

EL JUICIO FINAL EN EL TRASCORO DE LA BASILICA DE MORELLA

Carmela Falomir Ventura

INTRODUCCION

La construcción del coro se realizó entre 1406 y 1425-26. Fue diseñado por el maestro de obras morellano Pere Segarra y como nos dice Elías Tormo: "es un ejemplar único en el mundo por estar aislado y en alto" (1), ya que no pudo seguir las trazas que se aplicaban a las catedrales europeas porque el espacio hubiera sido insuficiente para el número de fieles (2).

La bóveda se realizó más tarde, entre 1430 y 1440, está formada por una estrella de ocho puntas con quince claves trabajadas, destacando la central, la cual tiene esculpida la imagen de la Virgen con el Niño en brazos y acompañada por dos ángeles.

Pero es realmente la decoración del trascoro lo que nos interesa en este estudio, en el cual se pretende mostrar por primera vez un análisis iconográfico de las escenas que forman el Juicio Final. Este se levanta sobre el coro a modo de galería calada semejante a los "jubée" de las catedrales francesas bajo la cual se desarrolla todo un programa escultórico del Juicio Final muy completo y característico de esta época.

Con respecto al autor de estas esculturas no hay un acuerdo unánime ya que no se conoce documento alguno hoy en día que acredite la obra. Elías Tormo la adjudica a un casi desconocido escultor italiano del siglo XV llamado José Belli (3). Pérez Sánchez también la atribuye a este autor en una fecha anterior al antepecho de la escalera, en la primera mitad del siglo XV y en un estilo de tradición pisana (4).

Pero a simple vista se puede ver que si fue Belli quien esculpió el trascoro no fue él quien esculpió el antepecho de la escalera tal y como consta en un documento encontrado por Segura Barreda

y donde se indica que entregaron "CCC sous con fasa misteris en la escalera lo cor" a un maestro italiano (5).

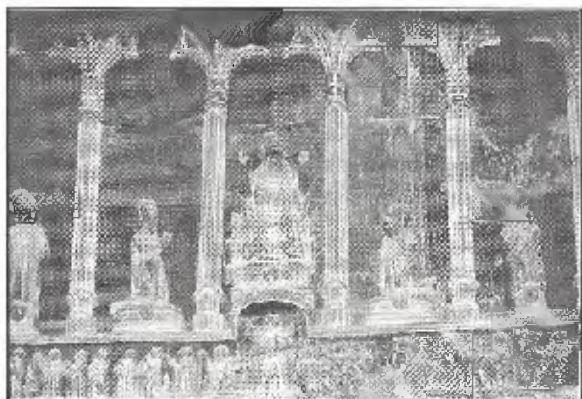
Por otro lado, hemos de tener en cuenta que la realidad escultórica en Morella durante los siglos XIV-XV fue muy importante, era el segundo centro escultórico tras la capital del Reino. Los maestros escultores morellanos permanecían en la villa en los momentos concretos de la ejecución de la obra destacando: las dos portadas de la basílica al tercer cuarto del siglo XIV, el retablo de San Francisco y la escalera del coro y trascoro ya en el siglo XV. El área de expansión de este taller morellano llegó a San Mateo, Catí, Culla... (6) y es en esta última población donde se conservan los restos escultóricos de un retablo en piedra destacando la pieza principal que representa al Salvador el cual parece relacionarse con unos escultores morellanos que a "vez intervinieron en la reconstrucción de la arciprestal de Santa María de Morella" (7) y cuya pieza presenta una talla semejante a las figuras exentas de Morella.

Por último hay que reseñar otro aspecto en cuanto al autor ya que incluso se ha llegado a relacionar estas esculturas del trascoro con las pinturas al fresco de la Danza Macabra en la Sala Capitular del Convento de San Francisco (8).

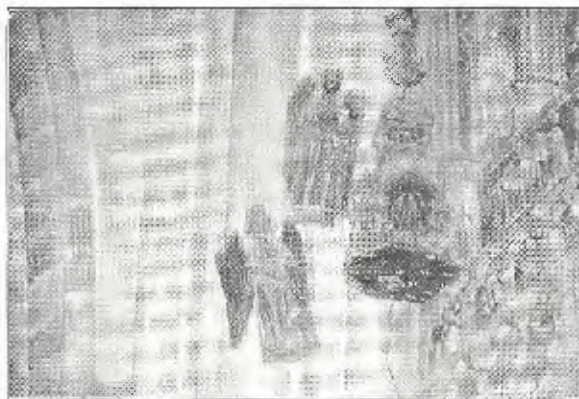
Todo ello es una mera conjetura, y por tanto, a no ser que se encuentre algún documento, el/los autor/es de tales esculturas seguirá/n siendo un misterio.

ANALISIS ICONOGRAFICO DEL PROGRAMA

En lo alto del trascoro se desarrolla el programa iconográfico del Juicio Final, tema muy representado a lo largo de toda la Edad Media.



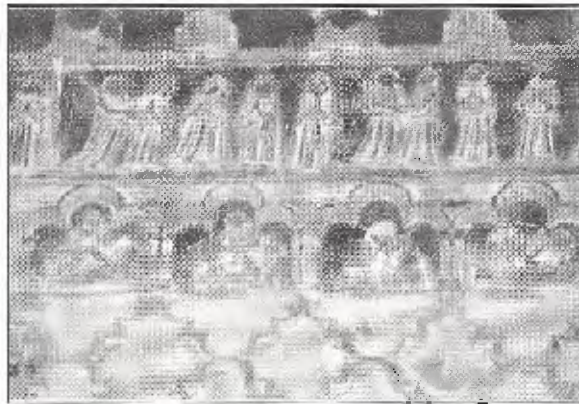
1. Detalle. Cristo juez, Virgen y San Juan junto a San Pedro y San Pablo. Abajo, Psicostasis



2. Detalle. Cielo junto a los dos ángeles



3. Detalle. Sol y luna con estrellas bajo el templo del cielo. Sol bajo el ángel



4. Detalle. Procesión de los bienaventurados (Franciscanos y corte real)

Este Juicio Final del trascoro de la basílica de Morella presenta la característica de estar situado en el interior del templo, algo que se sale fuera de lo común ya que lo habitual era colocar tal programa en la portada que iluminaba el sol poniente.

Pero esto no pudo aplicarse a la basílica de Morella por estar el lado oeste del templo adosado al antiguo convento de las Agustinas de dicha villa, no pudiendo realizarse una fachada a los pies del templo y la consiguiente portada que a ella debería abrirse. Por lo tanto es comprensible que el Juicio Final se esculpiera en el interior, sobre el coro, ya que es importante que se presentara ante los ojos de aquellas gentes el futuro de la humanidad que está a la espera de la segunda venida del Hijo de Dios. Y a la vez mantuviese el lugar simbólico, el oeste, para representar la muerte y los últimos días de la humanidad, bañados por la luz dorada del atardecer (9).

