

# LOS ANTEPASADOS DE CRISTO EN LA ESCALERA DEL CORO DE LA BASILICA DE MORELLA

Silvia Tena Beltrán

Una de las obras más bellas que posee la actual Basílica de Santa María de Morella es, sin duda, su célebre coro, tanto por su ingeniosa construcción, como por su rico despliegue escultórico, ubicado en la galería del trascoro y la escalera de caracol que accede a él.

Hemos de hacer notar que los relieves de la escalera que nos ocupa, no han sido objeto de estudio hasta el presente, solamente breves referencias testimoniales (que no descriptivas) se habían hecho eco del presente programa escultórico (1).

## BREVE APROXIMACION A LA OBRA

Uno de los mayores problemas que presenta esta obra es el de su autoría.

En efecto, la escasa literatura existente no arroja demasiada luz al respecto. Por referencias documentales sabemos, sin embargo, que el conjunto del coro es obra del maestro de cantería Pedro Segarra, quien lo levantó entre los años 1406 y 1426, año de su muerte.

Ese mismo año, el *Consell* de la villa se reunía para encomendar la decoración de la escalera. El documento data del 16 de agosto de 1426 y dice así:

“Any 1426. En est dia fou acordat per lo dit consell, que la scala comensada per en Pere Segarra, per la cual se munte al cor, que sia feta bella e llaurada per lo peu, e que sia feta en lo rededor storiada ab stories de angels; e si lo mentre italià que deu venir no vent prest que lleyxe spay a un puguen apres mestre les dites stories.” (2)

El documento no nos desvela la identidad del artista y aquí es donde nace la controversia, así Milián Mestre identifica a este maestro italiano con un tal Giuseppe Belli, el cual recibió del clero:

“CCC sous com fasa misteris en la scala del cor.” (3)

Según Milián este escultor de origen toscano trabajaba por estas fechas en los púlpitos de la catedral de Tortosa (4) y de allí pasó a Morella para decorar la escalera con un estilo que él califica de “indiscutiblemente renacentista e italianizante” (5).

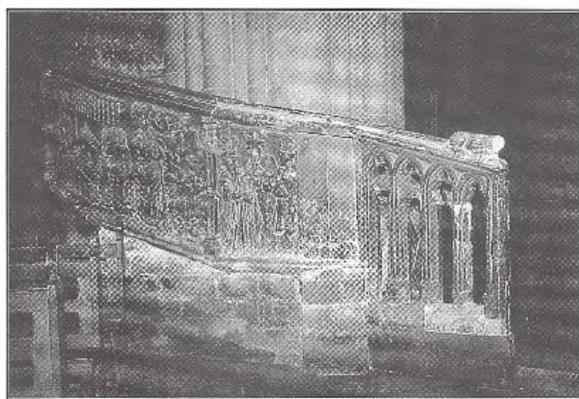
Por otro lado, a tenor de una detallada observación directa, debemos matizar la cuestión, puesto que la tipología de algunas figuras o la cadencia de los paños delatan una estética de corte naturalista, rayando en ocasiones un realismo más propio del mundo germano-flamenco que de una tradición idealizante. De suerte que no falta quien ha atribuido esta obra a escultores germanos (6).

Posiblemente no es descartable la participación de algún artista italiano en ciertas partes de la obra (fig. 3), pero a juzgar por una serie de cambios estilísticos que he observado en la escalera propongo la posibilidad de una participación de varias manos diferentes, tanto en el tratamiento escultórico, como en su estética (en las figuras, los plegados, las anatomías... se observa desde un naturalismo con ciertas concesiones a la idealización, hasta un realismo en la línea de Joan Cassel, Pere Johan o Hans Piet d'Ansó, en el retablo de la Seo de Zaragoza (cfr. figs. 2, 13, 15).

Por otro lado, hemos de señalar que don Manuel Betí halló a principios de siglo lo que hoy, por hoy, parece ser el único documento referente al autor, del que disponemos.

Se trata de un escrito en el cual se nos dice que hacia 1470 “lo mestre de talla Nanthoni Sanxo” estaba labrando las dos escenas inferiores de la escalera, que dejó sin concluir a su muerte.

De Antonio Sancho sólo sabemos que era un escultor local, perteneciente a una familia de artistas



1. Escalera del coro. Arranque



2. Escalera del coro. Epifanía



3. Escalera del coro. Adoración de los pastores

y probablemente hermano del imaginero Julián Sancho que trabajó con los Santalínea en el artesonado de la Antigua Casa de la Ciudad de Valencia (7). Este escultor debió gozar de cierta reputación local a juzgar por los encargos que contrataba para importantes acontecimientos (“Cruz de las tres cabezas”) o para otras localidades (cruces de término para Catí, San Mateo...).

