su alma, ninguno de los tuyos será arrancado de sobre el trono de Israel”» (1 R 2, 1-4)¹.



Fig. 1. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. ca.1000, Roma, BAV, gr. 333, fol. 72v.



Fig. 2. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. ca.1290, Cambridge, CaUL, Ee. 4.24, fol. 28v.

Estas últimas instrucciones de David a Salomón serán recogidas por los artífices, destacando en el campo de la miniatura. De manera muy temprana aparecerán imágenes del tipo iconográfico en las miniaturas de los libros dedicados relacionados con la religión. En este sentido, uno de los casos más antiguos de los que se conservan, es una biblia de origen griego (ca.1000, Roma, BAV, gr. 333. fol. 72v) [fig. 1]. En la composición aparecen tres

¹ «*Appropinquaverant autem dies David ut moreretur, praecepit que Salomoni filio suo dicens: 'Ego ingredior viam universae terrae; confortare et esto vir et observa decreta Domini Dei tui, ut ambules in viis eius et custodias statuta eius et praecepta eius et iudicia et testimonia, sicut scriptum est in lege Moysi, ut prospere agas in universis, quae facis et quocumque te verteris; ut confirmet Dominus sermonem suum, quem locutus est de me dicens: "Si custodierint filii tui viam suam et ambulaverint coram me in veritate, in omni corde suo et in omni anima sua, non auferetur tibi vir de solio Israel"»*».

personajes en una especie de estancia indeterminada. Aunque debería ser el dormitorio del rey, aparecen elementos vegetales que impiden afirmarlo. El rey David aparece acostado en su lujosa cama. Se observa que va vestido con un atuendo propio de un monarca y con la corona sobre su cabeza. Detrás de su cabeza aparece un nimbo que indica el carácter sagrado del personaje. Arrodillado, al lado de la cama del rey, aparece el joven Salomón. En este caso se repiten casi las mismas características que con David. Va vestido con unos ropajes lujosos. Sobre su cabeza se observa una corona y el nimbo detrás. Se encuentra escuchando las palabras del rey David. El tercero de los personajes es un sirviente de David, el cual con una especie de palma abanica al rey.

En otra variante del tipo iconográfico aparecerán solamente los dos principales personajes, como observamos en una miniatura (ca.1290, Cambridge, CaUL, Ee. 4.24. fol. 28v) [fig. 2]. En el pequeño espacio de la inicial del capítulo aparecen dos tipos iconográficos. Es en la parte superior donde se sitúa el que es objeto de nuestro estudio. De nuevo, la imagen se encuadra en la habitación del rey. En esta ocasión los personajes se reducen a dos, los imprescindibles en la narración. Tumbado en su cama se encuentra el rey David. Se observa como aparece desnudo y tapado con unas telas. Pese a su estado, en su cabeza lleva la corona real. Notamos la desaparición del nimbo de detrás de su cabeza. El debilitado rey mira hacia delante, donde se encuentra el segundo personaje de la miniatura, este es el joven Salomón. En esta ocasión, además de desaparecer su nimbo, también se observa una ausencia de corona. Salomón en esta ocasión parece entablar un diálogo con David. Su posición en esta variante pasa de estar arrodillado o sentado a estar de pie frente a la cama del rey.

Existen también variantes del tipo iconográfico en las que David aparece sentado en el trono como observamos en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, 2 B. VII. fol. 64v) [fig. 3]. El emplazamiento de la imagen pasará del dormitorio del rey a la sala del trono. Los personajes aumentan de manera considerable. En total se representan cinco. Sentado en el trono aparece el rey David, vestido con su túnica y capa, y con la corona y el cetro. Los signos de su debilidad no son tan evidentes como en los anteriores casos. David señala a Salomón, el cual se encuentra delante del rey. Salomón adquiere la imagen de un niño y se le ha incluido la corona sobre su cabeza. El pequeño escucha las palabras de David, observándolo. Detrás del joven rey se sitúan tres personajes de edad avanzada. Estos tres visten de una manera casi idéntica, con largas túnicas, manto y un sombrero puntiagudo que los identifica como judíos. Es muy probable que se trate de hombres sabios de la corte del rey David, los cuales estarían en todo momento a su lado para darle consejos.



Fig. 3. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. ca.1320, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 64v.



Fig. 4. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. ca.1330, Londres, BL, Add ms 47672, fol. 117v.

A pesar de esta singular variante, lo más común en el tipo iconográfico será encontrar al rey David acostado en su cama por su debilidad como aparecerá en una miniatura de la *Biblia de Clemente VII* (ca.1330, Londres, BL, Add ms 47672. fol. 117v) [fig. 4]. Como en otros casos, el espacio destinado para el tipo iconográfico será el interior de la inicial de este capítulo. En esta ocasión ocupará la parte inferior. El joven Salomón se encuentra arrodillado a uno de los lados de la cama de David. Tiene sus manos abiertas como en actitud de oración y dirige su mirada hacia el rostro del rey. En su cabeza lleva la corona, rasgo muy habitual en el tipo iconográfico. El rey David aparece completamente tapado en su cama con unas sábanas de gran lujo. Solo se observa su cabeza la cual, pese a su estado, lleva la corona. Al otro lado de la cama asoman dos personajes más. Estos adquieren una imagen de hombres de avanzada edad como en el anterior caso.

La presencia de los ancianos en el tipo iconográfico parece estar consolidada ya en el siglo XIV, ya que los encontraremos en multitud de casos del tipo iconográfico. En una de las miniaturas de una Biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol.193r) [fig. 5] de la época aparecerá un caso más con unas características bastante similares. La principal variación con respecto al anterior caso reside en el número de anciano que aparecen. En este caso son tres de nuevo. El resto de detalles de la miniatura siguen una línea tradicional ya observada en anteriores casos del tipo iconográfico. David se encuentra en su cama hablando con el joven Salomón. Solo está cubierto por una sabana y su cuerpo aparece desnudo.



Fig. 5. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 193r.



Fig. 6. Pierre Eskrich. *Últimas instrucciones de David a Salomón*. 1564, *Figures de la Bible*.

Como es habitual en otros casos, el tipo iconográfico también tendrá una variante en la que aparecerán una gran cantidad de personajes. Este es el caso del grabado realizado por Pierre Eskrich para una impresión de la Biblia (1564, *Figures de la Bible*) [fig. 6]. En el centro de la composición se encuentra el rey David en su gran cama. A ambos lados aparecen una serie de personajes prestando atención a las palabras del rey. Entre ellos se encuentra Salomón, el cual, atentamente escucha las palabras de David. El cambio más significativo en este grabado se encuentra en el número de personajes y la perspectiva.

David requiere a Salomón castigar a Joab y a Simeí

En el segundo capítulo del primer libro de los Reyes, entre las últimas instrucciones de David a su hijo Salomón, encontramos unos versículos en los que se incluye el castigo hacia Joab y Simeí. Estos versículos aparecen en diferentes fragmentos del capítulo. El primero de ellos es el que David requiere castigar a Joab:

«También sabes lo que me hizo Joab, hijo de Sarvia, lo que hizo a los dos jefes de los ejércitos de Israel: a Abner, hijo de Ner, y a Amasá, hijo de Yéter, que los mató y derramó en la paz sangre de guerra; ha puesto sangre inocente en el cinturón de mi cintura y en la sandalia de mis pies. Harás según tu prudencia y no dejarás bajar en paz sus canas al seol» (1 R 2,5-6)².

En unos versículos más adelante, aparecerá el relato de la muerte de Joab:

«Avisaron al rey Salomón: 'Joab se ha refugiado en la Tienda de Yahvé y está al lado del altar'. Envió Salomón a decir a Joab: '¿Qué te sucede, que te refugias en el altar?' Respondió Joab: 'He tenido miedo de ti y me he refugiado junto a Yahvé'. Envió Salomón a Benaías, hijo de Yehoyadá, con esta orden: 'Vete y mátales'. Entró Benaías en la Tienda de Yahvé y le dijo: 'Así dice el rey: Sal'. Respondió: 'No. Moriré aquí'. Benaías llevó la respuesta al rey diciendo: 'Esto ha dicho Joab y esto me ha respondido'. El rey le dijo: 'Haz como él dijo. Mátales y sepúltalos, y apartarás de sobre mí y de sobre la casa de mi padre la sangre inocente que derramó Joab. Yahvé hará recaer su sangre sobre su cabeza porque ha matado dos hombres más justos y mejores que él, matándolos a espada sin saberlo mi padre, a Abner, hijo de Ner, jefe del ejército de Israel, y a Amasá, hijo de Yéter, jefe del ejército de Judá. Que su sangre caiga sobre la cabeza de Joab y de su descendencia para siempre, y que David y su descendencia, su casa y su trono tengan paz para siempre de parte de Yahvé'. Subió Benaías, hijo de Yehoyadá, hirió a Joab y le mató y le sepultó en su casa en el desierto» (1 R 2,29-34)³.

Por otra parte, encontramos el relato del requerimiento de David a castigar a Simeí:

«Ahí tienes contigo a Semeí, hijo de Guerá, el benjaminita de Bajurim, que me lanzó atroces maldiciones el día que yo iba a Majanáyim; pero bajó a mi encuentro al Jordán y le juré por Yahvé: No te mataré a espada. Pero tú no le dejarás impune, pues eres

² «Tu quoque nosti, quae fecerit tibi Ioab filius Sarviae, quae fecerit duobus principibus exercitus Israel, Abner filio Ner et Amasae filio Iether, quos occidit; et effudit sanguinem belli in pace et posuit cruorem proelii in balteo suo, qui erat circa lumbos eius, et in calceamento suo, quod erat in pedibus eius. Facies ergo iuxta sapientiam tuam et non deduces canitiam eius pacifice ad inferos».

³ «Nuntiatumque est regi Salomoni, quod fugisset Ioab in tabernaculum Domini et esset iuxta altare; misitque Salomon Banaiam filium Ioiadae dicens: 'Vade, interfice eum!' Venit Banaias ad tabernaculum Domini et dixit ei: 'Haec dicit rex: Egredere!' Qui ait: 'Non egrediar, sed hic moriar'. Renuntiavit Banaias regi sermonem dicens: 'Haec locutus est Ioab et haec respondit mihi'. Dixitque ei rex: 'Fac, sicut locutus est, et interfice eum et sepeli; et amovebis sanguinem innocentem, qui effusus est a Ioab, a me et a domo patris mei. Et reddet Dominus sanguinem eius super caput eius, quia interfecit duos viros iustos melioresque se et occidit eos gladio, patre meo David ignorante: Abner filium Ner principem militiae Israel et Amasam filium Iether principem exercitus Iudae. Et revertetur sanguis illorum in caput Ioab et in caput seminis eius in sempiternum; David autem et semini eius et domui et throno illius sit pax usque in aeternum a Domino'. Ascendit itaque Banaias filius Ioiadae et aggressus eum interfecit; sepultusque est in domo sua in deserto».

hombre avisado y sabes qué tienes que hacer para que sus canas bajen en sangre al seol» (1 R 2,8-9)⁴.

Esta petición de David se cumplirá, como ocurre con la muerte de Joab, en unos versículos situados en un fragmento posterior:

«Envió el rey a llamar a Semeí y le dijo: ‘Hazte una casa en Jerusalén y vive en ella y no salgas ni acá ni allá. El día que salgas y cruces el torrente Cedrón ten por sabido que sin remedio morirás y tu sangre caerá sobre tu cabeza’. Semeí dijo al rey: ‘Tu palabra es buena. Como ha dicho mi señor el rey, así hará su siervo’. Semeí habitó en Jerusalén mucho tiempo. Al cabo de tres años, dos de los siervos de Semeí huyeron a donde Akís, hijo de Maaká, rey de Gat; avisaron a Semeí: ‘Mira, tus siervos están en Gat’. Se levantó Semeí, aparejó su asno y se fue a Gat, donde Akís, para buscar a sus siervos; fue Semeí y trajo a sus siervos de Gat. Avisaron a Salomón: ‘Semeí ha ido de Jerusalén a Gat y ha vuelto’.» Mandó el rey llamar a Semeí y le dijo: ‘¿Acaso no te hice jurar por Yahvé y te advertí: El día que salgas para ir acá o allá ten por sabido que sin remedio morirás y tú me has dicho: Buena es la palabra que he oído? ¿Por qué no has guardado el juramento de Yahvé y la orden que te di?’ Dijo el rey a Semeí: ‘Tú sabes todo el mal que hiciste a David mi padre; Yahvé hace caer todo tu mal sobre tu cabeza, mientras el rey Salomón será bendito y el trono de David permanecerá ante Yahvé para siempre’. Dio orden el rey a Benaías, hijo de Yehoyadá, que salió e hirió a Semeí; éste murió. Y el reino se consolidó en las manos de Salomón» (1 R 2,36-46)⁵.

Como se puede contemplar, se trata de dos momentos diferentes de la narración, por tanto, son dos tipos iconográficos diferentes, los cuales tratamos en un mismo apartado por su lógica relación en el relato bíblico. En los dos casos se optará por representar el momento en el que se lleva a cabo la venganza. Destacará el momento de la muerte de Joab, tipo iconográfico del cual encontraremos un mayor número de casos. Uno de los más antiguos aparecerá en la *Biblia moralizada de Oxford* (ca. 1233, Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b. fol. 162r) [fig. 7]. En esta miniatura observaremos a tres personajes cerca de una mesa o altar. En el centro se sitúa Joab asustado mirando hacia arriba. Por su gesto, parece pedir clemencia ante Benaías, el cual aparece con su espada en alto y agarrándolo de la cabeza para acabar con su vida. Junto a estos dos aparece otro personaje asustado observando los hechos.