Así, cuando entramos al interior del templo el gran acontecimiento escatológico queda de súbito a nuestra derecha, iluminado por un gran rosetón con unos vidrios de colores muy brillantes por donde penetran esos rayos de sol ya a punto de extinguirse (10).

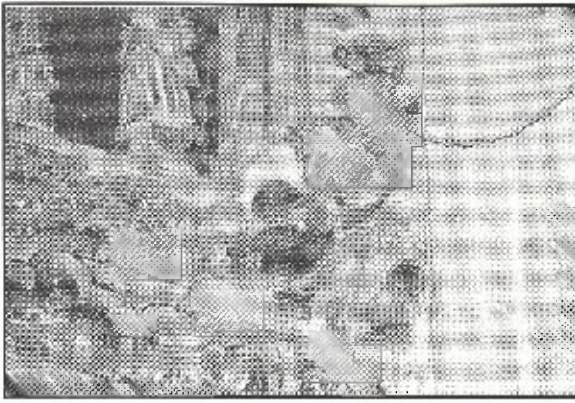
El Juicio Final esculpido en la basílica arcipresbital de Santa María de Morella, en piedra lacustre, aparece representado bajo una arquería gótica con una crestería de cardinas estilizadas de diferentes formas, y dividido en tres largos frisos superpuestos en los cuales se muestra cada uno de los acontecimientos que se producirán en los últimos tiempos de la humanidad.

Este programa iconográfico de Morella presenta en su conjunto una descripción bastante completa de los acontecimientos que se producirán ante la llegada de los últimos días de la humanidad.

Para poder llegar a conocer de forma más clara de cómo ha sido tratado el tema del trascoro de Morella, analizaremos los cinco actos que se producirán en la tierra ante la venida del Hijo del hombre, tal y como se anuncia en las Sagradas Escrituras.

El evangelio de San Mateo (24, 29-31) nos indica claramente cómo se producirá la llegada del Juez Supremo:

“Inmediatamente, después de la tribulación de aquellos días, el sol se oscurecerá, y la luna no dará brillo, y el mundo de los astros se desquiciará. Entonces aparecerá en el cielo la señal



5. Detalle. Infierno. A la derecha fin de la procesión de condenados (los encadenados). Abajo ángel trompetero y dos resucitados.

del Hijo del hombre, y se golpearán en el pecho todas las tribus de la tierra y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poderío y grande magestad. Y enviará a sus ángeles con potente trompeta para que reúnan a sus elegidos desde los cuatro vientos, de un extremo a otro de los cielos.”

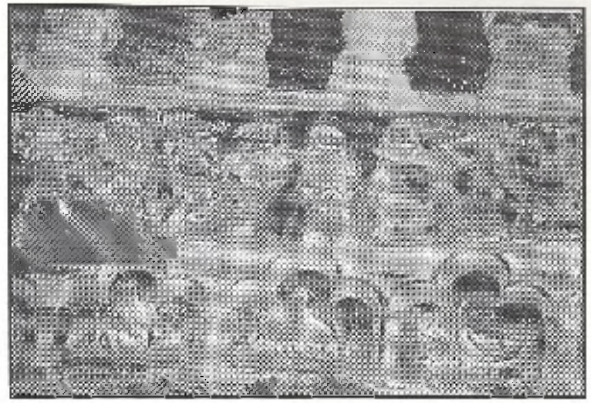
De todo lo que nos anuncia San Mateo aparece representado en el trascoro de Morella de una forma conjunta e integrada. El artista o quizás quien proyectara el programa supo coordinar en varias imágenes los tres primeros actos, justo cuando Cristo Juez viene a juzgar.

Así, en el *primer acto* vemos como debajo del templete que representa el cielo se esculpió con todo detalle la imagen de un sol enrojecido, a su lado la luna y las estrellas, de tal manera que únicamente lo pueden contemplar los que son resucitados los cuales todavía están en la tierra ya que salen de sus sepulcros, y es en la tierra donde caerán los astros siendo esta catástrofe uno de los signos premonitorios de la venida de Cristo.

Continuando con el texto de San Mateo éste anuncia el preciso momento de la aparición de Cristo Juez y en 25, 31-32, como lo hará ante la humanidad, comienza el segundo acto:

“Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria, y todos sus ángeles con él, entonces se sentará en un trono de gloria.”

En el trascoro aparece esta imagen de Juez sentado en un trono, pero no se nos muestra de una forma terrorífica tal y como se hacía durante el Románico sino que a finales del gótico es característico que la imagen del juez se dulcifique, no es tan drástico, tan duro, ahora todos sus gestos se han humanizado, nos muestra sus llagas de esta manera se nos presenta tal y como fue cuando vivió con los hombres, no lleva ni ceñidor de oro ni corona como la figura del Apocalipsis; levanta las manos mostrándonos sus heridas, y descubre su túnica el costado donde está la cicatriz.



6. Detalle. Procesión de los condenados (avaros). Abajo tres resucitados

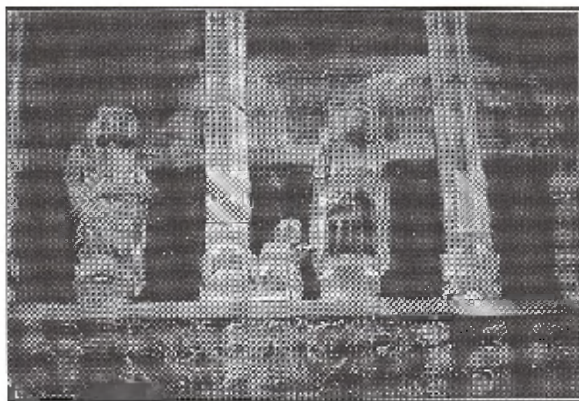
Las cicatrices nos indican que Él fue crucificado por nosotros, fue también un sacrificio voluntario, siendo misericordioso con todos los hombres, pero a la vez justifican su cólera ya que muchos de los hombres no siguieron su camino tras su sacrificio, y por último nos muestran su fuerza al vencer a la muerte, de esta manera Cristo es Redentor, Juez y a su vez Dios vivo (11).

Reau denominará a este tipo de Cristo como Cristo-Juez evangélico (12). Es en la portada de la catedral de Notre-Dame de París donde aparece por primera vez este tipo de Cristo, también lo podemos ver en la catedral de Corbeil. Pero más cercano a nosotros es la imagen que se encuentra en la portada de la catedral de Tarragona, la cual presenta un gran parecido formal y con respecto a lo tipológico mantiene las mismas constantes que la de Morella, ya que también forma parte de un Juicio Final realizado a partir de 1375 (13), en fechas próximas al Juicio Final que estudiamos.