Concluyendo, pues, sobre la autoría de la presente obra sólo sabemos con seguridad que fue esculpida en la segunda mitad del siglo XV (tenemos dos fechas documentadas; la decisión del *Consell* de decorar la escalera —1426— y la participación de Antonio Sancho en la base de la misma —1470—), que las dos escenas inferiores son obra de Antonio Sancho y que el resto es una obra bastante heterogénea, en la cual participarían diversas manos, unas con un estilo renaciente-idealista y otras con un germanismo exacerbado en la línea de lo que se está esculpiendo por estas fechas en el resto de la Corona de Aragón (8).

## PROGRAMA ICONOGRAFICO

El antepecho de la escalera que nos ocupa consta de catorce compartimentos que albergan un total de treinta y siete figuras labradas en estuco poli-

cromado y rematadas por un cerramiento típicamente gótico a base de arcos conopiales, gabletes y cardinas.

Los personajes que allí figuran representan la genealogía de Jesucristo, en sentido descendente, según el texto de San Mateo (1, 1-17), aunque se ha seguido un criterio de selección como luego veremos. Dichos personajes aparecen agrupados de dos en dos formando parejas de padre-hijo, a excepción de las dos escenas narrativas de la parte inferior, donde se representa la Adoración de los pastores y los reyes.

Para una mayor claridad de lectura, el escultor colocó en las manos de los personajes unas filacterias donde figuran sus respectivos nombres, seguidos generalmente por la fórmula “Gu”o “Genuyt”.

Las inscripciones de todo el conjunto son las siguientes:

- ESCENA 1: Abram / Genuyt Yzach /
- ESCENA 2: Iacob / Genuyt / Iudà
- ESCENA 3: Fares Genuyt Esrrom
- ESCENA 4: Ahram / G(enuyt) / Aminadap
- ESCENA 5: Naason / Genuyt / Sal(mon)
- ESCENA 6: Hobet / Genuyt  
Iesse / Genuyt
- ESCENA 7: David / Rege / Genuyt/t  
Sala / mon Ey [...] Be / [...] que
- ESCENA 8: Roboá(m) G(enuyt) / Abia(s)
- ESCENA 9: Assa / Gè(nuyt) / Iosafat
- ESCENA 10: Azor / Genuyt / Sadoch /
- ESCENA 11: Eleazar / Gû  
Matan Gû
- ESCENA 12: Achim / Gû Aliud/Gû
- ESCENA 13: Iacob Antemgenuit Ioseph
- ESCENA 14: Anuntio Vobis Gaudi(um) M(agnus)

## Descripción iconográfica

La escalera arranca con los personajes de Abraham e Isaac, dado que el texto evangélico de San Mateo así lo indica.

Las figuras aparecen de pie frente a frente. A Abraham (fig. 1), el primero de los patriarcas



4. Escalera del coro. El rey Assa

hebreos, se le representa tocado con un gorro en forma de “ziggurat” de cuatro pisos, aludiendo quizás a su origen étnico. En efecto; según el libro del Génesis el padre Abraham cogió a sus hijos y “los sacó de Ur de los Caldeos para dirigirse a la tierra de Canaán” (Génesis 11, 31). Así pues, vemos que Abraham era un semita nacido en la tierra de Mesopotamia.

Por otro lado dicho tocado aparece rodeado por una especie de nimbo quizás queriendo enaltecer su figura, dado que Abraham era considerado en calidad de “amigo de Yahveh” (Isaías 41, 8) (2 Paralipómenos 20, 7).

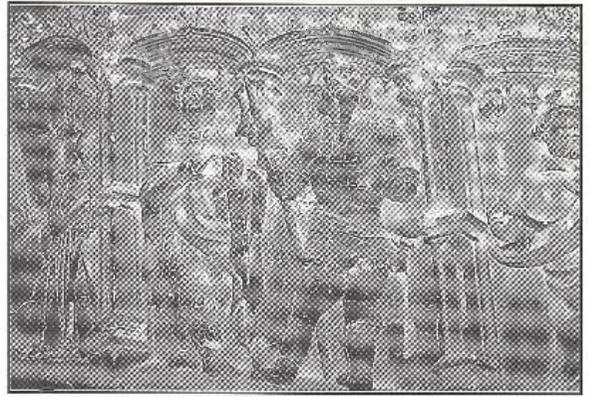
Su figura reposa sobre una roca o montaña en alusión a la tierra de Canaán que Yahveh le prometió estando él en Harán, diciéndole:

“Salte de tu tierra, de tu patria y de la casa de tu padre, para la región que yo te mostraré”.