⁴ «*Habes quoque apud te Semei filium Gera de Benjamin de Baburim, qui maledixit tibi maledictione pessima, quando ibam ad Mabanaim; sed quia descendit tibi in occursum ad Iordanem, et iuravi ei per Dominum dicens: Non te interficiam gladio. Tu noli pati esse eum innoxium; vir autem sapiens es et scies, quae facias ei deducesque canos eius cum sanguine ad infernum*».

⁵ «*Misit quoque rex et vocavit Semei dixitque ei: ‘Aedifica tibi domum in Ierusalem et habita ibi et non egredieris inde buc atque illuc; quacumque autem die egressus fueris et transieris torrentem Cedron, scito te interficiendum; sanguis tuus erit super caput tuum’. Dixitque Semei regi: ‘Bonus sermo; sicut locutus est dominus meus rex, sic faciet servus tuus’. Habitatit itaque Semei in Ierusalem diebus multis. Factum est autem post annos tres, ut fugerent duo servi Semei ad Achis filium Maacha regem Geth; nuntiatumque est Semei quod servi eius essent in Geth. Et surrexit Semei et stravit asinum suum ivitque in Geth ad Achis ad requirendos servos suos et adduxit eos de Geth. Nuntiatum est autem Salomoni quod isset Semei in Geth de Ierusalem et redisset. Et mitens vocavit eum dixitque illi: ‘Nonne testificatus sum tibi per Dominum et praedixi tibi: Quacumque die egressus ieris buc et illuc, scito te esse moriturum? Et respondisti mihi “Bonus sermo; audivi. Quare ergo non custodisti iusiurandum Domini et praeceptum, quod praeceperam tibi?” Dixitque rex ad Semei: ‘Tu nosti omne malum, cuius tibi conscium est cor tuum, quod fecisti David patri meo; reddidit Dominus malitiam tuam in caput tuum. Et rex Salomon benedictus, et thronus David erit stabilis coram Domino usque in sempiternum’. Iussit itaque rex Banaiaae filio Ioiaadae, qui egressus percussit eum, et mortuus est. Confirmatum est igitur regnum in manu Salomonis*».



Fig. 7. *David requiere a Salomón castigar a Joab*. Ca. 1233, Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 162r.



Fig. 8. *David requiere a Salomón castigar a Joab y a Simeí*. ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 194r.

En algunos casos, ambos tipos iconográficos aparecerán en una misma imagen, como es el caso de una biblia historiada (ca.1430, La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 194r) [fig. 8]. En este caso, el tipo iconográfico del castigo a Joab sigue unas características muy semejantes a las de la anterior imagen. Joab se encuentra arrodillado ante un altar, mientras Benaías, sujeta su cabeza y alza su espada. La diferencia más notable es la ausencia del tercer personaje. En el otro tipo iconográfico observamos a cuatro personajes. Dos de ellos empuñan una gran espada con la que atacan a Simeí, mientras este se encuentra en el suelo con graves heridas por las que emana un gran chorro de sangre. El cuarto de los personajes es el joven rey Salomón ordenando la muerte de Simeí.

En cuanto al tipo iconográfico del castigo de Joab, en algunas ocasiones se incluirán interesantes variaciones. Encontraremos una variante en la que se incluye el arca de la alianza en sustitución del altar. Esta variante la podemos encontrar en un grabado de Pierre Skrich (1564, Lión, *Figures de la Bible, illustrees de huictains francoys, pour l'interpretation et intelligence d'icelles*) [fig. 9]. En este grabado, Joab se agarra al lugar donde aparece el arca de la alianza. Un grupo de soldados entra en la habitación dispuestos a acabar con la vida de Joab. Uno de ellos –Benaías– clava su espada por la espalda a Joab. De esta brolla una inmensa cantidad de sangre. Unas características muy semejantes encontraremos en otros grabados, como el de Bernard Salomón (1583, Lión, *Quadrins historiques de la bible*), donde solamente observamos ligeros cambios en el número de personajes representados.



Fig. 9. Pierre Skrich. *David requiere a Salomón castigar a Joab*. 1564, Lión, *Figures de la Bible, illustrees de huictains francoys, pour l'interpretation et intelligence d'icelles*.

David da instrucciones sobre la construcción del templo

Una de las últimas instrucciones que dio David a su hijo fue las pautas para la construcción del templo. Los versículos que tratan sobre este tema los podemos encontrar en el capítulo 28 del primer libro de Crónicas, donde encontramos una descripción de las necesidades, aunque sin detallar las características de la edificación:

«Y tú, Salomón, hijo mío, reconoce al Dios de tu padre, y sírvele con corazón entero y con ánimo generoso, porque Yahvé sondea todos los corazones y penetra los pensamientos en todas sus formas. Si le buscas, se dejará encontrar; pero si le dejas, él te desechará para siempre. Mira ahora que Yahvé te ha elegido para edificar una Casa que sea su santuario. ¡Sé fuerte, y manos a la obra! David dio a su hijo Salomón el diseño del vestíbulo y de los demás edificios, de los almacenes, de las salas altas, de las salas interiores y del lugar del Propiciatorio; y también el diseño de todo lo que tenía en su mente respecto de los atrios de la Casa de Yahvé, y de todas las cámaras de alrededor, para los tesoros de la Casa de Dios y los tesoros de las cosas sagradas; asimismo respecto de las clases de los sacerdotes y de los levitas y del ejercicio del servicio de la Casa de Yahvé, como también de todos los utensilios del servicio de la Casa de Yahvé. Cuanto al oro, el peso de oro para cada uno de los utensilios de cada servicio, y también la plata, según el peso que correspondía a cada uno de los utensilios de cada clase de servicio; asimismo el peso de los candelabros de oro y sus lámparas de oro, según el peso de cada candelabro y de sus lámparas, y para los candelabros de plata según el peso de cada candelabro y sus lámparas, conforme al servicio de cada candelabro; el peso de oro para las mesas de las filas de pan, para cada mesa, y la plata para las mesas de plata; oro puro para los tenedores, los acetres y los jarros; y asimismo lo correspondiente para las copas de oro, según el peso de cada copa, y para las copas de plata según el peso de cada copa; para el altar del incienso, oro acrisolado según el peso; asimismo según el peso; asimismo el modelo de la carroza y de los querubines que extienden las alas y cubren el arca de la alianza de Yahvé. Todo esto conforme a lo que Yahvé había escrito de su mano para hacer comprender todos los detalles del diseño. Y dijo David a su hijo Salomón: ‘¡Sé fuerte y ten buen ánimo; y manos a la obra! No temas ni desmayes, porque Yahvé Dios, el Dios mío, está contigo; no te dejará ni te desampará, hasta que acabes toda la obra para el servicio de la Casa de Yahvé. Ahí tienes las clases de los sacerdotes y de los levitas para todo el servicio de la Casa de Dios; estarán a tu lado para cada clase de obra, todos los hombres de buena voluntad y hábiles para cualquier clase de servicio; y los jefes del pueblo entero están a tus órdenes» (1 Cro 28, 9-21)⁶.

⁶ «*Tu autem, Salomon, fili mi, scito Deum patris tui et servi ei corde perfecto et animo voluntario; omnia enim corda scrutatur Dominus et universas mentium cogitationes intellegit. Si quaesieris eum, invenies; si autem dereliqueris illum, proiciet te in aeternum. Nunc ergo vide quia elegit te Dominus, ut aedificares domum sanctuarii; confortare et perfice. Dedit autem David Salomoni filio suo descriptionem porticus et templi et cellariorum et cenaculorum et cubiculorum interiorum et domus propitiatorii necnon et omnium, quae per Spiritum cum eo erant, de atriis domus Domini et de omnibus exedris per circuitum, de thesauris domus Dei et de thesauris rerum consecratarum et de divisionibus sacerdotalibus et leviticis, de omni opere ministerii domus Domini et de universis vasis ministerii templi Domini, de auro in pondere per singula vasa ministerii, de omnibus vasis argenteis in pondere per omnia vasa pro operum diversitate; sed et ad candelabra aurea et ad lucernas eorum aurum pro mensura uniuscuiusque candelabri et lucernarum, similiter et in candelabris argenteis et in lucernis eorum pro diversitate mensurae, pondus argenti indicavit. Aurum quoque in mensas propositionis pro diversitate mensarum, similiter et argentum in alias mensas argenteas; ad fuscinulas quoque et phialas et crateras ex auro purissimo et scyphos aureos pro qualitate mensurae pondus distribuit in scyphum et scyphum; similiter et in scyphos argenteos diversum argenti pondus constituit, altari autem, in quo adoletur incensum, aurum purissimum, et aurum pro structura quadrigae cherubim extendentium alas et velantium arcam foederis Domini. 'Omnia, inquit, venerunt scripta manu Domini ad me, ut intellegerem universa opera exemplaris'. Dixit quoque David Salomoni filio suo: 'Viriliter age et confortare et fac, ne timeas et ne paveas; Dominus enim Deus meus tecum erit*

La interpretación de estos versículos por los creadores de las imágenes será muy semejante a la del tipo iconográfico de últimas instrucciones de David a Salomón. Solamente podremos distinguir ambos tipos iconográficos fijándonos en los detalles, como las inscripciones que acompañan a la imagen. Observamos un caso en una de las miniaturas de la *Biblia de san Pedro de Roda* (ca.1000, París, BNF, lat. 6, II. fol. 129v) [fig. 10]. David aparece sentado en su trono, vestido como un monarca. Lleva sobre su cabeza una corona y en una de sus manos sujeta el cetro. En su mano observamos una especie de esfera. Delante, encontramos a un joven Salomón. Observamos que lleva una espada colgada en su cintura. Pocos detalles nos permiten identificar al personaje, excepto por los textos que aparecen en el folio.



Fig. 10. *David da instrucciones sobre la construcción del templo.* ca.1000, París, BNF, lat. 6, II, fol. 129v.

et non dimittet te nec derelinquet, donec perficias omne opus ministerii domus Domini. Ecce divisiones sacerdotum et Levitarum: parati erunt in omne ministerium domus Dei; et assistet tibi in omni opere quisquis in sapientia ad omne ministerium promptus fuerit, principes quoque et universus populus in negotiis tuis'».

MUERTE Y SEPULTURA DE DAVID

La muerte de David se produjo después de dar los últimos consejos e instrucciones al rey Salomón. El relato es recogido por dos libros bíblicos como son, el primer libro de los Reyes y el primer libro de crónicas. En el primer libro de los Reyes encontramos el siguiente relato: «David se acostó con sus padres y le sepultaron en la Ciudad de David. David reinó sobre Israel cuarenta años; reinó en Hebrón siete años; reinó en Jerusalén 33 años» (1 R 2,10-11)¹.

Algunos detalles más se pueden observar en el relato que encontramos en el primer libro de crónicas:

«David, hijo de Jesé, había reinado sobre todo Israel. El tiempo que reinó sobre Israel fue de cuarenta años. En Hebrón reinó siete años y en Jerusalén. Murió en buena vejez, lleno de días, riqueza y gloria; y en su lugar reinó su hijo Salomón» (1 Cro 29,26-28)².

Para algunos investigadores, este pasaje se convertirá en el enlace entre el reinado de David y el de Salomón, a través de la figura de Betsabé que aparecerá en algunos casos³. Estos dos pasajes bíblicos servirán a los artífices a la hora de representar el tipo iconográfico. Los casos que se conservan tienen unas características bastante semejantes entre ellas. Pese a la importancia del relato en la historia de David, el tipo iconográfico no será muy común, a excepción de los siglos bajomedievales. Uno de los casos más antiguos lo encontramos en una miniatura de uno de los ejemplares de las conocidas como *Biblia de Pamplona* (1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 102v) [fig. 1].



Fig. 1. *Muerte de David*. 1197, Amiens, BM, ms 108, fol. 102v.



Fig. 2. *Muerte de David*. ca. 1220, París, BNF, lat. 770, fol. 124r.

¹ «*Dormivit igitur David cum patribus suis et sepultus est in civitate David. Dies autem, quibus regnavit David super Israel, quadraginta anni sunt: in Hebron regnavit septem annis, in Ierusalem triginta tribus.*».

² «*Igitur David filius Isai regnavit super universum Israel; et dies, quibus regnavit super Israel, fuerunt quadraginta anni: in Hebron regnavit septem annis et in Ierusalem annis triginta tribus. Et mortuus est in senectute bona plenus dierum et divitiis et gloria; et regnavit Salomon filius eius pro eo.*».

³ Esta interpretación la realizará Mónica Ann Walker en su tesis doctoral, a pesar de que en la narración no se menciona que Betsabé estuviera presente (Walker Vallido, M. A., *Betsabé en la Miniatura Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2013, p. 252.

En esta imagen observamos a David, ya finado en su cama. Aparece coronado y en su rostro se observa una ligera sonrisa. Un gran grupo de gente se amontona sobre el lecho de muerte del rey. Todos ellos son hombres, los cuales contemplan al rey muerto esbozando también una pequeña sonrisa. En el centro del grupo se encuentra un personaje el cual enseña la palma de su mano. Es difícil su identificación, puesto que, por un lado, no presenta ningún atributo que permita su identificación y, por otra parte, en el texto bíblico no se da ningún detalle de los presentes en el momento de su muerte.

Los pocos detalles que se dan en el relato serán un aliciente para que cada representación muestre características diferentes. En ocasiones, el lecho de muerte del rey será sustituido por un sepulcro, como podemos observar en una miniatura del *Salterio de Canterbury* (ca. 1220, París, BNF, lat. 770. fol. 124r) [fig. 2]. El cuerpo de David aparece sobre el sepulcro con una tela que cubre su cuerpo a excepción de su cabeza, la cual la observamos con su corona. En ambos lados aparecen dos hombres los cuales parecen preparar el cadáver del rey para su entierro. En esta ocasión se incluye también la presencia de Betsabé. Observamos que realiza gestos de dolor al observar al rey David muerto.