Continuando con lo anterior junto a la aparición de Cristo le acompañan, según el texto de San Mateo, unos ángeles que portan los instrumentos de la pasión destacando entre ellos la cruz, pero en Morella esto no aparece, quizás porque no había lugar para ello, sólo destacar que bajo el ángel trompetero de la columna hay un relieve que muestra la imagen de un sol y podría aludir a esa acción de retirar una de las lámparas que ilumina al mundo y que al lado del señor sería inútil como fuente de luz, ya que es tal la luz que emana de Cristo que la luna y el sol se eclipsan (14). En Burdeos se puede ver perfectamente la imagen de dos ángeles que retiran la luna y el sol de encima de Cristo.

A los lados de Cristo vemos arrodillados y en oración a la Virgen María y a San Juan, el discípulo más joven de los doce.

La Virgen aparece ataviada con los ropajes propios de su tipología, con la cabeza cubierta con



7. Detalle de la galería del Colegio Apostólico, Santiago del Mayor junto al donante. Abajo detalle de la procesión de condenados (carreta)

manto azul claro al igual que la túnica la cual está ribeteada de dorado como los botones, su rostro muestra serenidad ante los acontecimientos.

Con respecto a San Juan también aparece con la misma actitud que la Virgen, rostro juvenil, imberbe, tonsurado, vestido con la túnica, y palio, y en este caso de un color claro, está mirando a Cristo directamente. Con respecto a la identificación de esta figura ha habido hasta hoy varias posturas. Así, Elías Tormo mantuvo que era la representación de San Juan Bautista (15), no sé si se debió a la confusión con el evangelista o porque se apoya en las imágenes del arte bizantino donde es este santo el que acompaña a la Virgen para rogar en favor de los pecadores. Milián Mestre, por el contrario, mantiene un tanto dudoso que esta imagen corresponda al esposo de la Virgen, San José (16).

Este grupo es conocido con el nombre de "deesis" tema bizantino del cual se apropia el arte occidental adaptándolo a sus propias creencias. Tanto los teólogos como la Leyenda Dorada (17) hablan de la irrevocabilidad de la sentencia en ese momento supremo, nada, ni siquiera un ruego podía conmovier al juez, pero los creyentes no aceptaban este hecho y por lo tanto, los artistas como los fieles tenían la fe de que en ese día final tanto la Virgen como San Juan intercederían por todos ellos y se salvarían.

Con respecto a Morella sigue un esquema semejante a Notre-Dame (siglo XIII) donde aparece Cristo en el centro, sentado, bastante más alto que todo lo que le rodea, pero aunque esté inserto dentro de un tímpano del frontón y se ha de adaptar a él, en Morella, siendo que es un friso horizontal; presenta el mismo esquema compositivo.

Con estos sucesos se termina el *segundo acto* comenzando de súbito el *tercero*, con la llamada de los ángeles a los muertos, que han de ser resucitados para ser juzgados. Son cuatro los ángeles que hacen sonar sus trompetas, dos en el friso de los resucitados (en cada extremo) y otros dos sobre el cielo, aunque a uno de ellos le falta el instru-

mento, quedando por ello un poco confuso si sería una trompeta lo que sujetaba con su mano derecha.

En el mismo instante en que suenan las trompetas los muertos resucitarán, y de cada sepulcro irán saliendo los resucitados, los cuales deberían ir desnudos, tal y como fueron creados y aparentar la edad de treinta años, como la de Cristo al morir en la cruz, y todos estos cuerpos resucitados estarán incorruptos, como lo enuncia San Pablo, en la primera carta a los Corintios 15, 52-53:

"En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta —pues tocará la trompeta—, los muertos resucitarán incorruptos, y nosotros seremos inmutados. Porque es preciso que lo corruptible se revista de inmortalidad..."

En el trascurso de Morella se producen unos cambios; a continuación vemos cómo el artista ha representado este acontecimiento a lo largo del registro inferior del trascurso compuesto por veintiocho arquerías donde cada resucitado está representado con unas características propias, muy común de finales del gótico, y con unas actitudes diferentes.

Las escenas primera, tercera, cuarta, quinta, séptima, octava, undécima, duodécima, decimocuarta y decimosexta presentan las mismas características, en ellas se representa un tipo de resurrección donde los personajes de diferentes sexos salen del sepulcro al mismo tiempo que se deshacen de sus mortajas, otros sin embargo parecen ya conscientes de lo que está sucediendo y por ello aparecen en una actitud de rezo con las manos juntas, suplicando por su salvación, así lo podemos ver en las escenas tercera, décima, decimocuarta, decimonovena, vigésima, vigesimocuarta, vigesimoquinta, vigesimooctava. Para Mâle estos personajes representan almas puras (18), destacando de entre ellas la vigesimoquinta, en la cual hay esculpidas tres figuras en la tapa del sepulcro; una figura muy alargada todavía medio cubierta por la mortaja está rezando arrodillada, a su lado hay una mujer con la misma actitud, y de cara a ella y sobre el sepulcro vemos la imagen de un niño muy pequeño totalmente amortajado, quizás aquí el artista representó la imagen de una familia.

Con respecto a las escenas novena, décima, decimooctava, decimonovena, vigesimotercera, vigesimocuarta, vigesimoquinta, vigesimosexta, vigesimoséptima, vigesimooctava, en ellas se representan a dos personas, creando varias situaciones; en la novena, décima, vigesimotercera son de diferente sexo, como si se trataran de esposos que fueron sepultados juntos; en cambio, en otras escenas también aparecen parejas de personajes del mismo sexo como si fuera la propia alma que intenta que su cuerpo vuelva a la vida ayudándole a salir y

levantarse del sepulcro como podemos ver en las escenas vigesimosegunda, vigesimotercera, vigesimocuarta y quizás la vigesimoctava.

En las vigesimosexta, vigesimoséptima, vigesimonovena aparecen representados un cardenal, un papa y un rey todos ellos con sus atributos correspondientes en la cabeza, la mitra, la tiara y la corona.

Con todo lo dicho anteriormente no creo que sea una representación de los vicios y virtudes como apuntó en su día Milián Boix, sino que se muestra claramente al igual que en otras catedrales francesas como en Notre-Dame de París, en Bourges..., las diferentes condiciones sociales y sus actitudes ante el hecho.

Tras la resurrección de los cuerpos comienza el *cuarto acto* con el acontecimiento más importante: el juicio, pero Cristo juez no está solo aunque sea él quien juzga, a su lado están los doce apóstoles con potestad de juzgar, formando el Colegio apostólico tal y como está anunciado: "os sentaréis en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel" (San Mateo 19, 28). En el trascurso de Morella aparecen todos ellos de pie, no sentados en un trono, a los lados del propio juez, formando todo un registro horizontal. Estilísticamente están bien concebidos, cada uno representa una personalidad propia, aunque en ellos se denota un rasgo común, sus expresiones son tristes y con la mirada lejana. Comentar que comparados con el espacio que ocupan bajo la crestería resultan un tanto empequeñecidos, esto quizás aluda al hecho de que se pretendiera realizar una obra de mayor magnitud y que no pudo ser (19).