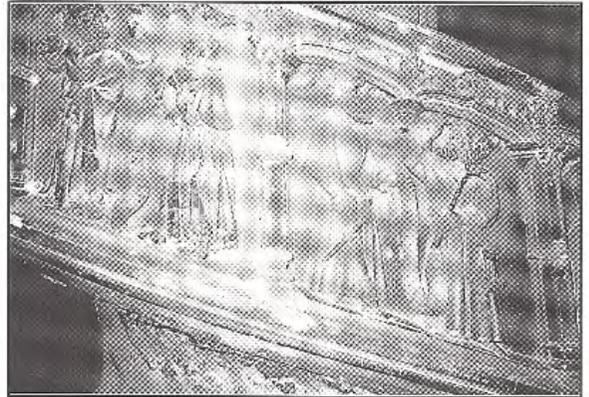
(Génesis, 12, 1)

Vemos, pues, como el tipo iconográfico aquí seguido destaca por su singularidad. En mi opinión creo que probablemente exista una estrecha dependencia entre estos relieves y algún grabado de la época, que no he podido localizar, puesto que en primer lugar Abraham aparece en actitud de saludo y en segundo lugar blande en su mano derecha, no el cuchillo del sacrificio de su hijo, como es lo usual en las representaciones de este personaje durante el siglo XV, sino una espada aludiendo a su expedición contra los reyes de Oriente según nos lo indica el Génesis:

“cuando supo Abram que había sido hecho cautivo su pariente, llamó a las armas a los capaces de entre los suyos, gente nacida en casa en número de trescientos dieciocho, y persiguió a



5. Escalera del coro. Roboam-Abías



6. Escalera del coro. Jacob-José

los reyes hasta Dan, y dividiendo su tropa cayó sobre ellos por la noche, él y sus siervos y los derrotaron.”

(Génesis 14, 14)

La tercera de las razones que nos lleva a proponer la suposición arriba descrita es la iconografía de la segunda figura de esta escena. En efecto; a Isaac no se le representa en actitud de ser sacrificado, sino como un individuo de avanzada edad, barbado y tocado con una tiara papal.

La presencia de tal inusual atributo en la figura de Isaac nos ha hecho pensar que quizás el supuesto grabado inspirador de esta escena representase el encuentro de Abraham con el sacerdote Melquisedec, después de la derrota de los reyes de Oriente y que relata el Génesis (14, 17-20), hecho que pudo haber aprovechado el imaginero para representar a Isaac, figura que por otra parte quedó bastante oscurecida por la relevancia de las figuras de Abraham, Jacob o Judá, no prodigándose quizás por ello las representaciones de este personaje.

Siguiendo la genealogía de San Mateo nos encontramos ahora con las figuras de Jacob y Judá (fig. 2).

Ambos comparten una misma filactelia, haciendo difícil distinguir quién es quién. Siguiendo la línea dinástica es lógico pensar que Jacob sea el primero de ellos, además aparece en actitud de bendecir; sin embargo, a su hijo Judá se le representa como un hombre ya en la ancianidad, apoyado en un bastón y tocado al modo judío.

El hecho de ser el segundo de los personajes de edad más avanzada que su progenitor no hace descartable la posibilidad de inversión del grabado originario en el proceso de dibujado, no obstante, parece poco probable puesto que de ser así, en primer lugar constituiría la única excepción de toda la obra, y en segundo lugar hemos dicho que la primera figura aparecía en actitud de bendecir y es precisamente en el Antiguo Testamento donde se recoge esta escena cuando Jacob bendice a todos sus hijos y llegando Judá dice:

“A ti, Judá, te alabarán tus hermanos; pondrás tu mano sobre la cerviz de tus enemigos: se posturarán ante ti los hijos de tu padre.”

(Génesis 49, 8-10)

Vemos, pues, como la primera de las figuras corresponde a Jacob.

Por otro lado, dada la importancia del personaje de Judá, como padre de las tribus de Israel (Miqueas 5, 7), parece lógico por lo tanto que su tratamiento iconográfico sea más rico (vid. Vulg. Génesis 49, 8).

Se representan en la siguiente escena a los personajes Fares y Esrom (fig. 3), ambos compartiendo filacteria. El primero de ellos aparece caracterizado como un individuo de mediana edad, barbado, vestido con túnica y capucha y apoyado en un bastón. De él sabemos que era hijo de Judá y de su nuera Tamar (Génesis 38, 29) y padre del linaje judaico de los peres o parsitas. Bajó hasta Egipto con las doce tribus y tras el destierro volvió a Palestina estableciéndose en Jerusalén donde figura en el censo elaborado en 1 *Paralipómenos* 9.

Su hijo Esrom aparece caracterizado como un joven adolescente, dado que según el Génesis (46, 12) en su juventud acompañó a su padre por Palestina y finalmente se estableció en Transjordania con las stirpes de sus hijos Yerajmeel, Aram y Kelubay (1 *Paralipómenos* 2, 9). Quizás la bolsa que lleva a sus espaldas esté en relación con ese largo viaje por el desierto, no obstante, y desde el punto de vista más pragmático parece evidente que ciertos detalles referentes al atuendo de los personajes (bolsas, cinturones, armas, corpiños, tocados...) deban bastante a esos posibles grabados todavía desconocidos.