Lo más habitual será encontrar a David en su lecho de muerte rodeado de una gran cantidad de personajes como observamos en la miniatura de la *Biblia moralizada de Oxford* (ca.1233. Oxford, BLi, Bodley 270b. fol. 162r) [fig. 3]. En este caso se trata de la representación de hombres judíos. Como observamos en la cabeza de cada uno de ellos llevan una especie de *Kipá*. Todos ellos muestran su dolor y tristeza por la muerte de su rey.



Fig. 3. *Muerte de David*. ca. 1233. Oxford, BLi, Bodley 270b, fol. 162r. Fig. 4. *Muerte de David*. ca. 1320, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 64v.

Un caso muy semejante encontraremos en una miniatura del *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, Londres, BL, 2 B. VII, fol. 64v) [fig. 4]. El número de personajes disminuye. A pesar de este hecho, observamos una actitud muy semejante. Todos ellos miran hacia la cama donde se encuentra el rey David muerto. Sus rostros de nuevo muestran tristeza. Observamos también que todos ellos tienen sobre su cabeza una especie de gorro que los identifica como judíos. En esta ocasión se asemeja más a un gorro frigio.

CONCLUSIONES

El principal objetivo que nos habíamos marcado en nuestra tesis doctoral era el del estudio diacrónico de los diferentes tipos iconográficos relacionados con la historia bíblica del rey David, desde su origen hasta su posterior continuidad y desarrollo. Esta tarea ha sido muy ardua por el gran número de tipos que existen sobre este personaje, además de la gran cantidad de variantes que aparecen en algunos de ellos. En cada una de las imágenes tratadas en nuestra investigación se ha realizado un análisis iconográfico. Por la envergadura del tema, no podía llevarse a cabo un estudio en profundidad de cada una de las imágenes, aunque en general se ha efectuado una aproximación al significado de cada una de las principales variantes.

Para ello, ha sido preciso consultar las diferentes versiones de la Biblia, aunque la de cabecera ha sido la Vulgata Latina. Estas nos han permitido entender algunas de las variantes que encontramos en algunos tipos iconográficos e incluso, algunos detalles incomprensibles que aparecen en algunos casos. Los escritos de la patrística, además de algunos textos que mencionan diferentes relatos bíblicos de David, también han sido fundamentales en algunos casos. Estas fuentes, junto a los conocimientos sobre historia y otras disciplinas científicas nos han permitido realizar una aproximación al significado de cada una de las imágenes. La utilización del *Iconclass* y el texto bíblico han marcado desde un inicio la estructura de la tesis. A pesar de la existencia de códigos en el *Iconclass*, algunos de los tipos iconográficos no han podido ser estudiados ya que no se ha podido encontrar ningún caso. Esto ha supuesto una alteración de la estructura inicial, reduciendo en algunos temas el número de tipos iconográficos. En los que se encuentra pocos casos, se ha realizado siguiendo las mismas pautas que con los tipos más numerosos, no por ser menos habituales son menos importantes.

Debe de ser mencionado que cada uno de los capítulos o subcapítulos pueden considerarse como autoconclusivos puesto que se basan en un fragmento de texto bíblico diferente. Por esta razón, debemos exponer las conclusiones de cada uno de ellos de manera separada a modo de resumen.

El primero de los capítulos es el dedicado a los tipos iconográficos conceptuales de David. En nuestro planteamiento inicial, este capítulo contaba con un solo tipo iconográfico, pero a lo largo de nuestra investigación, se creyó conveniente considerar una división mucho más exacta de la realidad visual. Por ello, se ha dividido en el tipo conceptual de David músico y el de David profeta-rey. El primero de ellos nos muestra a David como músico, basándose en los diversos textos bíblicos en los que se menciona su faceta como compositor de los Salmos o como interprete. En estas imágenes prevalecen los atributos musicales sobre los otros aspectos identificatorios. A lo largo del desarrollo de este tipo, se observa cómo se opta por un instrumento u otro, normalmente atendiendo al contexto cultural de la época y la geografía donde es creada la imagen. El recorrido nos lleva desde los inicios en la época paleocristiana hasta los últimos casos del siglo XVII, donde comienza a imponerse la figura de santa Cecilia como patrona de los músicos, sustituyendo a David en esta faceta.

El segundo de estos tipos conceptuales es el de David profeta-rey. Si bien podría tratarse de dos tipos diferentes, los estudiamos en un mismo punto puesto que en ocasiones es muy complicado distinguir si se trata de uno u otro, y en otras, se hace una clara miscelánea entre los dos, incluso, llegando en ocasiones a incluir elementos del tipo iconográfico de David músico. En esta ocasión, también encontramos su origen en el arte paleocristiano, llegando a su máximo en época medieval.

En el segundo de los capítulos es donde comienza el estudio de los tipos iconográficos de carácter narrativo. Este primero es el dedicado al tema de Dios escoge a David como rey. Se trata de un tema dividido con una serie de tipos iconográficos basados en versículos del capítulo 16 del primer libro de Samuel. El primero de estos tipos es el de Yahvé habla con Samuel. Su origen lo encontramos en la baja Edad Media teniendo una continuidad hasta mediados del siglo XVI con contados casos en los que se observen una variación interesante para nuestro estudio. En el segundo de los tipos, los ancianos de Belén al encuentro de Samuel, se observa aún más los pocos casos que se generan de los momentos más secundarios de este tema. En esta ocasión se analiza solamente la miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1240-50, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 25v). Otro de estos tipos es el de Jesé presenta a sus hijos a Samuel. De nuevo se aborda el estudio de una miniatura de la *Biblia Morgan*, al ser el único caso que se ha encontrado (ca. 1240-50, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 25v).

Caso aparte merece el tipo iconográfico de Samuel unge a David en presencia de Jesé y sus hermanos. Este es sin duda el más importante dentro del tema, tanto por ser el momento crucial del capítulo, como por el gran número de casos y variaciones que se conservan. El tipo se gesta en época paleocristiana y se desarrolla a lo largo de los siglos hasta nuestros días, mostrando en algunas ocasiones lo que podría ser las ceremonias de unciones desarrolladas en la época de creación de la imagen. Con ello se establece un gran abanico de variaciones hasta el siglo XIX.

El último de los tipos iconográficos que encontramos en este segundo capítulo de la tesis, es el de David como pastor. Se trata de un tipo que podría clasificarse como de carácter conceptual, pero se ha estudiado como uno narrativo, ya que se basa en dos versículos que aparecen en el capítulo 16 del primer libro de Samuel, el 11 y el 19, y el 34 y 35 del capítulo 17 del primer libro de Samuel. Sus inicios se encuentran en el arte paleocristiano donde puede ser confundido con el tipo del Buen Pastor, desarrollándose a lo largo de los siglos.

David en la corte de Saúl será el tercero de los capítulos de nuestra investigación, el cual está compuesto por el estudio de cuatro tipos iconográficos. El primero de ellos es el de Saúl atormentado por un espíritu maligno, basado en el versículo 14 del capítulo 16 del primer libro de Samuel. El tipo iconográfico tendrá su origen en la baja Edad Media, teniendo un corto desarrollo en el que observaremos únicamente casos en las miniaturas de la época.

El segundo de los tipos iconográficos de este tercer capítulo es el de Saúl envía mensajeros a Jesé, basado en el versículo 19 del capítulo 16 del primer libro de Samuel. Este se estudia brevemente a partir de una de las miniaturas de la *Biblia Morgan* (ca. 1240-50, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 26r), al ser el único caso localizado en nuestra investigación.

David llega a la corte de Saúl con dones, es el tercero de los tipos iconográficos de este tercer tema. Se trata de un tipo que se basa en el versículo 20 del mismo capítulo 16 del primer libro de Samuel. En él se representa uno de los momentos fundamentales del capítulo y de la historia de David. Este será el primer contacto que tendrá David con el rey Saúl. La cronología que abarcará este tipo será bastante amplia, desde época paleocristiana hasta el siglo XIX. En este recorrido observamos una continuidad bastante irregular en sus variantes.

Adquirirá gran importancia en las artes visuales el tipo iconográfico de David toca la cítara para Saúl, con origen en época paleocristiana, es posiblemente el fragmento más

importante del tema, en el que se narra los efectos benéficos de la música de David sobre la salud de Saúl. A lo largo de su desarrollo se observará el dolor de Saúl representado según época, como una posesión demoníaca o como una enfermedad de origen mental. El tema se desarrollará hasta finales del siglo XIX, adaptando sus variaciones, según la época, al origen sobrenatural o al racional de este relato.

En el capítulo cuarto se recogen los tipos iconográficos basados en el tema de David y Goliat, uno de los más conocidos y los que más imágenes se han producido a lo largo de la historia en el arte cristiano sobre la historia de David. Se trata del capítulo más extenso de nuestra tesis, tanto por el gran número de tipos iconográficos como por las variaciones que existen en muchos de ellos. El primero de estos tipos iconográficos incluidos en el tema es el de los ejércitos israelita y filisteo en el valle del Terebinto. Se trata de un tipo poco extendido en la tradición visual, del cual se han encontrado escasos casos, todos ellos en miniaturas que abarcan el arco temporal de mediados del siglo X hasta mediados del siglo XIII.

El segundo de los tipos iconográficos de este tema es el de David lleva provisiones a sus hermanos en el ejército, basado en un fragmento del capítulo 17 del primer libro de Samuel, donde se narra cómo Jesé envía a David a llevar provisiones a sus hermanos. Los casos del tipo iconográfico son escasos, conservando el de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.638. fol. 27v), único caso estudiado en este punto.

David conducido ante Saúl, es el tercero de los tipos iconográficos. Este representa el momento en el que Saúl entregará al joven David su armadura y espada para protegerse en su lucha contra Goliat. La creación del tipo se producirá a inicios del medievo y se desarrollará hasta principios del XVII. En él encontraremos dos principales variantes, el momento en el que intenta vestir la armadura y el que Saúl se la entrega. Como cuarto tipo iconográfico de este cuarto capítulo, encontramos el de David habla con Goliat. El origen se vuelve a encontrar a principios de la Edad Media quedando fijado un esquema compositivo prácticamente inalterable a lo largo de los siglos en los que el tipo está presente, tal y como se puede observar en nuestro estudio.

El quinto tipo iconográfico será el de David lanza una piedra con su honda a la frente de Goliat. Se trata de uno de los tipos de este capítulo con más representaciones y variaciones a lo largo de los siglos, desde su origen en época paleocristiana hasta prácticamente nuestros días. En este tipo encontramos tres principales variantes que comprenden, el momento en el que David está a punto de lanzar la piedra, el momento en el que ya la ha lanzado y el momento en la que la piedra impacta en la frente de Goliat. A partir de esto, se encuentran cambios de mayor importancia.

David decapita a Goliat es el sexto tipo iconográfico de este tema. La gestación de este tipo la encontramos hacia principios de la Edad Media, y como ocurre en la mayoría de los de este tema, llegará hasta el siglo XIX con sus respectivas variaciones. El séptimo de los tipos iconográficos de este capítulo es el de David con la cabeza de Goliat. Perfectamente podría haberse incluido en el tipo iconográfico anterior, pero por el gran número de casos que existen, y al tratarse de un momento narrativo diferente al anterior, se ha visto oportuno estudiarlo como un tipo independiente. En este se han incluido las imágenes de David en las que aparece con la cabeza de Goliat generalmente a sus pies, o sujetándola con sus manos. Algunos de estos casos pueden ser consideradas incluso como imágenes conceptuales ya que son como verdaderos retratos atemporales.

Como octavo tipo iconográfico encontramos el de David agradece a Yahvé su victoria. Su origen lo hemos encontrado a mediados del siglo XVI, llegándose a encontrar

casos hasta el siglo XVIII. Pese a estar presente en casos entre tres siglos, no será muy común hallar imágenes de este tipo y su esquema compositivo permanecerá prácticamente inalterable. El último de los tipos iconográficos de este capítulo es el de David con la cabeza de Goliat ante Saúl. Este se basa en el momento en el que David entrega la cabeza y las armas de Goliat a Saúl como una especie de trofeo que le indica al rey su victoria. El origen lo hemos localizado en el siglo XII, encontrando casos hasta finales del siglo XVII.

El quinto de los capítulos de nuestra investigación está dedicado al tema de Saúl celoso de David. Se trata también de uno de los capítulos más extensos de la tesis en el que se recogen una serie de tipos iconográficos basados en versículos posteriores a la victoria de David ante Goliat. El primero de estos tipos es el de la Amistad entre David y Jonatán. Con su origen en la plena Edad Media, el tipo mostrará una serie de variaciones entre las que observamos a ambos personajes dándose la mano, abrazándose o incluso a Jonatán entregando sus ropajes a David. Estas imágenes pueden ser confundidas con otros tipos iconográficos que aparecerán en otros capítulos que muestran la relación entre ambos personajes.

El segundo de los tipos iconográficos es el del triunfo de David: Bienvenida de las mujeres de Israel. En los versículos el capítulo 18 del primer libro de Samuel en el que se basan las imágenes, observamos como las mujeres vitorean a David como un héroe, despertando en Saúl celos y envidia. Este tipo tendrá su origen a mediados del siglo X y se desarrollará hasta prácticamente el siglo XVIII, con variantes de muy diversa índole en las que se mantendrá en la mayoría un carácter de entrada triunfal.

David esquivo la lanza de Saúl, será el tercero de los tipos iconográficos del tema de Saúl celoso de David. Entre los versículos 10 y 11 del capítulo 18 del primer libro de Samuel, se describe como Saúl, ante un ataque de ira y celos, intenta atravesar a David con su lanza. El origen del tipo iconográfico lo situamos en pleno siglo XIII, llegando a presentar variaciones interesantes hasta las décadas centrales del siglo XIX. A pesar de esto, se trata de un tipo que presentará apenas variaciones a lo largo de las etapas.