Con respecto a la identificación de cada apóstol en algunos casos ha resultado fácil porque todavía permanecían intactos sus atributos personales, en otros no ha sido posible por haber desaparecido sus atributos. Se ha de decir, por otra parte, que falta el primer apóstol del lado derecho (que ha sido robado). Teniendo en cuenta todo lo dicho veamos los que han sido reconocidos empezando por la derecha de Cristo:

San Pedro, perfectamente reconocible, colocado en el lugar de honor, a la derecha Cristo, mantiene la fisionomía dada por la tradición: cabellos rizados, tonsurado, barba ensortijada, en su rostro se marcan las arrugas de forma muy realista. Le falta la mano derecha en la que probablemente llevaría las llaves que le ofreció el propio Cristo. En la otra lleva el libro característico de todos los apóstoles, descalzo como signo de humildad y vestido con palio rojo y túnica clara.

Santiago el Menor, el atributo que lleva en las manos resulta un tanto confuso, es como un palo largo y en el centro está roto, quizás podría ser la representación del palo con que fue golpeado

este apóstol hasta morir, continúa llevando el libro pero esta vez se ha recurrido a colgarlo del cinturón por tener ambas manos ocupadas. Fisionómicamente se caracteriza por tener un pelo largo y liso, barba corta, un tanto viejo, lleva un palio rojo por fuera y azul por dentro, descalzo.

San Simón, como atributo lleva un libro abierto como si lo mostrara, era el atributo característico de este apóstol hasta el siglo XV, a partir de entonces se le colocó en la mano una sierra, instrumento de su martirio. Lleva barba tupida, cabellos largos y mira hacia arriba. Vestido con palio azul por fuera y rojo por dentro, túnica clara.

San Mateo, en una mano lleva el libro y en la derecha un pequeño ángel arrodillado en oración (le falta la cabeza) lo representan como un hombre joven, pelo liso y tonsurado, imberbe, vestido con una túnica suelta.

A la izquierda de Cristo se sitúan:

San Pablo, reconocido perfectamente, primero porque se coloca normalmente a la izquierda de Cristo haciendo pareja con San Pedro, segundo por sus atributos personales, lleva en su mano izquierda una gran espada, instrumento de su martirio, en la otra mano hoy desaparecida quizás llevara el libro. Fisionómicamente mantiene las constantes típicas: barba larga y puntiaguda, calvo, delgado. Vestido con palio amarillo y túnica roja.

Santiago el Mayor, perfectamente reconocido por su atuendo de peregrino, sombrero con alas y con veneras, zurrón también con veneras y en la mano derecha quizás llevaría el bastón de peregrino. Destacar la cruz que lleva en el pecho sujetando la capa, túnica roja. A sus pies hay una figura de tamaño más pequeño arrodillada y en actitud de orar, hombre joven tonsurado, con barba, vestido de color blanco rebordado de dorado, se trata del donante anteriormente comentado.

Santo Tomás, nos muestra el libro abierto en el que hay una inscripción cuya transcripción no ha podido realizarse por falta de tiempo y medios, al estar a gran altura, pero se sabe que este apóstol escribió unos libros sobre los dichos del Señor, *Dichos secretos de Jesús viviente*. Por otra parte, ha podido ser reconocido también por llevar un cinturón colgando sobre su túnica roja, cinturón que le dio la Virgen tras su muerte. Lleva barba cortada en dos mitades, pelo algo largo.

Pero en este juicio final de Morella no es ni Cristo ni el Colegio apostólico quienes realizan la acción de juzgar, sino que está relegado al Arcángel San Miguel. Este está de pie vestido con una larga túnica con pliegues marcados, manteniendo así la vestidura del siglo XIII ya que posteriormente se le ataviaba como un caballero con armadura, en su mano izquierda lleva la balanza con la que pesa las acciones buenas y malas de los hombres. En

este momento San Miguel está ejerciendo como ángel psicopompo, imagen procedente del arte funerario del antiguo Egipto.

En los platillos de la balanza hay dos figuritas sentadas, la de la derecha está de lado y es ayudada a levantarse por un ángel que le tiende las manos, es esta la representación del alma buena cuyas acciones buenas al ser mayores que las malas pesan más y la balanza se decanta hacia el lado derecho donde comienza la procesión de los bienaventurados que se dirigen hacia el cielo; en cambio, en el platillo de la izquierda aparece representada otra figurita sentada de cara, no pesa tanto como la otra y como los demonios quieren apoderarse de ella empujan el platillo hacia abajo sin conseguirlo. En el *Breviari d'amor* se describe este hecho con mucha claridad: "E els peccadors e les males obres que hauran fetes acusaran los peccadors, e ls diables demanaran testimonis a lurs peccadors e a llurs males obres. E ls angels qui ls eran dats per guardes en aquest món, qui ls amonestaven de fer bé, faran mostra de tot ço que ls peccadors hauran fet" (20).

La imagen de la balanza ya la utilizaron en el antiguo Egipto y en la India, pasando a Occidente donde los propios padres de la iglesia la aceptaron de buen grado, confirmando que las buenas y malas acciones están suspendidas en una balanza y si prevalece el peso de las malas el alma será arrastrada al infierno (21).

A partir de aquí el juicio ya está considerado por terminado y, es ahora cuando comienza el *quinto acto* con el cumplimiento de las sentencias produciéndose la separación de los buenos y de los malos, tal y como lo enuncia San Mateo 25, 32-33: "y separará a unos de otros como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Y pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda". Y así los de la derecha serán considerados como los bienaventurados, S. Mateo, 25, 34: "venid, benditos de mi Padre: tomad en herencia el reino que para vosotros está preparado desde la creación del mundo". Y los de la izquierda, los condenados, se dirigen al infierno, S. Mateo, 25, 41: "Entonces dirá también el rey a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno que está preparado para el diablo y sus ángeles".

Así aparece representado en Morella, cada procesión se dirige o hacia la vida eterna o hacia la condenación. Se continúa con la tradición ya que los bienaventurados van vestidos, la desnudez que presentan todos los condenados era humillante para la dignidad de los justos (22). En ambas procesiones se muestra los cargos que tenían en vida estos hombres en la tierra, aunque de forma más clara y ordenada de forma jerárquica en la procesión de los bienaventurados. Se refleja de nuevo que el Cristo Juez será imparcial, que los hom-

bres ante Él serán iguales, no habrá distinciones por los cargos que hubieran podido sustentar en vida, ya que lo que realmente cuentan son las acciones buenas que realizaron en vida.

La procesión de los elegidos va en dirección derecha, hacia el cielo donde les aguarda San Pedro a su puerta (imagen ésta hoy desaparecida, también a consecuencia de un robo). Esta procesión se caracteriza por seguir un perfecto orden, todos ellos van con las manos unidas en señal de oración y con los rostros levantados mirando hacia arriba, vestidos con los trajes que llevaban en vida. Todos estos bienaventurados están divididos en seis perfectos grupos de cuatro personas separados por seis ángeles que les indican el camino hacia el cielo, justo el ángel que se encuentra en el centro de la procesión lleva en la mano una cruz latina.