Aram y Aminadab son los protagonistas de la siguiente escena (fig. 4). Ambos personajes son bastante oscuros, de ellos sólo tenemos breves referencias en los libros de Rut. 1 *Paralipómenos*

y 1 Crónicas. Al primero de ellos se le representa con túnica y birrete y su figura presenta gran movimiento en relación a las restantes, dado que con los brazos totalmente extendidos avanza la filactelia hacia su hijo Aminadab, joven imberbe, vestido con túnica roja provista de capucha. De él sabemos por el Antiguo Testamento que mantenía estrecho parentesco con el sacerdote Aarón, el cual “tomó por mujer a Elisabe, hija de Aminadab y hermana de Naasón” (Exodo 6, 23).

Siguiendo la línea dinástica nos encontramos ahora con los personajes Naasón y Salmón (fig. 5). El primero de ellos asistió a Aarón y a Moisés en la elaboración del censo de las tribus a su regreso de Egipto, según relata el libro de los números (1, 7 ss.).

Un dato importante de este personaje es que en la Biblia se le califica de “príncipe de los hijos de Judá” (1 *Paralipómenos* 2, 10), siendo jefe de dicha stirpe durante el asentamiento del pueblo de Israel en el Sinaí:

“Habló el Señor a Moisés y a Aarón diciendo: 'Que acampen los hijos de Israel cada junto a la enseña de su propio cuartel y linaje, frente al pabellón de reunión y en torno a él. Delante, al oriente, acampará Judá con su enseña y sus escuadras. Su jefe será Nasón, hijo de Aminadab.'”

(Números 2, 1)

Quizá su condición de príncipe de la stirpe judaica, esté en relación con su especial tratamiento iconográfico, puesto que se le representa ricamente vestido con corpiño bordado, birrete, bolsa, cinturón y un extraño utensilio que cuelga de éste, detalles por otro lado probablemente inspirados en los grabados que debió de utilizar el escultor.

Salmón, el segundo de los personajes es bastante oscuro, dado que en la genealogía de Cristo es un mero eslabón intermedio junto con Booz (personaje que en la escalera que nos ocupa no aparece). Ambos pertenecientes a la época de los jueces, etapa poco tratada en la Biblia, por lo que no he podido hallar datos sobre su vida que pudiesen arrojar luz sobre su atuendo, atributos... (luce capa, capucha, bonete y bolsa).

Tras el paréntesis de Booz, que como hemos dicho no figura en estos relieves, vemos ahora a Obed y a Jesé (fig. 6). Obed viste túnica larga con capa y capucha. No sabemos si se le representó barbado o no o la edad en la que se le retrató dado que el estado de conservación de esta escena es bastante precario. Por otro lado, de Obed sólo sabemos que era hijo del terrateniente Booz y de la moabita Rut (Rut 1, 1) (1 *Paralipómenos* 12).

Jesé, el segundo de los personajes de la escena es, sin embargo, una figura capital dentro de la genealogía de Cristo, con el cual guarda vínculos muy estrechos; por un lado Jesé era un efrateo de

Belén, padre de David, dinastía de la cual nacerá Cristo, y por otro lado el propio Jesé es raíz de la cual nacerá María, el “brote del tocón de Jesé” (Isaías 11, 1), de ahí que su figura sea muy tenida en cuenta en la Biblia:

“Aparecerá la raíz de Jesé y el que se levanta para imperar en las naciones: en El esperarán las naciones.”

(Romanos 15, 12)

A partir de este momento comienzan a desfilar ya las figuras de los reyes de la estirpe de David, personaje que aparece en la siguiente escena junto a sus hijo Salomón.

Al primero de los reyes se le representa con corona, túnica corta, guantes, botas y lanza (en recuerdo a la que le arrojó Saúl, preso de la envidia) (fig. 7). En su mano izquierda sostiene lo que en un primer momento parece ser un escudo, no obstante durante el proceso de limpieza de las filacterias, pude observar los restos de policromía del escudo descubriendo unos trazos dorados de los cuales parten unas cuerdas plateadas sobre fondo rojo, muy tensadas (fig. 8), delatándonos que lo que allí hay representado pudiera ser una lira.

No es gratuita nuestra hipótesis dado que en primer lugar David no aparece caracterizado como el joven adolescente que derribó a Goliath, sino como un individuo de edad madura, barbado. En segundo lugar la Biblia alude en diversas ocasiones al David músico, así por ejemplo Saul enfermo de melancolía dijo a sus siervos en una ocasión.

“Buscadme, pues, un buen músico, y traédme-lo”. Tomando uno de los servidores la palabra, dijo: “Yo he visto a un hijo de Isaí, de Belén, que sabe tocar el arpa.”

(I Samuel 16, 17)

Tal es la fama que alcanzó David como músico que la Biblia le recuerda como el rey que “instituyó instrumentos musicales enfrente del altar, y reguló la entonación de los cánticos con arpas” (Eclesiástico 47, 9), no en vano las Sagradas Escrituras recogen numerosos salmos por él compuestos, uno de ellos con destacado carácter mesiánico, parece anunciar la segunda venida de Cristo (10).