Como cuarto de los tipos iconográficos del tema, se encuentra el de David jefe de mil hombres de Saúl. Como podemos observar en los versículos bíblicos, este nombramiento se debe a la intención de Saúl por acabar con la vida de David de una manera indirecta. Los primeros casos aparecerán en el siglo XI, y a lo largo de su desarrollo, solo se encontrará en las miniaturas medievales de los diferentes libros hasta aproximadamente mediados del siglo XIII. Poco habitual es también el quinto de los tipos iconográficos, el de Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Merab. En este se describe una de las ideas de Saúl para terminar con la vida de David de forma indirecta. A cambio de luchar contra los enemigos de Saúl, le entregaría a su hija Merab. En nuestra investigación solamente hemos conseguido encontrar el caso de la miniatura del *Salterio Tickhill* (ca.1310, Nueva York, Public Library, Ms Spencer 26, fol. 18r), del cual no se ha podido acceder a ninguna reproducción de la imagen.

Como sexto tipo iconográfico del capítulo aparece el de Saúl ofrece a David en matrimonio a su hija Mikal. Aprovechando el enamoramiento de esta hija de Saúl sobre David, el rey se la entregará en matrimonio, como ocurre en la anterior ocasión, para que los filisteos acabaran con la vida de David en una batalla. Se trata de un tipo mucho más común en la tradición cristiana que los anteriores. En el siglo XIII aparecerán los primeros casos y estos llegarán hasta la mitad del siglo XIX.

El séptimo tipo iconográfico del capítulo es el de David porta doscientos prepucios filisteos como dote. Como observamos en el relato bíblico, esta dote sería la condición para entregarle a Mikal como esposa a David. El resultado será que David aportará el doble de la

cantidad que le había exigido Saúl, llegando a enfurecer incluso más al rey. Aunque no se trata de un tipo iconográfico muy común, observaremos como se representan generalmente cabezas en lugar de prepucios. Su origen y desarrollo se encuentra únicamente en el siglo XIII.

El último de los tipos iconográficos de este tema será el del matrimonio de David con Mikal. Al haber cumplido su misión con creces, Saúl entregó a David en matrimonio a su hija Mikal. En las artes visuales, este tipo iconográfico se representará con el momento de la unión entre ambos. Su origen lo encontramos a inicios de la Edad Media, desarrollándose hasta mediados del siglo XVII. Será uno de los tipos más importantes de este capítulo por su gran cantidad de casos como de variantes iconográficas.

El sexto capítulo de nuestra tesis es el dedicado a la Huida de David, uno de los varios temas que narran la persecución que sufrió David por el odio que sentía Saúl hacia él. El primero de los tipos iconográficos que se contienen en él, es el de Saúl ordena la muerte de David. Basado en el versículo primero del capítulo 19 del primer libro de Samuel, representa el momento en el que Saúl ordena acabar con la vida de David. Como sucede en algunos de los tipos iconográficos, solamente encontraremos casos en las miniaturas medievales, localizando su origen en el siglo XIII, llegando a encontrar imágenes hasta el siglo XV.

El segundo tipo iconográfico del sexto capítulo es el de Jonatán advierte a David del odio de Saúl. Como en el anterior caso, existen pocos casos y todos ellos se encuentran en miniaturas de finales del siglo XII hasta inicios del siglo XIV. Su esquema compositivo puede llevarnos al equívoco y confundirlo con otro tipo iconográfico en el que aparecen estos dos personajes, por ello, se ha tenido en cuenta el lugar que ocupan las miniaturas en los libros en las que aparecen.

Jonatán reconcilia a David y Saúl es el tercer tipo iconográfico de este tema. El texto en el que se basa este tipo aparece en unos versículos del capítulo 19 del primer libro de Samuel. Este tipo iconográfico apenas ha sido representado en las artes visuales. En nuestro estudio solo hemos incluido el de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 30r) que representa este pasaje. El cuarto tipo iconográfico es el de David esquiva la lanza de Saúl por segunda vez. Aunque se basa en unos versículos diferentes al de la primera vez que sucede este hecho, se ha visto conveniente estudiarse en el primer caso por sus semejanzas visuales que son claramente idénticas.

El quinto tipo iconográfico de este capítulo es el de Mikal ayuda a David a huir. Se trata de uno de los tipos más importantes que encontramos en este tema o capítulo. En el observamos como Mikal ayuda a escapar a David sacándolo por una ventana. Los orígenes los podemos encontrar hacia el siglo IX y tendrá presencia hasta finales del XIX. A lo largo de su desarrollo encontraremos un número importante de variaciones. El sexto tipo iconográfico es la continuación de la narración en la que se basa el anterior. Se trata de Mikal introduce una falsa figura de David en el lecho. Se trata de un recurso que empleará Mikal para hacer ganar tiempo a David con su huida. El análisis se realiza a partir de cuatro casos de diversas cronologías, en las que se pueden observar las diferentes variantes del tipo iconográfico.

El séptimo tipo iconográfico del tema es el de Saúl entrega a Mikal como mujer a Palti. Se trata de una venganza de Saúl hacia David que es narrada en el versículo 44 del capítulo 25 del primer libro de Samuel. Iconográficamente, se ha observado una clara influencia de otros tipos de la historia de David en los que se representa un matrimonio, como es el caso del matrimonio de David con Mikal. Las escasas imágenes que se han

localizado se sitúan en miniaturas que abarcan una cronología del siglo XIV a finales del XV.

Encontramos un octavo tipo iconográfico dentro de este sexto tema, los mensajeros de Saúl en Ramá ante Samuel. Basado en el relato en el que Saúl manda a varios de sus hombres para encontrar a David en Ramá, conservamos muy pocos casos de este tipo iconográfico. Analizamos únicamente el de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol. 31r), por ser de los pocos que se conservan. Este tipo iconográfico tiene una relación narrativa directa con el último que aparece en este capítulo, el de Saúl ante Samuel en Ramá. Su fuente principal son los versículos 22,23 y 24 del capítulo 19 del primer libro de Samuel. Observamos los primeros casos hacia el siglo XI, encontrando diversas variaciones hasta finales del XIX.

El séptimo capítulo de la tesis está centrado en el tema de los últimos años y muerte de Samuel. Se trata de uno de los capítulos más breves de nuestra investigación, puesto que solamente aparece el tipo iconográfico de la muerte de Samuel, narrado en primer versículo del capítulo 25 del primer libro de Samuel. A pesar de la gran importancia que adquiere el profeta en el pueblo de Israel, los acontecimientos serán contados muy brevemente. De la misma manera será la presencia del tipo iconográfico en la tradición cristiana. Los escasos casos que se conservan los observamos en miniaturas que abarcan poco más de un siglo, encontrando una de las primeras a finales del siglo XII.

El capítulo octavo comprende los tipos iconográficos relacionados con el tema de David y Jonatán, basado en el capítulo 20 del primer libro de Samuel. El primero de ellos es el de David consulta a Jonatán y éste promete su lealtad, basado en un gran fragmento de este capítulo que comprende los versículos del primero al 23. Su origen lo hemos localizado a mediados del siglo IX, en una miniatura y aparecerá con sus respectivas variaciones hasta el siglo XIV.

El segundo tipo iconográfico de este capítulo es el de la fiesta de la Luna Nueva; ausencia de David. Con esta festividad, Saúl preparo una silla para David, al no acudir ni el primer ni el segundo día Saúl entró en cólera. La narración aparece en los versículos del 24 al 33 del capítulo 20 del primer libro de Samuel. El tipo iconográfico no presenta gran número de casos y todos ellos se enmarcan en las miniaturas de los siglos XIII y XIV.

El tercero de los tipos iconográficos estudiados en el capítulo octavo, es el del encuentro entre David y Jonatán en el campo. De los tipos iconográficos que aparecen en el capítulo es el que más casos encontramos, abarcando una importante cronología, que arranca en el siglo XIII. Encontraremos diferentes variaciones hasta el siglo XIX. En él se representa los versículos del 35 al 42 del capítulo 20 del primer libro de Samuel. Las imágenes muestran como Jonatán advierte a David del peligro y jurandole de nuevo lealtad.

El noveno capítulo de nuestra tesis recoge los tipos iconográficos del tema de David en Nob. Se trata de otro de los capítulos en los que se encuentran divididos los tipos conexos con la huida de David de Saúl, aunque en este caso relacionados con su estancia en Nob. El primero de los tipos iconográficos que encontramos es el del encuentro de David con el sacerdote Ajimélek. El tipo iconográfico recogerá el momento en el que David se encuentra con el sacerdote, basado en los tres primeros versículos del capítulo 21 del primer libro de Samuel. Los orígenes los hemos encontrado entre finales del siglo XII y principios del XIII. A pesar de los pocos casos, este tipo iconográfico se mantendrá hasta finales del siglo XIX, con diferentes variantes.

El segundo tipo iconográfico que hemos tratado en este noveno capítulo, es el de David recibe de Ajimélek el pan sagrado y la espada de Goliat. Encontramos su fuente en los versículos del 7 al 10 del capítulo 21 del primer libro de Samuel, donde como indica su

título, recibe de manos de Ajímelek el pan sagrado y la espada que pertenecía a Goliat. Desde su inicio en el siglo IX, observaremos una serie de variantes en las que, en ocasiones, se dará más importancia al pan o la espada, y en otras, a ambos elementos. Estos casos los encontraremos hasta el siglo XVIII, siendo uno de los tipos iconográficos más importantes de este tema.

El tercero de los tipos iconográficos del tema de David en Nob es el de Saúl viene a saber de David y Ajimélek. El texto en el que se basa el tipo iconográfico aparece en los versículos del 6 al 10 del capítulo 22 del primer libro de Samuel, donde Doeg, uno de los servidores de Saúl comunica al rey donde se encontraba David y como Ajímelek le entrega la espada y el pan sagrado. El origen del tipo iconográfico aparece a finales del siglo VIII y principios del IX. Su continuidad y variaciones llegarán hasta mediados del siglo XV con pocos casos conocidos.

El capítulo décimo de nuestra tesis lleva por título comienzo de la vida errante, de Gat al desierto de Maón. En él se comprende una serie de tipos iconográficos, los cuales representan algunos momentos de esta continua persecución de Saúl a David. El primero de los tipos es el de David finge la locura, el cual se basa en los versículos del 11 al 16 del capítulo 21 del primer libro de Samuel. David, al ser reconocido por los servidores de Akis simulará su locura, con la esperanza de salvar su vida. Sobre el siglo IX encontramos los primeros casos de este tipo iconográfico, estando presente en la tradición visual al menos hasta el final del siglo XVI con sus diferentes variantes.

El segundo tipo iconográfico de este décimo capítulo es el de David en la caverna de Adullam. Tras su fallido intento por esconderse en Gat, David decidirá huir a la caverna de Adullam para esconderse de Saúl. Este tipo tiene su fuente principal en los dos primeros versículos del capítulo 22 del primer libro de Samuel. Los casos más antiguos los encontramos a finales del siglo IX, encontrando diferentes variantes hasta finales del siglo XIX.

David lleva a sus padres al rey de Moab, es el tercero de los tipos iconográficos de este capítulo. Con el propósito de salvar a salvo a sus padres, David acude al rey de Moab. Estos se quedarán allí hasta que David se fue del refugio. El fragmento bíblico lo encontramos en los versículos 3 y 4 del capítulo 22 del primer libro de Samuel. En las artes visuales se plasmará el pasaje en contados casos, todos ellos en miniaturas medievales de entre los siglos XIII y XIV. También son escasos los que hemos encontrado del cuarto de los tipos iconográficos del tema. Se trata de David y el profeta Gad. El profeta acudirá a la caverna de Adullam a advertir a David que se marchara hacia tierras de Judá, basado en el versículo quinto del capítulo 22 del primer libro de Samuel.

Como ocurre en la mayoría de los tipos iconográficos de este tema, el quinto de ellos, David en el bosque de Jéret, será poco común en las artes visuales. Basado en el versículo sexto del capítulo 22 del primer libro de Samuel, encontramos su origen a finales del siglo IX. Solamente encontraremos casos hasta mediados del siglo XI. Pocas también son las imágenes del sexto tipo iconográfico del capítulo, el de David libera Queilá, en el que solamente hemos localizado el caso de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, MoL, M. 638, fol.33r). Este tipo se basa en los cinco primeros versículos del capítulo 23 del primer libro de Samuel.

El séptimo tipo iconográfico, es el de David en el desierto de Zif, visita de Jonatán. Encontramos el relato en los versículos del 14 al 18 del capítulo 23 del primer libro de Samuel. De nuevo se observa un pacto entre David y Jonatán y como ocurre en la mayoría de estos tipos, es muy complicada su identificación si no se atiende a su contexto o localización. Las primeras imágenes aparecen a finales del siglo XV y encontramos casos

hasta mediados del XVI. David cercado por Saúl en el desierto de Maón, es el último de los tipos iconográficos de este tema. Basado en los versículos 25 y 26 del capítulo 23 del primer libro de Samuel, observaremos el tipo iconográfico ya desde el siglo IX. Observamos un importante desarrollo, en el que hallamos casos hasta finales del siglo XVII.

El capítulo 11 de nuestra tesis está dedicado al tema de David en Engadí. Todos los tipos iconográficos que conforman este capítulo, están basados en los versículos del capítulo 24. El primero de los tipos iconográficos de este capítulo es el de Saúl con tres mil hombres busca a David en los refugios de Engadí. Hemos encontrado su origen en las miniaturas del siglo XIII y su desarrollo lo observamos hasta finales del XVI.

El segundo de los tipos iconográficos de este tema, será el de David corta la punta del manto a Saúl, basado en los versículos del 4 al 7 del capítulo 24 del primer libro de Samuel. Se trata de un fragmento bíblico en el que se demuestra el respeto de David hacia Saúl. Aunque el rey lo persigue con el fin de acabar con su vida, él decide perdonarle la vida. A finales del siglo X aparecerán los primeros casos del tipo iconográfico. Su desarrollo lo encontraremos hasta el siglo XIX, con una serie de variantes, generadas generalmente por la versión de la Biblia utilizada en cada momento.