La procesión comienza tras la sentencia, así vemos como el grupo que acaba de ser sentenciado el último hay un personaje más, o sea cinco, personalmente creo que esto es así porque se produce una acción simultánea ya que en el mismo momento en que el ángel acaba de ayudar a levantarse al alma juzgada en ese instante se integra en ese momento en la procesión junto con los otros bienaventurados. Continuando con este grupo, está formado por personajes que parecen del sexo femenino, con túnica larga blanca y cabellos negros, uno de los ángeles le toma la mano y le indica el camino a la primera de ellas; a continuación otros cuatro personajes son guiados por otro ángel perfectamente individualizado del anterior, estos hombres no he podido llegar a identificarlos en concreto con ninguna orden, uno de ellos lleva un adorno que le sujeta el manto, tiene forma de flor, y el que encabeza el grupo lleva una capa con capucha caída sobre sus hombros, este coge de la mano al posterior a él. Los siguientes visten hábitos, son del sexo masculino y por el tipo de vestiduras podrían pertenecer a los dominicos, están todos ellos tonsurados, el que va primero quizás sea el abad de la orden ya que viste los hábitos más ricos que sus compañeros, la túnica está bordada con dorado en el cuello y las mangas, y en las manos lleva un pergamino dorado sin nada escrito en él, podría aludir a algunas reglas de la orden, el ángel que les guía es el que lleva la cruz quizás como señal de que a partir de ahí se está más cercano del cielo. El cuarto grupo está claramente identificado, se trata de la orden de los franciscanos, estos llevan los hábitos típicos de esta orden y el cordón de nudos que cuelga de sus cinturas, tonsurados, encabeza el grupo el jefe espiritual de la orden, está de perfil y lo coge un ángel de la mano. A continuación se representó al grupo que simboliza a la corte ya que en él aparecen dos hombres vestidos con togas y túnicas, barbados y de edad ya avanzada, parecen con-

sejeros o maestros que habían en la corte, les preceden una reina y un rey ambos vestidos con los trajes típicos de su dignidad terrenal. Ya el sexto grupo y el primero que llega al cielo está formado por el poder eclesiástico, así podemos ver un obispo, dos cardenales, y un papa, todos ellos ataviados con sus trajes correspondientes, a este grupo no lo encabeza un ángel como en los restantes sino que se esculpió una figura medio desnuda, ya que sólo lleva una tela blanca alrededor de sus partes pudendas y que arrastra una pesada cruz, es por ello que se dice que simboliza al propio Cristo, el cual es el verdadero guía del buen camino y quien llevará a todos aquellos que hicieron el bien al lugar prometido por El, al lugar donde todos los bienaventurados podrán estar junto a El (23), El ciclo, a cuyas puertas les espera San Pedro, de pie sobre una nube (indicando que está en un nivel elevado), con las llaves de sus puertas, ya que tiene el poder que le otorgó Cristo de atar y desatar, una de oro, la de las puertas del ciclo y otra de hierro la del infierno (lo podemos ver en antiguas fotografías).

El cielo tiene el aspecto característico de cómo se representaba durante el gótico, a modo de templo y en el cual se colocaron todos los elementos arquitectónicos. Así en el interior se pueden observar los nervios y la clave central dorada de la bóveda. Este templo está abierto por tres puertas, la más cercana a San Pedro es abocinada y apuntada; la del centro, su frontón al igual que la de su lado, está trepanada, parece como si estas puertas siguiesen los modelos de las dos portadas de la catedral, la de los Apóstoles y la de las Vírgenes. Termina en la parte superior en un pináculo completamente afiligranado y coronado por un pequeño ángel al cual le falta la cabeza, no sé si llevaría trompeta, por ello no he podido llegar a conocer su función.

Con respecto a la procesión de los condenados, estos aparecen totalmente desnudos, atropellados y maltratados por los demonios que los dirigen hacia la boca abierta de Leviatán.

Comienza la procesión tras el pasaje del alma con un demonio a modo de murciélago sentado con las piernas cruzadas sobre otro demonio, con aspecto de mono, que está arrodillado. El primero muestra una especie de cartela sin inscripción alguna, pero quizás indique que a partir de aquí comience la antesala del infierno. A continuación un demonio empuja a un condenado que le da una patada, no está resignado a su destino, el siguiente es empujado y cogido por la barbilla por un demonio cuyo aspecto es el de un macho cabrío, signo evidente del pecado de la lujuria. Otro demonio con cara de mono lleva atados de cuello y manos a dos hombres, representación común para todos aquellos que pecaron de avaricia, les sigue un condenado que chilla de horror ante la actitud

de morderle el demonio, quizás simbolice la gula, mostrado esta vez como el propio condenado sufre su propio pecado en sus carnes.

Justo en el centro de la procesión destaca la imagen de una carreta roja (color que simboliza el fuego) que va siendo arrastrada por dos terroríficos demonios, y sobre ella van tres condenados, el primero comenzando por detrás señala en dirección contraria al infierno, mientras que un demonio que empuja la parte trasera del carro lo observa, tiene cara de mono (idolatría), como si intentase que el carro retrocediese hacia atrás, el condenado central lleva las riendas y otro lo acompaña, ambos llevan gorros; esta representación de una carreta que se dirige hacia las fauces del infierno ya aparecen en las biblias del siglo XIV (24), y quizás provenga esta imagen del texto de Isaías 5, 18-20: "¡Ay de quienes arrastran la culpa con cuerdas de falsedad, y el pecado como con sogas de carreta! y dicen: ¡Que acelere, que apresure su obra para que la veamos; que se acerque y veamos el plan del Santo de Israel para que lo conozcamos!". En este pasaje Isaías define a los escépticos y cínicos.

Les sigue un grupo de condenados cogidos por los hombros y conducidos por demonios, el primero con cara de mono (hipocresía, idolatría), y el segundo con cara de oso (cólera), que coge por la cabeza a una mujer, delante hay un condenado que coge de la pierna a un hombre que es llevado a hombros por un demonio con cara de jabalí u oso (cólera). Otro demonio totalmente peludo como un macho cabrío (lujuria) empuja del hombro a un condenado masculino y delante va una mujer (pelo largo), y les guía a todos ellos un demonio con cara de lobo (hipocresía, glotonería) que lleva una antorcha encendida, podría estar simbolizando a los pervertidos tal y como los llama Isaías en el pasaje 5, 20: "¡Ay de quienes llaman a lo malo bueno y a lo bueno malo! De la oscuridad hacen luz y de la luz oscuridad; convierten lo amargo en dulce y lo dulce en amargo." Como hemos podido comprobar todos los demonios de este grupo representan a los pecados que aluden el pasaje bíblico: hipocresía, cólera, glotonería. Les sigue una pareja de condenados que se tapan los sexos o quizás los señalan como hacían las venus griegas clásicas, invitándonos a la lujuria, en este punto de la procesión falta un trozo, y la escena que le sigue ya es el último grupo ya a punto para ser devorados por el dragón. Este grupo es empujado por un demonio con tipo de simio, y son sujetados por una cadena incandescente la cual es sujeta por otro demonio que está sentado, el primero grita asustado, el segundo es un rey (lleva corona) le sigue un obispo con la mitra y un papa con la tiara, es una representación muy común y en el *Breviari d'amor* encontramos una referencia: "La XI pena d' infern és cadena eremant, ab la qual

són encadenats estret los pecadors per lo coll e per los peus e per les mans”, son estos pecadores todos aquellos que en vida disfrutaron de ricas comidas y se dejaron llevar por deseos carnales (25).