Esta imagen del rey-músico, derivada de una tradición que se remonta al mito de Orfeo y al tema del Buen Pastor, era tenida en rigor en el arte cristiano medieval, sobre todo en los salterios y las tapas de órganos. No obstante, en los relieves que nos ocupan el problema se agrava dado que el resto de la indumentaria de David es de carácter militar. ¿Hubo una confusión entre el taller de imagineros y el de policromadores? ¿Hubo un cambio iconográfico intencionado? Personalmente

me inclino más por esta segunda posibilidad, a juzgar por una serie de hechos que apuntan claramente que el programa que nos ocupa debió de ser ideado y coordinado por un mentor iconográfico aún desconocido. Estos hechos son:

- a) Un especial y peculiar tratamiento iconográfico dedicado a la figura de Abraham.
- b) La presencia claramente intencionada de la lira de David sobre el escudo.
- c) El hecho de que los tres personajes más importantes de la escalera; a saber, Abraham, David y José presenten un tratamiento iconográfico especial, queriendo reforzar quizás de este modo un cierto nexo entre ellos.

De ser una lira lo que sostiene el personaje que ahora nos ocupa, cabría establecer cierta relación con las representaciones de David en las catedrales góticas francesas. En efecto, en la crujía sur del transepto de la catedral de Chartres E. Mâle llamó la atención sobre un error arqueológico que se había producido desde antaño; el rey David presenta siempre una lira o bien reposa sobre el león de Judá (11), lo cual le distingue del resto de los reyes, quienes lucen solamente corona y cetro y lo que a su vez le permitió afirmar que lo que en las catedrales góticas francesas se representa son los reyes de Judá y no los capetos franceses.

Más relacionada con los hechos de su vida es la iconografía que presenta el rey Salomón; luce corona, rica túnica y un gran medallón que formalmente no parece guardar relación con el célebre “sello de Salomón” (12).

Este personaje calificado por la Biblia como “rey sabio” nos muestra en su mano derecha un libro, protegido por un paño que lo aísla del contacto con la mano humana, delatándonos esto, que se trata de un libro sagrado de carácter religioso que podríamos relacionar con el *Eclesiastés* o con algún salmo de tono mesiánico atribuido a Salomón (13).

Entramos ahora en una de las etapas más oscuras de la genealogía de Cristo, dado que el texto bíblico trató bastante negativamente a ciertos personajes y la razón de ello nos la da un texto del Eclesiástico:

“A excepción de David, Ezequía y Sosia, perversamente todos se portaron porque abandonaron la Ley del Altísimo los reyes de Judá, hasta el último.”

(Eclesiástico 49, 4)

Uno de ellos fue el hijo de Salomón, el rey Roboam (fig. 9), primer rey de Judá (930-913 a. de C.), figura que aparece en la parte superior de esta escena, ataviado con capa, armadura, corona y espada, destacando el carácter defensivo-militar de su reinado. En efecto; el libro del Paralipómenos

nós narra cómo Roboam desoyendo los consejos de los ancianos de la corte, no aflojó los tributos impuestos por su padre Salomón, lo cual provocó revueltas en Israel forzando la huida de Roboam y produciéndose la escisión de los reinos de Israel y Judá.

Roboam es tratado muy negativamente como podemos ver en este texto: “luego Salomón descansó en tarda edad y dejó tras de sí un presuntuoso, largo de locura y corto de entendimiento. Roboam, que con su mal consejo incitó al pueblo a revelarse” (Eclesiástico 47, 23), entregándose además a la idolatría, pues “hizo sacerdotes para los altos, para los sátiros y para los becerros que se había fabricado” (2 Paralipómenos 11, 15).

Su hijo Abias (912-910 a. de C.) fue también un rey belicoso (luce armadura, lanza o pica y mazo), pues estuvo siempre en guerra con el reino de Israel. La Biblia también le trata peyorativamente, dado que se entregó “a todos los pecados que antes de él había cometido su padre” (1 Reyes 15, 39). Tuvo trece mujeres, dieciséis hijas y doce hijos, uno de ellos Assa le sucedería en el trono.

El tercero de los reyes de Judá, Assa (910-870 a. de C.) es figura a destacar, dado que emprendió reformas en el templo de Jerusalén (2 Crónicas 15, 8) y protagonizó una gran reforma religiosa, hecho que quizás le haya hecho merecedor de un tratamiento iconográfico especial por parte del artista (luce medallón y un cetro o cipo, además en el arco del cerramiento de las escenas que coincide con su cabeza aparece una hilera doble de lóbulos y baquetones, en contraste con el resto de arcuaciones) (fig. 10).

Su reforma consistió en destruir unos ídolos que adoraba todo Israel, incluso “despojó a su madre, Maaca, de la dignidad de reina, porque se había hecho un asera abominable” (1 Reyes 15, 13).

A Assa le sucedió Josafat, rey de Judá desde el 872 al 849 a. de C., bajo cuyo reinado se selló de nuevo la amistad entre las dos casas reales, dado que su hijo Joram casó con la hija del rey de Israel.