Fuera de la caverna David se arrodilla y le muestra la punta del manto, será el tercero de los tipos iconográficos del tema. Se trata de la continuación de la narración del anterior tipo iconográfico. Se basa en un gran fragmento que abarca los versículos del 8 al 21 del capítulo 24 del primer libro de Samuel. En este relato, David grita a Saúl y le muestra la punta de su manto. En este momento se produce un dialogo entre ambos en el que el rey Saúl destaca la bondad de David. En este texto se basa el tipo iconográfico, en el que observaremos justamente el momento en el que David muestra a Saúl el fragmento del manto. El origen lo hemos localizado a mediados del siglo IX, encontrando variantes hasta finales del siglo XIX.

El cuarto de los tipos iconográficos es el de David promete guardar la familia de Saúl. También tiene su relación con el fragmento anterior. El fragmento lo encontramos en los versículos 22 y 23 del capítulo 24 del primer libro de Samuel. En este, Saúl pide a David no borrar la memoria de su familia. Los primeros casos del tipo iconográfico aparecerán hacia el siglo XIII. Estas imágenes aparecerán hasta el siglo XV solamente en miniaturas.

El capítulo decimosegundo está dedicado al tema de David y Abigaíl. En él se comprenden una serie de tipos iconográficos que tienen su fuente en el capítulo 25 del primer libro de Samuel. El primero de estos tipos es el de David envía diez muchachos para pedir comida durante el esquilado, basado en los versículos del 4 al 12 del capítulo 25 del primer libro de Samuel. En estos se narra como David mandará a diez de sus hombres a pedir alimentos a Nabal. El origen del tipo iconográfico lo encontramos a principios del siglo XI, observando casos en la tradición visual hasta mediados del siglo XVIII. Encontraremos dos principales variantes de las cuales se desarrollarán todos los casos.

David contrariado por la respuesta de Nabal, es el segundo de los tipos iconográficos de este doceavo capítulo. En él se narra la reacción de David por la respuesta recibida por parte de Nabal, que aparece en los versículos 12 y 13 del capítulo 25 del primer libro de Samuel. El origen del tipo se sitúa a principios del siglo XIII. Son pocos los casos conocidos y estos están presentes únicamente a lo largo de este siglo.

Abigail va al encuentro con David es el tercer tipo iconográfico del capítulo. Este es al que mayor importancia se le ha dado en la tradición visual del tema. La fuente principal aparece en los versículos del 13 al 35 del capítulo 25 del primer libro de Samuel. En él se describe como la esposa de Nabal, Abigaíl, reaccionará para calmar una posible venganza

por parte de David, entregándole una serie de alimentos. A mediados del siglo IX aparecerán los primeros casos del tipo iconográfico, mostrando una gran cantidad de casos y variantes hasta mediados del siglo XVIII.

El cuarto de los tipos iconográficos del tema es el del banquete en casa de Nabal. En el fragmento bíblico se narra cómo Abigaíl cuando llega a su casa se encuentra a Nabal celebrando un banquete. Por este motivo, decidirá esperarse y contarle al día siguiente como había ayudado a David. Únicamente se ha analizado un caso del siglo XVII de este tipo, puesto que no será muy habitual encontrarlo.

El último tipo iconográfico de este tema es el de David propone matrimonio a Abigaíl, viuda. Como se observa en los versículos 39 al 41 del capítulo 25 del primer libro de Samuel, David, al enterarse de la muerte de Nabal, propondrá a Abigaíl el matrimonio. A principio del siglo XI aparecerán los primeros casos, observando algunos hasta mediados del siglo XIII. En estas imágenes se observará la unión entre ambos personajes.

El capítulo decimotercero trata sobre el tema de David en Jakilá. Este tema se basa en el capítulo 26 del primer libro de Samuel. El primero de los tipos iconográficos que se recogen en el tema es el de Saúl persigue a David en Jakilá; los espías de David descubren el campamento. Los únicos casos que hemos localizado de este tipo iconográfico, aparecerán en miniaturas del siglo XIII, concentradas todas ellas en la década de los años 30.

El segundo de los tipos iconográficos es el de David y Abisay entran de noche en el campamento de Saúl. Encontramos la fuente en los versículos del 5 al 12 del capítulo 26 del primer libro de Samuel. Se trata de la segunda vez en la que David teniendo la vida de Saúl en sus manos y decide perdonarlo. A finales del siglo XII surgen los primeros casos del tipo iconográfico. Estos aparecerán hasta el siglo XIX con una gran cantidad de casos y variantes.

De la cima del monte David grita a Abner y a Saúl es el tercero de los tipos iconográficos de este decimotercer capítulo. Este comprende un gran fragmento como fuente que abarca del versículo 13 al 25 del capítulo 26 del primer libro de Samuel. En el texto se observa como David grita a Saúl y entablan un diálogo. El tipo iconográfico se gestará alrededor del siglo XIII y será común encontrarlo hasta el siglo XVI. Cabe mencionar que no son muy numerosos los casos de este tipo iconográfico.

El capítulo decimocuarto de nuestra tesis emprende el estudio del tema de David en Siquelag. En este tema se incluyen una serie de tipos iconográficos basados en diferentes capítulos del primer libro de Samuel con poca presencia en la tradición visual. El primero de los tipos iconográficos es el de David con seiscientos hombres va ante Akís, rey de Gat. Hacia el año 1000 comenzarán a surgir imágenes de este tipo. Observamos un desarrollo hasta el siglo XIII con pocos casos encontrados.

El segundo de los tipos iconográficos es el de David recibe Siquelag para establecerse. Este relato se menciona en los versículos del 5 al 7 del capítulo 27 del primer libro de Samuel. Al parecer, estos versículos despertarán poco interés. En nuestra investigación, únicamente hemos encontrado un caso de una miniatura de un salterio de finales del siglo X (ca.1000, Roma, BAV, gr.333, fol. 36v). David despedido por los jefes de los filisteos, es el tercer tipo iconográfico del capítulo. En los versículos del capítulo 29 del primer libro de Samuel, donde se narra este pasaje. En el fragmento observamos como David es expulsado de Siquelag por la presión de los jefes filisteos hacia Akís. En este tipo solamente hemos encontrado imágenes en miniaturas del siglo XIII.

El tipo iconográfico de la campaña contra los amalecitas, es el último punto de este capítulo. Es el que mayor número de representaciones presentará a lo largo de la tradición visual de los que componen el tema de David en Siquelag. Su fuente se encuentra en los

versículos del 8 al 19 del capítulo 30 del primer libro de Samuel en el que se narra un capítulo bélico. El tipo iconográfico arrancará a finales del siglo XII y observaremos variantes hasta finales del XVIII.

El decimoquinto capítulo está dedicado al tema de Saúl y la maga de Endor. Se trata de un capítulo en el que se encuentran dos tipos iconográficos relacionados con Saúl y en los que no aparece en ningún momento David. Se incluyen en la tesis por estar relacionados directamente con la historia bíblica de David, aunque no tengan ninguna relación iconográfica. El relato se incluye en el capítulo 28 del primer libro de Samuel.

El primero de los tipos es el de Saúl, disfrazado de soldado visita a la maga de Endor. Se basará en los primeros versículos del tema, donde el rey pide a dos de sus hombres que lo acompañen a visitar a una maga. Para no ser reconocido por la nigromante, se pondrá otros ropajes, ya que el mismo Saúl había prohibido la práctica de la adivinación y la necromancia (1 S 28,5-10). Son pocos los casos que tenemos del tipo, observando los más antiguos a inicios del siglo XV.

La maga ve el espectro de Samuel, será el segundo de los tipos iconográficos de este tema. Su fuente principal se encuentra en los versículos del 11 al 20 del capítulo 28 del primer libro de Samuel y en ellos se narra la invocación de la maga al espíritu de Samuel. Los inicios del tipo iconográfico lo encontramos alrededor del siglo XIII, encontrando casos hasta finales del XIX.

En el capítulo decimosexto tratamos el tema de la batalla contra los filisteos y muerte de Saúl. En este capítulo aparecerá una serie de tipos iconográficos relacionados con la derrota y muerte de Saúl. El primero que encontramos es el del ejército de Saúl es derrotado por los filisteos. Su fuente se encuentra en los versículos 1 y 2 del capítulo 31 del primer libro de Samuel, en el que se describe la derrota del ejército israelita. Hemos podido encontrar los primeros y únicos casos del tipo iconográfico a finales del siglo XVI.

El segundo de los tipos iconográficos de este tema es el de la primera variante de la muerte de Saúl. En esta se cuenta que Saúl se arrojó sobre la espada de su escudero al haberse negado a matarlo. En el siglo XIII encontramos los primeros casos de esta variante, la cual permanecerá hasta finales del siglo XIX con pequeñas variantes. La segunda variante de la muerte de Saúl, aparecerá en los primeros versículos del capítulo primero del segundo libro de Samuel. Este conforme el tercero de los tipos iconográficos de este capítulo. A diferencia del anterior relato, en esta ocasión, uno de los hombres de Saúl es el que terminará con su vida, cumpliendo el deseo del rey. También en esta variante encontraremos los orígenes en el siglo XIII, aunque en esta ocasión, observaremos las últimas variantes a finales del siglo XV.

La armadura de Saúl en el templo de Astarté será el cuarto tipo iconográfico del tema. En los versículos del 8 al 10 del capítulo 31 del primer libro de Samuel aparecerá el relato, en el que se narra cómo acabó la armadura de Saúl en dicho templo. El origen del tipo iconográfico se ha encontrado en las primeras décadas del siglo XIII y hallamos variantes hasta el XVII. El último de los tipos iconográficos de este tema será el de los habitantes de Yabés de Galaad rescatan los cadáveres y les dan sepultura. En este caso, son dos las fuentes en las que se inspira el tipo iconográfico. Por un lado, los versículos del 11 al 13 del capítulo 31 del primer libro de Samuel, y por otro, los versículos 11 y 12 del capítulo 10 del primer libro de Crónicas. Aunque son pocos los casos, los observamos en una amplia cronología que abarca del siglo XIII al XIX.

El capítulo decimoséptimo es el dedicado a David rey y oposición de los descendientes de Saúl. En él se recogen una serie de tipos iconográficos en los que se observa como después de la muerte de Saúl se proclamará rey a David y las diferentes

disputas por el trono de los hijos de Saúl para conseguirlo. El primero de estos tipos es el de David proclamado rey en Hebrón. Este se basa en el versículo 4 del capítulo 2 del segundo libro de Samuel. Los primeros casos aparecerán sobre la mitad del siglo IX, observando algunos hasta el XIII.

El segundo de los tipos iconográficos relacionados con el tema es el de Isbaal, hijo de Saúl, proclamado rey de Israel por Abner. En este relato se cuenta como Abner proclamará a Isbaal como rey de Israel, oponiéndose de esta manera a la designación de David. El pasaje lo encontramos en los versículos del 8 al 10 del capítulo 2 del segundo libro de Samuel. El tipo iconográfico será poco habitual en las artes visuales. Su origen lo observamos en el siglo XIII, encontrando algunos casos en el XIV.

El tercer tipo iconográfico de este capítulo es el de la batalla entre los ejércitos de Abner y David. Se trata de una batalla producida entre ambos bandos narrado en los versículos del 12 al 17 del capítulo 2 del segundo libro de Samuel. El primero de los casos lo encontramos en el siglo XIII, observando pocas imágenes hasta mediados del XIX. El cuarto de los tipos iconográficos del tema, Abner, en fuga, perseguido por Azahel, hermano de Joab, también muestra como en el anterior caso, la lucha entre ambos bandos. Los versículos del 19 al 23 del capítulo 2 del segundo libro de Samuel cuentan estos hechos. El tipo tendrá su origen a mediados del siglo XIII, pero al contrario que el anterior caso, observaremos imágenes en diferentes épocas.

El quinto tipo iconográfico de este decimoséptimo capítulo es el de Joab en persecución de Abner. Este tiene su origen en los versículos 24 al 28 del capítulo 2 del segundo libro de Samuel. En estos versículos se narra cómo cesó la persecución entre Joab y Abner. Únicamente analizamos un caso aparecido en una miniatura de una Biblia historiada (ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 178r), demostrando así su poco interés.

Abner negocia con David; banquete en honor de Abner es el sexto tipo iconográfico que encontramos en este decimoséptimo capítulo. La narración se encuentra en los versículos del 12 al 21 del tercer capítulo del segundo libro de Samuel. En él se observa como David y Abner llegan a un acuerdo, celebrando este pacto con un banquete. El origen lo hemos localizado en el siglo XI y observaremos diferentes variantes hasta finales del XV.

Como séptimo tipo iconográfico del capítulo tenemos el Asesinato de Abner, basado en los versículos del 23 al 27 del capítulo 3 del segundo libro de Samuel. Este asesinato se produce por el desconocimiento de Joab y sus hombres del acuerdo entre David y Abner. En las artes visuales observaremos casos desde el siglo XIII, encontrando variantes hasta el XVI. Relacionado con este pasaje, encontramos el asesinato de Isbaal, el octavo tipo iconográfico tratado en este capítulo. En el relato que aparece en los versículos del 5 al 7 del capítulo 4 del segundo libro de Samuel, observamos como varios hombres de David comenten un asesinato a traición. Su origen lo situamos en el siglo XIII, encontrando variantes solamente en miniaturas hasta el siglo XV.

El noveno y último tipo iconográfico del capítulo, será el del reconocimiento de la realeza de David en Hebrón. El texto en el que se basa el tipo iconográfico aparecerá en los cuatro primeros versículos del capítulo 5 del segundo libro de Samuel. Su origen lo encontramos a principios del siglo XIII, observando casos hasta finales del XIX. Para realizar una buena identificación del tipo iconográfico se ha tenido de atender al contexto de cada una de las imágenes con el fin de no confundirlo con el tipo de la unción de David por Samuel y con el de David proclamado rey en Hebrón.