Para acabar la procesión dos condenados más, son cardenales, son transportados en un cesto por un demonio con rostro de mono.

Por último, la procesión es presidida por un demonio que está sentado sobre un pilón y con las piernas cruzadas, y cuyo rostro muestra una tremenda boca abierta, rodeado todo él por una gran llamarada de fuego, quizás aludiendo a aquel demonio que es guardián de la puerta del infierno y que según los hádices islámicos lo describen como “un ángel de rostro feísimo, de mirada sanguinolenta y colérica, de aspecto terrible, todo el incandescente...” (26).

De pronto aparece el infierno, como una figura exenta adosada al final del friso. El infierno está representado en forma de cabeza bicéfala monstruosa con las bocas abiertas en espera de que los condenados sean arrojados a ellas. Sobre él, de pie está Satán con aspecto simiesco, cuyo rostro irónico nos mira a todos, y en las partes bajas del vientre y en cada rodilla se esculpieron tres rostros terroríficos con las bocas abiertas mostrándonos sus dientes. Según la doctrina cristiana esto simboliza que se ha desplazado el centro de la inteligencia y su alma se encuentra al servicio de los bajos instintos, es una forma de ver como el ángel caído descendió al nivel de la bestia (27). Este aparece encadenado por el cuello a la columna del coro, de esta manera el artista quiso representar los mil años en que permanecerá encadenado el diablo tal y como lo indica el Apocalipsis 20, 2-3: “se apoderó del dragón, de la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y lo encadenó por mil años”.

Destacar que todos los diacólitos del diablo son de un color oscuro, ya que su condición de estado inicial así lo indica, los ojos, la boca, las orejas y aletas aparecen de color rojo ya que estos seres participan del elemento del fuego.

Para acabar el purgatorio no aparece representado ya que éste participa de la duración del tiempo y en el juicio final se concibe el mundo a la luz de la eternidad, y de ella sólo participan el cielo y el infierno y por lo tanto no hay lugar para él (28). Aquí termina el quinto y último acto para toda la eternidad.

CONCLUSION

Como hemos podido ver todo el programa escultórico del trascoro de Morella sigue un minucioso detalle en cuanto a la representación de cada hecho que acontecerá durante el fin de los tiem-

pos. Su planteamiento sigue un plan que se ha de adaptar al plano horizontal que le ofrece el trascoro, siendo por ello simétrico en cuanto a su esquema compositivo, pero muy curioso y original en algunos planteamientos, como es mostrarnos cada resurrección enmarcada en unos arquillos trilobulados como si siguiesen la continuidad de la tracería que decora la parte baja y donde se colocó el escudo de Morella junto a los de la corona de Aragón. He estado comparándola con algunas de las catedrales más destacadas francesas y catalanas y no he podido encontrar un ejemplo igual, todas ellas están representadas como una escena única y no compartimentada. Y destacar tanto el cielo como el infierno ambos suspendidos sobre las columnas del coro, quizás para dar mayor realce de igual manera al premio o al castigo eterno y que los fieles que entrasen en la catedral viesan al primer golpe de vista el final que les espera, tanto el bueno como el malo.

Era ésta una época de crisis espiritual, durante los años en que fue realizado este Juicio Final estaba siendo disputada la tiara papal por tres papas. La sociedad y en particular los fieles cristianos sucumbían a una serie de pecados, y no había condición jerárquica que se escapara, ni siquiera el propio clero.

No es extraño que el pensamiento en cuanto a la pronta llegada de los últimos tiempos de la humanidad estuviera presente en aquellos hombres al igual que lo había estado dos siglos antes. No faltaban los predicadores ni pensadores, que con sus palabras alertaban al pueblo, destacando de entre ellos el santo valenciano San Vicente Ferrer, llamado el “ángel apocalíptico” (29), y que en sus sermones se dedicaba a destacar tanto las virtudes como los vicios de la sociedad de los siglos XIV-XV (usura, lujuria, depravación...), nos muestra un mundo con las costumbres corrompidas y que él con indignación e irritación se dirigía a todos los que querían escucharle. Destaco en concreto la figura de San Vicente Ferrer porque estuvo en la villa de Morella en dos ocasiones, en 1410 y en 1414, acompañando a la corte papal de Benedicto XIII, y se tiene constancia de que el santo dejó en Morella recogido en cuatro códices los sermones que dirigió a estas gentes. Uno de ellos se conoce con el nombre de *La segona lançà* (30) donde cuenta cómo será el advenimiento del anticristo, se sabe también que trató a su vez de cómo será el fin del mundo y sobre el juicio universal. Por no conocer el contenido exacto de todos estos sermones, tan sólo el nombrado más arriba (31), apunto la posible influencia que pudiera haber tenido sobre la representación de alguna de las escenas que forman parte del programa, pero a la vez quisiera indicar que pudo influir de manera directa sobre el hecho de haber sido colocado un juicio final justo en un templo donde no había

lugar para su puesta en escena, ya que por lo común se situaba al exterior, en una portada para que el fiel al entrar en el templo viese los tiempos futuros que en cualquier momento podrían venir, e incluso hay iglesias o catedrales que carecen de este programa.

Por lo tanto, no puede resultar extraño que San Vicente Ferrer, con sus apocalípticos sermones influyera para que se levantase con toda su magnitud un Juicio Final en la catedral de Morella, en cuyo interior se estaba levantando el coro exento en aquellos tiempos.