No obstante, el personaje de los relieves que nos ocupan no luce atributo alguno que lo relacione con hechos de su vida (*vide* 1 Reyes 22, 41 y 2 Paralipómenos 17, 1).

Llegados a este punto se produce la gran escisión en el desarrollo de la genealogía dado que en nuestra escalera del rey Josafat pasamos a la quinta generación tras la cautividad de Babilonia, quedando omitidos por tanto un total de trece personajes.

Metiéndonos en materia hemos de señalar que el hándicap de los personajes que vamos a detallar a continuación es por un lado la escasa presencia

de atributos que los identifiquen y por otro el hecho de que no se les menciona en el Antiguo Testamento, apareciendo solamente en la genealogía que da San Mateo. Así, por ejemplo, nada sabemos de Azor, figura superior de la siguiente escena (fig. 11), que luce capa y larga túnica. Sucede lo mismo con Sadoch, problemático personaje, dado que el texto bíblico solamente menciona a un Sadoch, sacerdote en tiempos de David, fundador de la clase sacerdotal de los sadoquitas (2 Samuel 8, 17) (Ezequiel 40, 46). ¿Aludiría el báculo que muestra la figura de nuestro relieve a esta orden religiosa?

Los que pertenecen plenamente a la casta sacerdotal que instauró el pueblo hebreo tras la reorganización de su templo, son los personajes que aparecen en las dos escenas siguientes; el primero de ellos es Aquim (fig. 12), el cual viste los atuendos sacerdotales de Aarón según especifica el libro del Exodo (28, 29).

Su hijo y sucesor Eliud, vestido de largas túnicas, destaca por el tratamiento tan realista de su rostro, con ciertos asomos incluso de retrato, que nos hacen pensar en un cambio de estilo o de autor.

En la siguiente escena vemos a Eleazar (fig. 13), personaje perteneciente a la casta sacerdotal, que vivió en época helenística y que es usual relacionarlo con el doctor de la ley del que habla (2 Macabeos 6, 18), célebre por su negativa a comer carne de cerdo según mandan las leyes divinas.

Le sucedió Matán del cual nada sabemos, pues no se le menciona en el Antiguo Testamento. Por lo demás sólo destacar que viste el atuendo sacerdotal que antes hemos visto en Eliud.

La penúltima de las escenas nos presenta a Jacob (fig. 14), vestido a la moda judaica del XV y tocado por un birrete, frente a su hijo José, identificable por la vara florida que sostiene en su mano izquierda, alusiva a su victoria sobre el resto de los pretendientes de María (14).

La genealogía de Cristo remata con la escena del nacimiento del Mesías (fig. 15), así por ejemplo vemos en la siguiente escena dos acciones simultáneas: en la parte superior derecha una Anunciación a los pastores; un ángel muestra una filacteria que nos recuerda que la imagen ha sido tomada del texto de San Lucas:

“Había en la región unos pastores que pernoctaban al raso, y de noche se turnaban velando sobre su rebaño. Se les presentó un ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvía con su luz, quedando ellos sobrecogidos de gran temor. Díjoles el ángel: No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría, que es para todo el pueblo; pues os ha nacido hoy un salvador, que es el Mesías Señor.”

(Lucas 2, 8)

El resto de la escena lo ocupa un grandioso portal con un pesebre en el cual reposa envuelto en vendas el niño Cristo, contemplado por una colosal figura de la Virgen María y adorado por tres pastores que le ofrecen un caramillo o una flauta. A la derecha de esta escena vemos a los Reyes de Oriente (fig. 16), vestidos a la moda del siglo XV y llevando suntuosas copas. Guiados por la estrella que aparece en la parte superior del relieve, llegan hasta Belén para obsequiar al Mesías con oro, el "*signum regis*", incienso el "*signum dei*" y mirra que según la interpretación recogida por San Bernardo y más tarde por Nicolás de Lyra en el siglo XIV, anuncia que Cristo está destinado a morir ("*signum sepulturae*").

Como remate final de la barandilla no podía faltar el león de Judá, cerrando la estirpe real de la dinastía de la cual nacería el Mesías, el redentor de los hombres.

## CONCLUSION

Es evidente que tenemos ante nosotros un claro programa genealógico de Cristo, no obstante presenta ciertas particularidades que hacen de este conjunto un programa iconográfico singular.

En primer lugar la genealogía no arranca con la figura de Jesé como es lo habitual en las representaciones del árbol de Jesé basadas en la profecía de Isaías y el texto de San Mateo (15) sino con la de Abraham, ciñéndose directa y fielmente al texto sanmateense (genealogía que gozó de mayor prestigio entre los artistas que la de San Lucas, menos importante y desarrollada en sentido inverso, es decir, de Cristo hasta Adán).