El capítulo decimooctavo está dedicado al tema de la consolidación de la monarquía de David. En este capítulo se recoge únicamente el tipo iconográfico de la conquista de Jerusalén, basado en los versículos del 6 al 10 del capítulo 5 del segundo libro de Samuel, y

en los versículos del 4 al 9 del capítulo 11 del primer libro de crónicas. En este relato se narra como David tomó la ciudad de Jerusalén. El tipo iconográfico arrancará a mediados del siglo XII, encontrando casos únicamente en las miniaturas de diversos manuscritos hasta el siglo XIV.

El decimonoveno capítulo de nuestra tesis recoge el tema del censo de David. En este tema observamos varios tipos iconográficos relacionados con el censo que ordenó realizar David y sus consecuencias. El primero de los tipos iconográficos es el de David ordena a Joab el censo. Este relato lo encontramos en dos fragmentos bíblicos diferentes. El primero de ellos aparece en los nueve primeros versículos del capítulo 24 del segundo libro de Samuel, y el segundo, en los siete primeros versículos del capítulo 21 del primer libro de Crónicas. Las primeras imágenes de este tipo surgirán a mediados del siglo IX. Su tradición visual llegará hacia mediados del siglo XIV, generalmente en miniaturas.

El segundo de estos tipos es el de la intervención del profeta Gad. La fuente principal la encontramos en los versículos 13 y 14 del capítulo 24 del segundo libro de Samuel, y en los versículos del 11 al 13 del capítulo 21 del primer libro de Crónicas. En estos relatos se observa como Yahvé, a través del profeta Gad hace elegir a David el castigo por haber mandado realizar el censo. Desde los inicios del tipo iconográfico alrededor del siglo XII, observaremos un esquema compositivo con pocas variaciones entre los diferentes casos. El desarrollo será muy breve, llegando a encontrar casos hasta el siglo XIII.

El tercero de los tipos iconográficos del tema será el de Yahvé castiga a Israel con tres días de peste. Observamos en los versículos bíblicos del 15 al 17 del capítulo 24 del segundo libro de Samuel y del 14 al 17 del capítulo 21 del primer libro de Crónicas, como Yahvé a través de un ángel castigará a Jerusalén con la peste. Se trata de uno de los tipos iconográficos más importantes del tema, que tiene su origen a finales del siglo XII y en el que observaremos casos hasta el XIX.

David y Ornán; erección de un altar, es el cuarto y último tipo iconográfico de este tema del censo de David. Las plegarias de David fueron escuchadas por Yahvé y este le mandó construir un altar, tal y como observamos en dos fragmentos bíblicos aparecidos en dos libros diferentes. Por un lado, lo encontramos en el segundo libro de Samuel, capítulo 24, versículos del 18 al 25, por otro, en el primer libro de Crónicas capítulo 21, en los versículos del 18 al 27. Ambos narran los mismos hechos, aunque cambiando pequeños detalles. El tipo iconográfico no será muy habitual en las artes visuales. En nuestro estudio hemos localizado únicamente casos en miniaturas del siglo XIII y XIV.

El vigésimo capítulo es el que presenta el tema de los actos religiosos de David. Se trata de una serie de tipos iconográficos relacionados entre sí por la temática. El primero de los tipos iconográficos del capítulo es el de David en plegaria comunica con Dios (en general). En realidad, se trata de más de un tipo iconográfico diferente, basado en diversos pasajes en los que David tiene la necesidad de orar para comunicarse con Yahvé. Observamos imágenes relacionadas con estos tipos a partir del siglo XIII, observando los diferentes tipos hasta el siglo XIX. Podría considerarse en algunos casos puntuales como un tipo conceptual.

El segundo tipo iconográfico es el de David ofrece sacrificios. Este, al igual que en el anterior caso, corresponde en realidad a más de un tipo iconográfico, ya que se basa en diferentes versículos bíblicos que exponen los sacrificios que realizó David. También como en el anterior caso, podría considerarse como una especie de tipo conceptual. Aunque abarquen una cronología bastante amplia, del siglo XII al XIX, no será muy habitual encontrarnos con casos.

El tercer tipo iconográfico de este vigésimo capítulo, es el traslado del arca de la alianza a Jerusalén. La fuente se encuentra en los cinco primeros versículos del capítulo 6 del segundo libro de Samuel y los ocho primeros del capítulo 13 del primer libro de Crónicas. En este pasaje se narra como David con sus hombres trasladarán el Arca de la Alianza a Jerusalén. Así lo observamos en las imágenes que aparecerán a partir del siglo IX y que encontraremos hasta finales del XVII con diferentes variantes.

David baila delante del arca, será el cuarto tipo iconográfico del tema. Este tipo se basa en los versículos 14 y 15 del capítulo 6 del segundo libro de Samuel. Observamos en este relato como David danzará delante del Arca de la Alianza con gran entusiasmo. El tipo iconográfico arrancará sobre el siglo XIII y tendrá presencia en las artes visuales con sus respectivas variantes hasta el XIX. A pesar de estos hechos, no se trata de un tipo muy común, ya que se optará en ocasiones por otro con relación con el relato, el de David despreciado por Mikal, el quinto de los tipos iconográficos de este tema que tratamos a continuación. La fuente la encontramos en los versículos posteriores al del anterior caso, del 16 al 23 del capítulo 6 del segundo libro de Samuel. En estos versículos Mikal al observar su baile de David desnudo, le recriminará los hechos, resaltando que se había descubierto como uno cualquiera ante las criadas. Los primeros casos los encontraremos hacia el siglo XI y aparecerán variantes hasta el XV.

El vigésimo primero capítulo de nuestra tesis está dedicado al tema de David y Betsabé. Se trata de uno de los temas más importantes y más estudiados de los temas relacionados con el reinado de David como se ha podido comprobar. El primero de los tipos iconográficos será el de David ve a Betsabé en el baño. Este tipo iconográfico tiene su fuente literaria en los versículos 2 y 3 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel. A partir del siglo IX aparecerán los primeros casos, encontrando multitud de variantes a lo largo de su desarrollo hasta el siglo XIX. Este es el más común y más conocido de los que componen el tema.

El segundo tipo iconográfico del tema es el de David y Betsabé como amantes. Basado en el versículo 4 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel, expone como David mandó buscar a Betsabé para acostarse con ella. Los casos de este tipo iconográfico no serán muy habituales en las artes visuales. A pesar de esto, observamos casos en una cronología bastante amplia, localizando su posible origen en el siglo XIII y su desarrollo hasta el XVI. El tercero de los tipos iconográficos del tema de David y Betsabé será el de David y Urías. En este relato, aparecido en los versículos del 6 al 8 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel, observamos como David manda a Joab que le trajera a Urías, el esposo de Betsabé. Este tipo iconográfico presentará su origen hacia finales del siglo XII, observando sus principales variantes hasta el XV.

La muerte de Urías, será el cuarto de los tipos iconográficos del capítulo. El relato aparecerá en los versículos del 16 al 21 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel. En este texto observamos como Joab en el asedio de una ciudad, colocará a Urías en primera línea de batalla con el objetivo de cumplir el plan de David y que muriera. De este tipo iconográfico hallaremos casos desde finales del siglo X, llegando a encontrarnos algunos hasta el siglo XVI. Pese a esta corta cronología, observamos una interesante muestra de variantes del tipo.

El quinto tipo iconográfico del tema es el de las bodas de David y Betsabé. Como podemos contemplar en el pasaje, pasado un tiempo de la muerte de Urías, David buscó a Betsabé para hacerla su esposa. Este pasaje lo hallamos en el versículo 27 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel. El origen del tipo iconográfico lo encontramos hacia el siglo XIII, y pese a los pocos datos que nos muestra el texto, observamos a ambos en pleno acto de la

ceremonia de matrimonio. Existirán diferentes variaciones que podemos encontrar hasta el siglo XVI.

El sexto tipo iconográfico es el de Betsabé da un hijo a David. Su fuente se encuentra en el versículo 27 del capítulo 11 del segundo libro de Samuel, como en el anterior caso. Se trata de una imagen con poco recorrido. Solamente analizamos el caso de la miniatura que aparece en la *Biblia Morgan* (ca.1250, Nueva York, Morgan Libray, M.638. fol. 42v). El séptimo tipo iconográfico será el de David reprendido por Natán. Basado en los doce primeros versículos del capítulo 12 del segundo libro de Samuel. El profeta Natán reprenderá a David por la serie de malas acciones que había realizado. El tipo iconográfico aparecerá a finales del siglo VIII. Observaremos multitud de casos a lo largo de su desarrollo, aunque manteniendo bastante inalterable el esquema compositivo.

El último de los tipos iconográficos de este tema será el del arrepentimiento de David y muerte del niño. En realidad, son dos tipos iconográficos diferentes, pero por los pocos casos que se han conservado de ambos, y vista su relación narrativa, hemos visto conveniente tratarlos en el mismo punto. La fuente principal del relato lo encontramos en los versículos del 13 al 19 del capítulo 12 del segundo libro de Samuel. En el observamos como David, después del reprendimiento de Natán, se arrepintió de sus pecados. Pese a estos hechos, el séptimo día murió el hijo de ambos. Los primeros casos del tipo iconográfico del arrepentimiento de David aparecerán a mediados del siglo X. Las diferentes variantes aparecerán en las miniaturas de diferentes manuscritos prevaleciendo las de origen oriental. El tipo de la muerte del niño lo encontraremos en un grabado de Julius Schnorr von Carolsfeld (ca. 1860. *Bibel in Bildern*) ya a mediados del siglo XIX, compartiendo espacio con el tipo iconográfico del arrepentimiento de David.

El vigésimo segundo capítulo de nuestra tesis recoge el tema de Tamar y Amnón, historia narrada en el capítulo 13 del segundo libro de Samuel. De nuevo, se trata de un capítulo donde se recogen tipos iconográficos en los que no tienen como protagonista a David, pero si a algunos de sus hijos. Al tratarse de un relato relacionado con los hijos de David, estando este todavía con vida, se ha considerado conveniente incluirlos en nuestra investigación. El primero de estos tipos iconográficos es el de Amnón ultraja a su hermana Tamar. Basado en los 15 primeros versículos del capítulo 13 del segundo libro de Samuel, observamos como Amnón pretende abusar de su hermana Tamar tejiendo un plan para llevarla a su cama. El tipo iconográfico aparecerá hacia el siglo XV y presentará un importante desarrollo en el siglo XVI y principios del XVII.

El segundo de los tipos iconográficos del tema será el de Amnón es asesinado por Absalón. Observamos el relato en los versículos del 23 al 29 del capítulo 13 del segundo libro de Samuel. Absalón mandará preparar una gran comida para que cuando Amnón estuviera ebrio por el vino, a su orden le asesinaran. En el siglo XI aparecerán los primeros casos de este tipo iconográfico, encontrando imágenes hasta las primeras décadas del siglo XVIII. El último de los tipos iconográficos de este capítulo, es el de David sabe por Yonadab de la muerte de Amnón. El relato se recoge en los versículos del 30 al 33 del capítulo 13 del segundo libro de Samuel. En estos versículos se narra como Yonadab cuenta a David que había sido asesinado su hijo Amnón. El origen del tipo lo encontramos en el siglo XI, observando algunos casos hasta mediados del siglo XIV, con un esquema compositivo bastante semejante entre los diferentes casos.

El capítulo vigésimo tercero, Absalón retorna a Jerusalén, agrupa una serie de tipos iconográficos basados en el capítulo 14 del segundo libro de Samuel. El primero de estos tipos es el de David y la mujer de Técoa, el cual tiene su fuente en los 14 primeros versículos del capítulo 14 del segundo libro de Samuel. A finales del siglo XII aparecerán los

primeros casos del tipo iconográfico. Durante su continuidad y desarrollo observaremos pocos cambios, los cuales podremos atribuir más bien a cuestiones estilísticas de cada momento. El segundo de los tipos iconográficos es el de la reconciliación de David y Absalón. Encontramos su fuente principal en los versículos del 28 al 33 del capítulo 14 del segundo libro de Samuel. El relato muestra como Absalón acude ante David y se reconcilian. El tipo iconográfico tendrá su origen alrededor del siglo XI, encontrando casos hasta el XIX. A lo largo de su desarrollo, encontraremos una gran similitud en el esquema compositivo en los diferentes casos.

El vigésimo cuarto capítulo de nuestra tesis es el dedicado al tema del enfrentamiento entre David y Absalón. Los tipos iconográficos que en él se contienen, se basan en los versículos de los capítulos 15, 16 y 18 del segundo libro de Samuel. El primer tipo iconográfico de este capítulo es el de Absalón habla a la gente a la puerta de la ciudad. Este se basa en los 6 primeros versículos del capítulo 15 del segundo libro de Samuel. Absalón pretendía ganarse a la gente de Israel con el fin de usurpar el poder a David. Pocos serán los casos que encontraremos de este tipo iconográfico, el cual carece de casos hasta la modernidad.

El segundo de los tipos iconográficos será el de Absalón ungido rey de las tribus de Israel. Observamos este relato en un único versículo, el 10, del capítulo 15 del segundo libro de Samuel. Con esta breve narración, contemplamos como Absalón consigue su propósito llegando a ser reconocido por las tribus de Israel. El tipo iconográfico no será muy común. Encontraremos uno de los únicos casos en una miniatura de una *Biblia Pauperum* (ca. 1470. La Haya, MMW, 10 A 15. fol. 27v).