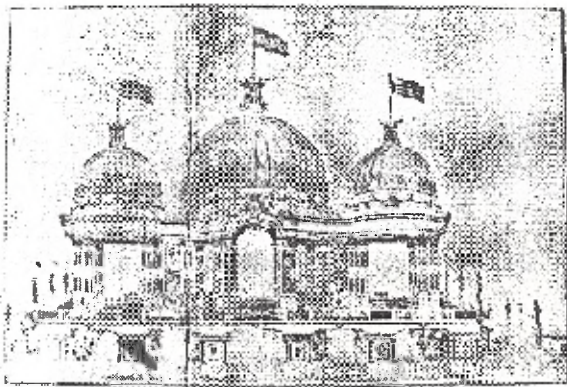
NOTAS

- (1) TORMO, E.: "Iglesia arciprestal de Santa María de Morella", *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1927, p. 33.
- (2) SEGURA BARREDA: *Morella y sus aldeas*, Morella, ed. Soto 1866, p. 307.
- (3) TORMO, E.: *op. cit.*, pág. 33.
- (4) PÉREZ SÁNCHEZ: *Valencia, tierras de España*, Madrid, col. Noguer, 1985, pp. 202-203.
- (5) SEGURA BARREDA: *op. cit.*, p. 307.
- (6) LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F.: *Història de l'art al País Valencià*, volum I, València, ed. Tres i Quatre, Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 1986.
- (7) ALDANA FERNÁNDEZ: *La Lonja de Valencia*, Valencia, Biblioteca Valenciana d'Editors Valencians, S. A., 1988, página 193.
- (8) MILIÁN BOIX: "Real convento de Santa María de Morella", revista *Penyagolosa*, 1958, Castellón.
- (9) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía Medieval*, Donostia, editorial Etor, 1988, p. 423.
- (10) DUBY, G.: *Tiempo de catedrales, arte y sociedad 980-1420*, Barcelona, ed. Argot Compañía del Libro, S. A., 1983, pp. 418-419. En este apartado Duby hace una interesante interpretación simbólica de los rosetones en las catedrales medievales, apoyándose al final en algunos textos literarios de la época.
- (11) MALE, E.: *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, ed. Encuentro, 1986, p. 358.
- (12) REAU: *Iconographie de l'art chrétien*, tomos I y III, París, Presses, Universitaires de France, 1956, p. 739.
- (13) LIAÑO MARTÍNEZ: "El tema del juicio final en la fachada de la catedral de Tarragona", *Cuadernos de arte e iconografía*, actas del primer coloquio de iconografía, fundación universitaria española, seminario de arte "Marqués de Lozoya", tomo II, número 3, primer semestre de 1989, p. 104.
- (14) REAU: *op. cit.*, p. 740.
- (15) TORMO: *op. cit.*, p. 34.
- (16) MILIÁN MESTRE: *Morella y sus puertos*, Valencia, editorial Montañana, 1983, pp. 171-172.
- (17) DE LA VORÁGINE, S.: *La leyenda dorada*, tomos I-II, Madrid, editorial Alianza Forma, 1982, pp. 25 y ss.
- (18) MALE: *op. cit.*, p. 360.
- (19) Quisiera anotar que el donante según un documento encontrado por Milián Boix al cual personalmente no he podido acceder se llamaba Bonet o Benet, no se leía bien el nombre, y el artista en agradecimiento lo inmortalizó en una escultura a los pies de Santiago el Mayor quizás por ser el santo al cual él se aclamaba.
- (20) MATFRE ERGMENGAUD: *Breviari d'amor*, any 1288, Manuscrit valencià del segle XV (Biblioteca Nacional de Madrid). Introducció, transcripció i traducció per Antoni Ferrando i Francés. Paterna, editorial Vicent García, S. A., 1980, folio ej. v.
- (21) MALE: *op. cit.*, p. 360.
- (22) REAU: *op. cit.*, p. 441.
- (23) También cabría barajar la posibilidad de que se tratase de la figura del buen ladrón ya que éste fue el primer hombre que entró en el Reino de Dios tras la Resurrección del Señor. Así lo indica el evangelio de San Lucas 23, 43, "Yo te aseguro que hoy estarás conmigo en el Paraíso". Pero es en el evangelio apócrifo de Nicodemo donde se indica este hecho ampliamente: "Mas tú serás el único que habites en el Paraíso hasta mi segunda venida, cuando vaya a juzgar a los que no han confesado mi nombre."
- (24) LÓPEZ, S.: *op. cit.*, p. 423. En esta página nos muestra la reproducción de una parte de una miniatura del siglo XIV donde vemos a un demonio arrastrando a un condenado sobre una carreta y dirigiéndose hacia las fauces abiertas del infierno.
- (25) MATFRE ERGMENGAUD: *op. cit.*, folio c (132).
- (26) GUERRA, M.: *Simbología románica*, Madrid. Fundación Universitaria española, 1986, p. 316.
- (27) MALE: *op. cit.*, p. 377.
- (28) MALE: *op. cit.*, p. 381.
- (29) BETÍ, M.: "San Vicente en Morella", Castellón, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, año III, 1922, página 114.
- (30) SÁNCHEZ GONZALVO: "Predicación de San Vicente Ferrer en las comarcas de Castellón", *Castellón BSCC*, ed. Armengot, tomo XXXI, 1955. Interesante estudio de las rutas que realizó el santo por estas tierras de Castellón.
- (31) Llegados a este punto quisiera anotar la transcripción del sermón "La segona lança" por BETÍ BOGILL en el *BSCC*, tomo XXXI, 1955, pp. 126-136, donde realiza la sugerente idea de comparar al Sol con Cristo, a la Luna con la santa Madre Iglesia y a las estrellas con los cristianos creyentes, para más tarde comentar el porqué se volverá negro el sol, y por qué la luna y las estrellas caerán (los judíos y los moros que habitan en aquellas tierras serán la principal causante de las catástrofes venideras).

SUMMARY

The present iconographic study, unpublished so far, pretends to prove that a theme so common in the Middle Ages, as the arrival of the Last Judgment, was situated, however in a not so common place, the upper part of the retrochoir in the Basílica of Santa María of Morella, in the first half of the XV century, and whose sculptural artist is still unknown to us for lack of documentation in relation to this interesting work.

It is not only its situation what is original, but some of the parts that are followed to narrate the future events; it draws our attention heaven and hell, and the special disposition of the resuscitated, all of them framed by little trefoiled arcades.



1. *Diario de Valencia*, 3 junio 1926, página 3. "El nuevo pabellón municipal"

UN BELLO EJEMPLO DE ARQUITECTURA EFIMERA: EL PABELLON DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA EN LA FERIA DE JULIO DE 1926

María Isabel Estela Giménez

La ciudad de Valencia nunca tuvo mejor pabellón que representase a la capital como el que construyó el Ayuntamiento en el año 1926. Desgraciadamente hoy no se conserva y sus restos están guardados en el Monasterio de San Miguel de los Rcycs (1).

La Feria de Julio potenciaba la afluencia de visitantes y favorecía la economía de Valencia. Los orígenes de esta feria hay que buscarlos en 1870, cuando los concejales propusieron al Ayuntamiento una feria que se celebrase a finales de julio. Fue aprobada la idea a la que se unieron las sociedades mercantiles, comerciales, culturales y los directores de los periódicos. El Cronista Oficial y el

Secretario de la Corporación municipal fueron los encargados de dirigir la Comisión de Festejos.

Los hombres que consolidaron la Feria de Julio fueron don Mariano Aser Iranzo y don Antonio Saura (considerado padre de la feria) a quien el Ayuntamiento le colocó un busto en la Alameda.

La primera feria se celebra el 30 de julio de 1871 (2). Los pabellones que se levantaban en la Alameda pertenecían al Ateneo Mercantil, Casa de la Democracia y la Sociedad Valenciana de Agricultura, entre otros (3). Numeroso público de dentro y fuera de Valencia se acercaba para contemplar las carrozas, oír los conciertos y participar en los bailes.