En segundo lugar, se siguió un criterio de selección bastante peculiar; de los tres períodos de catorce generaciones que establece San Mateo, cada uno recibe un trato diferente, así el primero de los períodos, el que abarca de Abraham a David, debió de ser considerado importante para el presente programa iconográfico, puesto que se representan a todos los personajes, faltando solamente uno de ellos (hemos de destacar que este período engloba a los patriarcas y a la importantísima figura de Jesé).

En el segundo de los períodos (de David a la cautividad de Babilonia) tan sólo se representan los cinco primeros reyes de la casa de Judá. Lo mismo sucede con el tercero de los períodos, en el cual solamente se representan las diez últimas figuras que anteceden a Cristo.

En mi opinión, creo que el criterio de selección aquí aplicado responde a un sentido totalmente pragmático, pues se han suprimido para ahorrar espacio las figuras menos relevantes, aunque también es interesante señalar que el número de escenas escogidas sea precisamente el catorce, número utilizado por San Mateo para marcar sus

divisiones. De todos modos no debemos olvidar que la finalidad de la genealogía es establecer una unión o nexo entre Cristo, David y Abraham; es decir, el establecimiento de la Alianza de Dios con los hombres (Abraham), su confirmación (David) y su posterior encarnación (Cristo).

No obstante, cabe hacernos una importante pregunta; ¿qué sentido tiene una genealogía de Cristo en un templo dedicado a María, la madre de Cristo? La respuesta parece evidente; aunque la genealogía termine en José y no en María, la Edad Media aceptaba que esta genealogía era a la vez la de José y la de la Virgen puesto que, como dijo Guillermo Durand en su *Rationale* (Lib. VI cap. XVII), los varones de la estirpe de David no podían contraer matrimonio fuera de esta familia real.

Este hecho puede automáticamente poner en contacto el programa iconográfico de la escalera de Morella con los programas de las fachadas de las catedrales góticas francesas.

En efecto, según noticias de E. Mâle, en el siglo XIII nació un programa iconográfico que fue aplicado sistemáticamente a muchas catedrales dedicadas a María, el primero de ellos lo encontramos en la fachada de la catedral de Nôtre-Dame de París, de allí se extendió el tema a las catedrales de Chartres y Amiens en la segunda mitad del XIII (16).

Generalmente el programa consta de una galería de antepasados de Cristo (concretamente los reyes de Judá, según la genealogía de San Mateo), rematados por la efigie de María con el Niño en brazos, rodeada de dos ángeles (debemos señalar que es precisamente este tema de María y dos ángeles, el que aparece adornando la clave de la bóveda que sostiene el coro de Morella).

¿Qué sentido tendría este tema genealógico en la piedad europea medieval?

Hacia el siglo XIII Europa vivía en plena edad teológica; en un mundo feudal donde la nobleza del alma parecía corresponder a la de sangre, la Iglesia creyó oportuno resaltar que Cristo y María eran de estirpe real (no obstante, en el siglo XIV esta estética teológica decaerá en favor de una piedad bajomedieval menos piadosa, perdiéndose por tanto esta tradición...).

Pero, ¿qué ocurría en la Morella de principios del siglo XV? En estas fechas, tenemos constancia de que la ciudad intervino en el Compromiso de Caspe, célebre litigio donde las fricciones entre judíos y cristianos se agudizaron.

Por otro lado, hemos de señalar que el carácter comercial-lanero de Morella la debió hacer importante foco de comerciantes, en su mayoría de origen judío (17). Es más, no faltan referencias sobre intentos de evangelización de este colectivo social.

Mas, volvamos al tema iconográfico que es el que nos interesa. Hemos visto cómo el programa morellano podría guardar cierto parentesco con las catedrales francesas, y hemos señalado también que en Morella hubo campañas evangelizadoras. Pues bien, uno de los hombres más destacables en dichas compañías fue sin duda San Vicente Ferrer, cuyas visitas a Morella están documentadas en las fechas de 1410 y 1414, exactamente cuatro y seis años después de empezados los trabajos de elevación del coro. Este dominico, doctor en teología bíblica, había participado en Caspe y en la reunión que tuvo lugar en Morella para solventar el conflicto del Cisma de Occidente.

Un dato importante a considerar es que a su llegada a Morella, San Vicente Ferrer había recorrido con sus predicaciones parte de Francia y su fervor en la conversión de los judíos destaca por sus apasionados sermones (18).

¿Pudo haber alguna relación entre estos hechos? No lo sabemos. Parece creíble, sin embargo, que en aquella época de "reafirmación" religiosa, frente al amplio colectivo social no cristiano, la comunidad cristiana morellana recurriese a enaltecer las figuras de María, la titular de su iglesia mayor y el fruto del vientre de María, a Cristo, el Mesías prometido a los hombres desde los tiempos de Abraham y hecho carne para morir como redentor de toda la humanidad.