El tercero de los tipos iconográficos del tema, será el de David informado de la rebelión de Absalón, el cual tiene su fuente en los versículos 13 y 14 del capítulo 15 del segundo libro de Samuel. El relato narra cómo un hombre avisará a David de la rebelión de Absalón. Ante la noticia, David ordenará la inmediata huida de Jerusalén. No será un tipo iconográfico muy común a lo largo de la historia, pese a este hecho, encontramos algunos casos a partir del siglo XIII. El cuarto tipo iconográfico del tema es el de la subida de David al Monte de los Olivos llorando. El relato lo encontramos en el versículo 30 del capítulo 15 del segundo libro de Samuel. En él se describe como David subió la cuesta del Monte de los Olivos desolado. Los primeros casos del tipo los encontraremos a mediados del siglo XIII, y aunque no será muy habitual, observaremos casos hasta la modernidad.

David es informado de la deserción de Ajitófel es el quinto tipo iconográfico del tema. Este tipo se basa en el versículo 31 del capítulo 15 del segundo libro de Samuel, donde observamos que un hombre se acercará a David para comunicarle la deserción de Ajitófel. Este tipo tendrá poca repercusión en las artes visuales, aunque su origen lo encontramos hacia la mitad del siglo IX. El sexto tipo iconográfico será el de Jusai con la túnica desgarrada y llena de polvo ofrece su servicio a David. Encontramos este relato en los versículos del 32 al 36 del capítulo 15 del segundo libro de Samuel. Como en el anterior tipo iconográfico, son muy pocos los casos que encontramos en las artes visuales. Por esta razón, se ha comentado un único caso de una miniatura de una Biblia historiada (ca.1450. La Haya, KB, 78 D 38 I. fol. 185v).

El séptimo tipo iconográfico del capítulo es el de David se encuentra con Sibá, criado de Meribaaal, con asnos cargados de víveres. El texto en el que se basa lo encontramos en los cuatro primeros versículos del capítulo 16 del segundo libro de Samuel. Se narra como el criado entrega los víveres para David. Esto quedará plasmado en las artes visuales en un tipo iconográfico que reflejará fielmente el relato y que será poco habitual. Simeí maldice a David y le arroja piedras, es el octavo tipo iconográfico del tema.

Encontramos su fuente en los versículos del 5 al 14 del capítulo 16 del segundo libro de Samuel. Se trata de uno de los tipos iconográficos más importantes del tema, que tendrá su origen aproximado a mediados del siglo XI, y que en el cual, observaremos casos hasta el XVIII.

El noveno tipo iconográfico incluido en este tema, será el de Absalón y las concubinas de David. El relato en el que se basa aparece en los versículos del 21 al 23 del capítulo 16 del segundo libro de Samuel. Ajitófel aconsejó a Absalón llevarse las concubinas de David. Aunque aparezcan algunos casos del tipo iconográfico, será poco habitual observarlo en las artes visuales. Un poco más habitual será el décimo tipo iconográfico del tema, el de la batalla entre David y Absalón. Su fuente principal serán los versículos del 6 al 8 del capítulo 18 del segundo libro de Samuel. Encontraremos casos de este tipo iconográfico a partir de finales del siglo XII en diversas miniaturas, observando su desarrollo hasta el siglo XIV.

El décimo primero tipo iconográfico de este tema será el de la muerte de Absalón en fuga. En el relato que aparece en los versículos del 9 al 15 del capítulo 18 del segundo libro de Samuel, se narra cómo muere Absalón enganchándose en los ramajes de una encina mientras huía. Joab, al ser avisado de la situación por uno de sus hombres, acudirá al lugar y le clavará tres dardos en el corazón. Las primeras imágenes de este tipo las hemos localizado en el siglo XIII. Las diferentes variantes las encontraremos a lo largo de los siglos hasta el XVIII.

El capítulo vigésimo quinto recogerá los tipos iconográficos relacionados con el tema del dolor de David, basado en los capítulos 18 y 19 del segundo libro de Samuel. El primero de estos es el de mensajeros llevan a David la noticia de la muerte de Absalón. Este se basa en un largo relato que se recoge en los versículos del 19 al 32 del capítulo 18 del segundo libro de Samuel. Este primer tipo iconográfico del tema tendrá pocos casos, arrancando posiblemente su tradición en el siglo XIII. Estos casos, en su totalidad aparecen en miniaturas de diversos manuscritos hasta el siglo XV.

El segundo tipo iconográfico será el de David llora la muerte de Absalón. El relato en el que se basa aparece en los tres primeros versículos del capítulo 19 del segundo libro de Samuel. En este se cuenta como David al enterarse de la muerte de Absalón se entristeció. Pocos son los casos que encontramos del tipo iconográfico. Pese a este hecho, hallaremos su origen a finales del siglo XII, observando alguna variante en el XIX. David habla a su gente a la puerta de la ciudad, será el tercero y último tipo iconográfico del tema. Sobre este relato aparecerán diferentes variantes que arrancarán a principios del siglo XIII y que encontraremos hasta mediados del XIV. Estas diferencias dejan claro la poca tradición que alcanzó el tipo iconográfico.

El capítulo vigésimo sexto de nuestra tesis, está dedicado al tema del retorno de David a Jerusalén, basado en el capítulo 19 del segundo libro de Samuel. Este tema está compuesto por dos tipos iconográficos. El primero de ellos es el de Simeí suplica el perdón, basado en los versículos del 18 al 24 del capítulo 19 del segundo libro de Samuel. Los primeros casos del tipo iconográfico aparecerán a mediados del siglo IX. Pese a esta cronología bastante temprana, solamente aparecerán casos hasta finales del siglo XV. El segundo tipo iconográfico del tema será el de la gente de Judá ayuda a David a pasar el Jordán. Este tipo se basará en los versículos 40 y 41 del capítulo 19 del segundo libro de Samuel. En el fragmento se narra como todo el pueblo cruzó el Jordán. Los casos de este tipo iconográfico serán poco comunes, por este hecho, se ha estudiado únicamente una miniatura aparecida en el *Salterio de la reina Mary* (ca.1320, 2 B. VII. fol. 61r).

El capítulo vigésimo séptimo está dedicado al tema de la rebelión de Seba. El primero de los tipos iconográficos es el de David ordena a Abisay y Joab la persecución de Seba. Este se basa en los versículos 6 y 7 del capítulo 20 del segundo libro de Samuel, donde encontramos que David ordenará a Abisay perseguir a Seba, para evitase otra rebelión como la de Absalón. El tipo iconográfico será poco común en las artes visuales. Se ha analizado únicamente el caso de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca.1250. Nueva York, MoL, M. 638, fol. 46v). El segundo tipo iconográfico es el del asesinato de Amasá. Este se basa en los versículos del 8 al 13 del capítulo 20 del segundo libro de Samuel, donde se narra como Joab y Abisay. De este tipo poseemos muchos más casos. Aparecerán los primeros hacia el siglo XV, e irán apareciendo casos hasta el XVIII con diferentes variantes.

Joab asedia Abel-Bet-Maaká, refugio de Seba, será el tercero de los tipos iconográficos del tema. Encontramos la fuente en los versículos 14 al 26 del capítulo 20 del segundo libro de Samuel, donde encontramos como en el asedio se entregará la cabeza de Seba. El tipo iconográfico presentará diferentes variantes a partir de su origen en el siglo XIII. Será habitual encontrarnos con casos hasta el siglo XVIII. Es el tipo iconográfico más importante de este tema si atendemos a la gran cantidad de casos que encontramos y sus diferentes variantes.

El vigésimo octavo capítulo de nuestra tesis recoge una serie de tipos iconográficos relacionados con el tema de las pretensiones de Adonías al trono, relato que tiene su origen en el capítulo primero del primer libro de los Reyes. El primero de los tipos iconográficos del tema será el de Adonías pretende la sucesión de David. La fuente se encuentra en los versículos del 5 al 10 del capítulo primero del primer libro de los Reyes, donde encontramos narrado como Adonías pretenderá situarse como el heredero del reino. Para esto, realizará un sacrificio e invitando a mucha gente, excluyendo al profeta Natán y a Salomón. Los casos del tipo iconográfico no serán abundantes y se centrarán en miniaturas del siglo XIII y XIV.

El segundo de los tipos iconográficos del tema es el de Natán y Betsabé intervienen ante David. Como se observa en los versículos del 11 al 31 del capítulo primero del primer libro de los Reyes, Betsabé y Natán intentarán que David designara como su sucesor a su hijo Salomón. El tipo iconográfico tendrá su origen a mediados del siglo IX. Será un tipo bastante común en las artes visuales, en el que encontraremos tres principales variantes marcadas por los diferentes personajes representados, llegando hasta el siglo XVIII.

El tercer tipo iconográfico del tema será el de Salomón, designado por David, es ungido rey. Este se basa en los versículos del 32 al 40 del capítulo primero del primer libro de los Reyes. En este se cuenta como David mandará ungir a Salomón como rey. El tipo iconográfico, que arrancará hacia finales del siglo XII, mostrará el momento de la unción de Salomón, recordando en cierto modo el tipo iconográfico de la unción de David por Samuel. Este tipo iconográfico, por su importancia del relato posiblemente, será representado hasta mediados del siglo XIX.

Adonías es informado por Jonatán, hijo de Abiatar, del ascenso al trono de Salomón, será el cuarto tipo iconográfico del tema. La fuente principal de este tipo se encuentra en los versículos del 41 al 50 del capítulo primero del primer libro de los Reyes. En este observamos como Adonías es informado de la unción de Salomón como rey. Son pocos los casos que hemos encontrado, por lo que únicamente se ha estudiado un caso de una miniatura de la *Biblia Morgan* (ca. 1250. Viena, ÖNB, Códex Vindobonensis 2554, fol. 49r). El quinto tipo iconográfico del tema también será poco habitual. Se trata del de Salomón es informado del miedo de Adonías, basado en los versículos del 50 al 52 del capítulo primero del primer libro de los Reyes. En este caso también se ha analizado una

única miniatura que se encuentra en un ejemplar de Biblia moralizada (ca.1233. Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b. fol. 162r). Adonías se arrodilla ante Salomón, es el sexto y último tipo de este tema. Su fuente la encontramos en el versículo 53 del capítulo primero del primer libro de los Reyes. Son pocos los casos que nos han llegado, pero entre estos destacan dos relacionados con la escuela de Rafael Sanzio, en las primeras décadas del siglo XVI.

El vigésimo noveno capítulo de nuestra tesis es el que trata el tema de los últimos días de David. En este tema observamos únicamente un tipo iconográfico basado en los cuatro primeros versículos del primer capítulo del primer libro de los Reyes, Abisag toma cuidado de David. A finales del siglo XII hemos encontrado los primeros casos. Observaremos diferentes variantes en las que aparecerán diferentes personajes junto a los principales personajes del tipo.

El trigésimo capítulo de nuestra tesis aborda el tema de las últimas instrucciones de David a Salomón. En él se encuentran tres tipos iconográficos basados en el capítulo 2 del primer libro de los reyes y el 28 del primer libro de Crónicas. El primero de ellos es el de las últimas instrucciones de David a Salomón. La fuente la encontramos en los cuatro primeros versículos del capítulo 2 del primer libro de los Reyes. Los primeros casos aparecerán hacia finales del siglo X, observando casos aproximadamente hasta el siglo XVI.

El segundo de estos tipos del tema es el de David requiere a Salomón castigar a Joab y a Simeí. En realidad, se trata de dos tipos iconográficos diferentes que en ocasiones compartirán espacio. El castigo de Joab se narra en los versículos del 29 al 34 del segundo capítulo del primer libro de los Reyes y el de Simeí, en los versículos del 36 al 46 del mismo capítulo del primer libro de los Reyes. Los casos arrancarán en el siglo XIII y tendrán su desarrollo hasta el XVI. El último de los tipos iconográficos de este capítulo es el de David da instrucciones sobre la construcción del templo. Este relato en el que se basa el tipo iconográfico lo encontramos en los versículos del 9 al 21 del capítulo 28 del primer libro de Crónicas. Los casos serán poco abundantes, posiblemente por su parecido visual con el tipo de las últimas instrucciones de David a Salomón. En este punto, analizamos una miniatura del tipo que se encuentra en la *Biblia de san Pedro de Roda* (ca.1000, París, BNF, lat. 6, II. fol. 129v).

El capítulo trigésimo primero de nuestra tesis y último, es el de la muerte y sepultura de David. En el encontramos un único tipo iconográfico en el que se observa al rey muerto en su lecho. Este tiene su fuente en dos fragmentos bíblicos diferentes, por una parte, en los versículos 26 al 28 del capítulo 29 del primer libro de Crónicas, y por otra, en los versículos 10 y 11 del capítulo 2 del primer libro de los Reyes. Pese a la importancia del relato, observaremos pocos casos, concentrados en miniaturas de manuscritos medievales a partir de las décadas finales del siglo XII hasta el XIV.

En este extenso resumen de los capítulos de nuestra tesis, se ha observado como la mayoría de los tipos iconográficos tienen su origen y desarrollo a lo largo de la Edad Media. Las miniaturas medievales se convierten en el principal vehículo de difusión de la mayoría de los tipos iconográficos del rey David.

Con todo lo tratado, nuestra tesis puede servir para investigaciones futuras en las que se pueda profundizar mucho más en cada uno de los temas o incluso en algunos de los tipos iconográficos. Nuestro trabajo puede servir como punto de partida para centrarse en aspectos mucho más concretos, realizando un puro estudio iconológico teniendo presente esta historia de los tipos iconográficos.