## NOTAS

- (1) Uno de los más recientes compendios lo constituye la guía monumental de Morella publicada hace un año, MILIÁN MESTRE, M.: *Todo Morella*. Col. Todo España. Barcelona, Escudo de Oro, 1991.
- (2) SEGURA BARREDA, J.: *Morella y sus aldeas*. T. 1. Morella, F. J. Soto, 1868, pp. 307-308.
- (3) MILIÁN MESTRE, M.: *Morella y sus puertos*. Valencia, Marí Montañana, 1983, p. 172.
- (4) Según la documentación consultada dichos púlpitos son una obra anónima de fines del siglo XV, principios del XVI, por lo tanto algo posteriores a la escalera de Morella, y relacionados, según Pitarch, con la escultura flamenca de tradición castellana. Vide DALMASES, N. Y PITARCH, A. J.: "L'Art Gótic segles XIV-XV". Apud. *Història de l'Art Català*. Vol. III, Barcelona, Ed. 62, 1984.
- (5) MILIÁN MESTRE, M.: *Ob. cit.*, p. 156.
- (6) SARTHOU CARRERES, L.: *Geografía general del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*. Barcelona, Alberto Martín, 1913, p. 643.
- (7) TRAMOYERES, L.: "Los artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia", A. A. V., vol. III, 1917, pp. 31-71. BETI BOFILL, M.: *San Mateo, Benifasà y Morella*. Castellón, S. C. C., 1977, pp. 152-154.
- (8) A fines del siglo XV la corona catalano-aragonesa se vio inundada por artistas extranjeros, procedentes del norte, los cuales trajeron hasta estas tierras catalanas el realismo flamenco-germano. De ellos, entre los que destacan Guillén de Utrech, Miguel Lochner o Hans Piet d'Ansó, sólo uno aparece documentado hacia 1490 trabajando para la ciudad de Valencia: Joan Frederic de Cassel.
- (9) En la transcripción de las inscripciones hemos seguido la metodología aplicada por el profesor F. Gimeno, a quien agradezco sus oportunas indicaciones, en su: *Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: la colección epigráfica de Valencia*. "Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphick". Graz, 1988.
- (10) Vide, Salmo 110.
- (11) MÂLE, E.: "El Gótico". *La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, tr. Madrid, 1988, pp. 195-224.

- (12) Sobre el sello de Salomón vide, CHEVALIER, J. Y CHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos* tr. Barcelona, Herder, 1988, p. 922.
- (13) Salomón habla de un rey al que "adorarán todos los reyes; y todas las naciones servirán". (Salmo 72).
- (14) El atributo de la vara florida, tomado de los evangelios apócrifos, José lo comparte con Aarón, con el que en ocasiones se le confunde.
- (15) Isaías, 11, 1.
- (16) MÂLE, E.: *Ob. cit.*, pp. 167-185.
- (17) MILIÁN BOIX, M. Y SIMÓ CASTILLO, J. B.: *El Maestrazgo histórico y Morella. Historia y Arte*. Vinaroz, Castellón, 1983.
- (18) Un ejemplo de la labor evangelizadora de San Vicente Ferrer lo constituye este texto recogido por Betí: "Ara vejam, les esteles son los christians creents e obediens al ver Rey Messies. Quant hic creen son esteles, que així com les esteles son fermades en lo cel, així (fol. 2) lo vers christians se ferment al cel, e son luents per claretat de fe christiana. E vens com o declara la Escripura Nostre Senyor Deus a Abram dues vegades li promés multiplicació de sement. Primo, quant lo seu nebot Lot se fo partir d'ell e ell se anà en la terra de promissió dient: Omnemque in sempiternum (Gen. 13 C.º) [v 15] ¡O fill juheu obri-e los ulls! Certa cosa es que Deus prometé alló als juheus; (nota no eren fermats el cel, ne huy encara) Abraham no to content, e feu-li questio que dix: ¡O, o Senyor! ¿Et quid dabis michi? Ego vadam absque liberis et filius procuratoris domus mee, iste Damascus Eliezer erit hereus meus. Addiditque Abraham: Michi autem nou dedisti semen, et ecce vernaculos meus hereus meus erit. Statimque sermo Domini factus est ad eum dicens: Non enim hic erit hereus tuus, sed qui egredietur de utero tuo, ipsum habebis heredem. Eduxitque eum foras et sit illi: Suscipe celum et numera stellas si potes. Et dixit ei: sic erit semen tuum. (Gen. 15 c) [vv 2, 3, 4, 5]."
- BETI BOFILL, M.: "Predicación de San Vicente Ferrer en las comarcas de Castellón". B. S. C. C., t. XXXI, 1955, Castellón, Hijos de F. Armengot, 1955, p. 127.

## SUMMARY

The Archpriest's Basilica of Santa María of Morella presents in the staircase leading to the choir an interesting iconographic program: the Genealogy of Christ, according to Saint Matthew.

This sculpture work, documented in the second half of the XV century, as being by the local artist Antonio Sancho (at least in until the Messiah, forming couples of father and son, except in the two lower scenes with the themes of the Nativity and the Adoration.

This sculptural program stands out for its quality and the rich iconographic treatment of its figures, that leads us to think about engravings of the time not yet discovered.