ABREVIATURAS

BAV: Biblioteca Apostólica Vaticana (Roma)
BL: British Library (Londres).
BMu: British Museum (Londres).
BLi: Bodleian Library (Oxford).
BM: Biblioteca Municipal.
BNF: Bibliothèque Nationale de France (París).
CaUL: Cambridge University Library (Cambridge).
Cp: Colección Particular.
FM: Fitzwilliam Museum (Cambridge).
GU: Galleria degli Uffizi (Florencia).
HAB: Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel).
HSA: Hispanic Society of America (Nueva York).
IM: Israel Museum (Jerusalén).
JM: Jewish Museum (Nueva York).
KB: Koninklijke Bibliotheek (La Haya).
KM: Kunsthistorisches Museum (Viena).
MBA: Museo de Bellas Artes.
ML: Musée du Louvre (París).
MMA: Metropolitan Museum of Art (Nueva York).
MMW: Museum Meermano-Westrianum (La Haya).
MNC: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia).
MoL: Morgan Library & Museum (Nueva York).
MP: Museo del Prado (Madrid).
NG: National Gallery (Londres).
NGA: National Gallery of Art (Washington).
NYPLi: New York Public Library (Nueva York).
ÖNB: Österreichische Nationalbibliothek (Viena).
PGM: Paul Getty Museum (Los Ángeles).
PML: Pierpont Morgan Library and Museum (Nueva York).
PTLi: Pitts Theology Library.
RAH: Real Academia de la Historia (Madrid).
RM: Rijksmuseum (Ámsterdam).
VAM: Victoria and Albert Museum (Londres).
WCMAG: Worcester City Museum and Art Gallery (Worcester)

FUENTES LITERARIAS

Aguilar, G., *Comedia de la Gitana melancólica*, Casa de Sebastián de Comellas, Barcelona 1609.

Agustín. *Obras completas de San Agustín. Tomo XL*, Ed. de Teodoro C. Madrid, BAC, Madrid 1995.

Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Gredos, Madrid 2009.

Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por Jesús Oroz Reta, BAC, Madrid 1993.

Josefo, F., *Los veinte libros de Flavio Josefo de las antigüedades judías*, Imprenta de Martin Nucio, Madrid 1554.

Kramer, H. y Sprenger, J., *Malleus Maleficarum*, Orión, Buenos Aires 1975.

Mortier, P., *Historie des ouden en nieuwen testaments*, Amsterdam 1700.

Vv. Aa, *Patrologías*.

Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis...* Series Graeca, Paris 1857-1866.

Migne, J. P., *Patrologia cursus completus sive bibliotheca universalis...* Series Latina, Paris 1844-1855.

Serlio, S., *Architectura*, Casa de Iván de Ayala, Toledo 1552.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Ackerman, G. M., *Les orientalistes de l'École britannique*, ACR Édition, París 1991.
- Alexander, S. S. «Heraclius, Byzantine Imperial Ideology, and the David Plates», *Speculum*, Vol. 52, N° 2, p. 218.
- Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1996.
- Argan, G. C., *Renacimiento y Barroco*, Akal, Madrid 1987.
- Armengol, A., «Realidades de la brujería en el siglo XVII» en *Tiempos Modernos*, vol. 3, 6.
- Bald Romano, I., *Classical Sculpture: Catalogue of the Cypriot, Greek and Roman Stone Sculpture*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2011.
- Balderas Vega, G., *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*, Universidad Iberoamericana, México D. F. 2008.
- Bréhier, L., «Le Psautier de Paris et la Renaissance macédonienne» en *Journal des savants*, mai-juin, 1939, pp. 97-109.
- Bühler, J., *La cultura en la Edad Media: el primer renacimiento de Occidente*, Círculo Latino, Barcelona 2006.
- Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid 2004.
- Carmona Muela, J., *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid 2003.
- Castelli, E., *Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*, Ediciones Siruela, Madrid 2007.
- Chaves, J. R., «Espiritismo y literatura en México», en *Literatura Mexicana*, vol. 16, 2.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herdes, Barcelona 1986.
- Chilvers, I., *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford 2009.

- Cohn-Sherbok, D., *Breve enciclopedia del judaísmo*, Istmo, Madrid 2003.
- Cull, J. T., «La presencia de la Emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro» en Mínguez, V. (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (vol. 2), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 2000.
- Cutler, A., y Oikonomides, N., «An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands» en *The Art Bulletin*, vol. 70, nº 1.
- Debrie, C., *Nicolas Blasset: architecte et sculpteur ordinaire du roi*, Nouvelles Editions Latines, París 1985.
- Dockery, D., *Comentario bíblico conciso*, Broadman & Hodman, Nashville 2005.
- Doebler, J., «Donatello's enigmatic David» en *Journal of European studies*, nº 4, 1971.
- Doménech García, S., «Iconografía musical. David, el rey músico», en *Sequentia, Revista Digital*, nº3, 2005.
- Doménech García, S., «'Lamentos al son del arpa'. La imagen del rey David en la pintura valenciana del Barroco» en *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 73-83.
- Donet, L., *Origen y difusión del tipo iconográfico de la Divina Pastora (Trabajo Final de Máster)*, Valencia 2013.
- , «El tipo iconográfico de la unción de David en la tradición cristiana», en Blanca Ballester Morell, B., Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (ed), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática, Anejos de Imago 5*, Col. «Medio Maravedí» 19, Palma de Mallorca 2017, pp. 295-310.
- Douglas, J. D. y Merrill, C., *Diccionario bíblico*, Editorial Mundo Hispano, El Paso 2005.
- Febvre, L., y Martin, H. J., *La aparición del libro*, Libreria, México D.F. 2004.
- Figueras, P., «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Hª Antigua*, t. 15, 2004, pp. 43-86.

Figuerola, F. «La clavícula de Salomón», en *Cuadernos del Minotauro*, 2, 2015.

Franke, J. R., *La Biblia comentada por lo Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*, Editorial Ciudad Nueva, Madrid 2009.

Gadoin, I. y Palmier-Chatelain, M. E., *Réver d'Orient, Connaître l'Orient*, Ens Éditions, Lyon 2008.

Gallart Pineda, P. «El bautismo según el *Pontifical de la curia romana* y su representación icónica», *Anejos de Imago*, 3, 2015, pp. 213-224.

García García, F. de A., «David músico», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n°8, 2012, pp. 11-25.

García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método* (vol. 2), Ediciones Encuentro, Madrid 2009.

-----, «Imagen conceptual e imagen narrativa», en *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del texto. Anejos de Imago*, 1. Sociedad Española de Emblemática – Universidad de Navarra, Pamplona 2011.

García Mahiques, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La Visualidad del Logos*, Encuentro, Madrid 2015.

-----, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 3. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*, Encuentro, Madrid 2017.

Garriga, J., «L'antic retaule major de sant Esteve de Granollers, dels Vergós» en *Lauro: revista del Museu de Granollers*, n° 15.

Glen, T. L., «Rethinking Bernini's 'David': Attitude, Moment and the Location of Goliath» en *RACAR: Canadian Art Review*, vol. 23, n° 1/2.

González Casarrubios, C., «El Rabel», en *Narrria: Estudios de artes y costumbres populares*, n°9, 1978, pp.

González Delgado, R., «Autores griegos cristianos y anábasis órfica», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 52-53, pp. 197-224.

González Espino, J. M., *Relatos bíblico: desde Abraham hasta los Macabeos: la historia del antiguo Israel*, Akal, Madrid 2006.

Grabar, A., «Les fresques de la synagogue de Doura-Europos», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 85e année, n° 2, 1941.

-----, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid 1994.

Gracia, C., *Història de l'Art del segle XIX*, Publicacions Universitat de València, Valencia 2000.

Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid 2006.

Gosselin, E. A., *The King's Progress to Jerusalem: Some Interpretations of David during the Reformation Period and Their Patristic and Medieval Background*, Undena Publications, Malibu 1976.

Guthrie, J., *Nuevo comentario bíblico*, Editorial Mundo Hispano, El Paso 2003.

Guijarro Oporto, S. y Rodríguez Láiz, A., «La unción “mesiánica” de Jesús (Mc 14, 3-9)», *Salmanticensis*, 60, 2013, p. 43-66.

Guyot, E., «Étude iconographique de l'épisode biblique “Bethsabée au bain” dans les livres d'heures des XVe et XVIe siècles» en *Reti Medievali Revista*, 14, 1, pp. 263-287.

Hachlili, R., *Ancient jewish art and archaeology in the diaspora*, Brill Academic Pub, Leiden 1998.

Hall, E., *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Los Ángeles 1997

Hartt, F., «Art and Freedom in Quattrocento Florence» en Sandler, L. (ed), *Essays in Memory of Karl Lehman*, Nueva York 1964.

-----, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Ediciones Akal, Madrid 1989.

Haussherr, R., *Biblia moralizada*, Editorial Casariego, Madrid 1992.

Hazan, O., *El mito del progreso artístico*, Akal, Madrid 2010.

Hourihane, C., *King David in the Index of Christian Art*, Princeton University Press, Princeton 2002.

Jaramillo Restrepo, G. E., *Introducción a la Historia de la Música*, Universidad de Caldas, Manizales 2009.

Kantorowicz, E. H., *Los dos cuerpos del rey*, Alianza, Madrid 1985.

Kappelmann, K., «Power in Stone: Ecclesial Authority and Artistic Endeavor in Bernini's 'David'» en *The Pulse*, Vol. 11, 2, Spring 2014.

Kleiner, F., *Gardner's Art through the Ages: Backpack Edition* (Vol. 4), Wadsworth, Boston 2013.

Lafuente Ferrari, E., *Breve historia de la pintura española* (vol. 1), Akal, Madrid 1987.

Lara Alberola, E., *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglo de Oro*, Publicacions de la Universitat de València, València 2010.

Leader, R. E. «The David Plates revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium», *The Art Bulletin*, 82, 3, 2000.

Leipoldt, J. y Grundmann, W., *El mundo del Antiguo Testamento*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1973.

- Lombardi, P., *Il filosofo e la strega*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Mâle, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid 2001.
- Mancho, C., «La alta Edad Media (750-1000)», en García Marsilla, J. V. (dir.) *Historia del Arte Medieval*, Publicacions Universitat de València, Valencia 2012, pp. 19-123.
- Mateos, J. y Barreto, J., *El evangelio de Juan: análisis lingüístico y comentario exegético*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1992.
- Merino Rodríguez, M. (dir), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 4*, Ciudad Nueva, Madrid 2009.
- , *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 5*, Ciudad Nueva, Madrid 2015.
- Millet, O. y Robert, P., *Cultura bíblica*, Editorial Complutense, Madrid 2003.
- Mínguez, V. y Rodríguez, I., *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 2006.
- Mitre, E. *Historia de la Edad Media en Occidente*, Cátedra, Madrid 2006.
- Molina Figueras, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia 2002.
- Monteagudo Robledo, M. P., «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 15.
- Moráis Morán, J. A., «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 Fernández González, E (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in*

memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freile, Tomo II, Universidad de León, León 2011, pp. 355-374.

Müntz, E., *Michelangelo*, Sirroco, Londres 2011.

Oliet Palá, A., «La monarquía mediada», en *Revista de estudios políticos*, nº 112.

Orozco Vera, M. J., «Estética romántica y denuncia social en *SAP*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en J. A. Pacheco y C. Vera Saura, *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid 1980.

-----, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid 2003.

Perdrizet, P., *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Honoré Champion, París 1908.

Pigler, A., *Barrockthemen*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1974.

Radmacher, E. D., *Nuevo comentario bíblico ilustrado*, Grupo Nelson, Nashville 2011.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007.

Remnant, M., *Historia de los instrumentos musicales*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2002.

Rico Pavés, J. *Los Sacramentos de la iniciación cristiana*, Instituto Teológico San Idelfonso, Toledo, 2006.

Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona 2009.

Rodríguez, M. A., «El retablo mayor de la iglesia de santa Eulalia en Paredes de Navas» en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, 1988, pp. 361-375.

Roessli, J. M., «¿Orfeo y orfismo en Qumrán?», en Bernabé, A. y Casadesús, F. (Coord.), *Orfeo y la tradición órfica*, Akal, Madrid 2008, pp. 179-289.

-----, «Imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano» en Bernabé Pajares, A. y Casadesús, F. (coord), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro (vol.1)*, Akal, Madrid 2008.

Rosenberg, P. y Damian, V., *Nicolas Poussin*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París 1994.

Rosenblum, R. y Janson, H. W., *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid 1984.

Ruíz Gómez, L., «El Retablo de la Anunciación de Juan Correa de Vivar» en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXII, nº 40, 2004.

Sadie, S., *Guía Akal de la música*, Akal música, Madrid 2009.

Schmitt, J. C., *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Akal, Madrid 2011.

Sebastián López, S., *Iconografía Medieval*, Etor, Donostia 1988.

Sequeiros San Román, L., «Dioses, monos y humanos: la respuesta de la ciencia y de la Biblia a los orígenes de la humanidad», en *Cuadernos de Teología Deusto*, nº 3.

Sicre, J. L., *Introducción al Antiguo Testamento*, Editorial Verbo Divino, Estella 2014.

Sonnabend, M., *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*, Ashgate Publishing, Oxford 2011.

Stone, D. M., «Self and myth in Caravaggio's David and Goliath» en Warwick, G. (ed), *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, University of Delaware Press, Dover 2006.

Tanzi, M., *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Altomani & Sons, Milán 2008.

Unger, M. F., *Manual Bíblico de Unger*, Editorial Portavoz, Michigan 1985.

- Vicens Vidal, F., *Diabolus in musica*, L'Hiperbòlic Edicions, Palma 2008.
- Von Balthasar, H. U., *Gloria. Antiguo Testamento*, Ediciones Encuentro, Madrid 2006.
- Walker Vallido, M. A., «La intersección de Betsabé» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, 2009, pp. 25-30.
- , «Los reproches de Natán» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, 2, 2009, pp. 47-54.
- , «El baño de Betsabé» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, no 3, 2010, pp. 1-10.
- , *Betsabé en la Miniatura Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2013.
- Wander, S. H., «The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath» en *Museum Journal*, 8, 1973, pp. 89-104.
- Westheim, P., *Arte, religión y sociedad*, Fondo de Cultura Económico, Mexico D.F. 2006.
- Yarza Luaces, J., «La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el 'scriptorium' monástico» en García de Cortázar, J. A. (ed.), *Monasterios Románicos y Producción Artística*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo 2003-