También el Ayuntamiento montaba su pabellón en el Real de la Feria hasta que, con los años, empezó a deteriorarse. En 1925 el Presidente de la Comisión de Fiestas comunica al Jefe de la Sección de Derechos y Propiedades el acuerdo de enajenar el pabellón municipal; el mal estado en que se encontraba hacía imposible su uso en la próxima feria (4).

En sesión del 20 de enero de 1926 el Ayuntamiento aprobó el concurso para la construcción del nuevo pabellón. Fue adjudicado a los arquitectos don Bernardo Gómez y don Carlos Cortina. El coste de la obra fue de 200.000 pesetas. Ambos arquitectos en la escritura de contrato se "obligan mancomun y solidariamente a cumplir las condiciones que figuran en los pliegos del referido concurso" (5).

El montaje del nuevo pabellón se inició el viernes 4 de junio (6). Muchos operarios trabajaron, de día y de noche, para emplazarlo, capitaneados por dos arquitectos municipales don Angel Romaní, encargado de "inspeccionar y vigilar la realización y ejecución de las obras del pabellón" (7). El segundo arquitecto elegido por la Corpora-



2. Niño de la Pasión. Catedral de Segorbe



3. Emblema 14 de la Schola Cordis

ción fue don Carlos Carbonell, con iguales funciones (8).

El conjunto del pabellón estaba constituido por cuatro partes principales: la planta baja, la terraza, las cúpulas y los remates. La planta baja comprendía todo el terreno ocupado por el pabellón mas los espacios de las escalinatas laterales. Los pies derechos estaban cubiertos por ocho departamentos destinados a servicios de higiene, vigilancia y teléfono.

Los cuerpos del pabellón eran tres, de planta circular e independiente, unidos por cuatro entrepaños de cristal policromado. Se elevaba sobre una terraza de 14 por 33 metros, sostenida sobre pilas-tras. A ella daban acceso dos escalinatas monumentales en sentido longitudinal. En sus bajos se emplazaron fuentes y cascadas decorativas, con juegos de agua y luz. La terraza formaba un salón de 28 por 5 metros y se utilizaba para recepciones.

En los cuatro ángulos del pabellón y en los arranques de las escalinatas se erigían doce farolas decorativas con figuras de mujer de 2 metros de altura, de cuyos brazos nacía un espigón rematado por un ramo de antiguo estilo valenciano.

Las tres cúpulas eran de igual conformación, pero la del centro era de mayor diámetro y altura (23 metros desde el suelo). Estaba sostenida por ocho pilastras de estilo renacimiento, cuadradas, con tallas de oro y fondo azul; en el centro de sus caras había plafones de cristal. El entablamento era un anillo circular de 14 metros de diámetro y el casquete de la cúpula tenía 7 metros de altura, con escocia de 90 centímetros. Su interior estaba pintado y en el centro se distinguía grandes

óvalos de cristal esmerilado y policromado; éstos poseían potentes focos eléctricos que actuaban como ventanas.

Las cúpulas estaban rematadas por cuerpos a modo de linterna, de 3 metros de altura y sobre cada uno la bandera nacional.

Al entrar en el pabellón destacaba el Salón de Recepciones por sus grandes proporciones, decorado con muebles de estilo renacimiento español y mesa presidencial. El interior de las cúpulas era el techo del salón, decorado por otra cúpula de madera dorada con bordones patinados, de la que descendía una lámpara de metal repujado (9).

El nuevo pabellón para la feria de 1926 supuso un gran esfuerzo económico para el Ayuntamiento. El sistema constructivo que se empleó fue el de estructura de madera con auxiliares metálicos para las uniones. Esto le permitió facilidad de armado y de desmontaje, condición indispensable en este tipo de construcciones.

Es lamentable que no se hiciese nada por conservarlo pues, con su deterioro, la Feria de Julio de Valencia se vio desposeída de un elemento fundamental y único.

ASPECTOS ICONOGRAFICOS EN TORNO AL NIÑO DE PASION DE LA CATEDRAL DE SEGORBE

Ramón Martínez Miñana

El llamado *Niño de Pasión*, que se conserva en el Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón), es

una pintura de raíz popular y de carácter puramente devocional, muy definida en esta época (siglo XVII).

Desconocemos el nombre del autor que ejecutó esta obra pictórica. En opinión de Rodríguez Culcebras, este *Niño de Pasión* pertenecería a alguno de los muchos seguidores del círculo de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), figura clave del barroco valenciano, aunque no llegó a alcanzar la altura estilística de su maestro Francisco Ribalta (10).

El cuadro de Segorbe es parejo de otro igual tema que, procedente de la Cartuja de Vall de Crist, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

Las referencias al arte de Espinosa son muy remotas y, aunque de correcta ejecución y grato, no pasa de ser obra devocional cuyo mayor interés reside en los aspectos iconográficos a los cuales nos dedicaremos.

Siempre se ha venerado con especial devoción la Sangre que Cristo derramó durante su vida mortal, especialmente en su Pasión y Muerte.

La Edad Media será la gran época de devoción hacia la Preciosa Sangre de Cristo, dentro del contexto más amplio de devoción a Cristo sufriente (11).

Resume todo este ambiente de piedad la figura del Cristo de Piedad, vinculada a la figura del papa San Gregorio Magno y considerada plásticamente como un complemento e ilustración del Santo Sacrificio del altar.

La imagen del Cristo de Piedad pasa a ser un tema eucarístico. La alusión eucarística se refuerza cuando el Redentor aparece acompañado del cáliz para indicar que su Pasión continúa en el Santísimo Sacramento, máxime cuando Cristo expone la llaga de su costado y hace brotar sangre que va a parar dentro del cáliz que se halla sobre el altar. La Eucaristía, pues, continúa el Calvario.

Pero el filete de sangre, que en el arte empieza a manar desde los siglos XII y XIII, pronto, acelerado por la nueva sensibilidad religiosa, se convierte en gran caudal, al que todos van a beber.

El culto a la Preciosa Sangre llega a trastornar los conceptos. Pronto no bastará el cáliz. En los siglos XV-XVI aparece la imagen de la fuente o surtidor rematado con el Crucificado, que con la sangre de sus heridas llena el recipiente. El tema irá ganando grandiosidad, hasta monumentalizarse en forma de arquitectónica fuente, llamada de Vida, de Gracia o de Misericordia. El ejemplo más imponente es el de la tabla, de difícil atribución, que se halla en el Museo del Prado y que está inspirado en la visión decimotercera de la monja benedictina del siglo XII, Santa Hildegarda (12).

El motivo original de esta fuente mística hay que buscarlo en la antigüedad cristiana, época en la

que se representó hasta la saciedad el tema de una fuente a la que unos ciervos van a beber. En la Edad Media, esta fuente cobra un nuevo sentido más profundo: pasa a significar la eficacia redentora de la sangre de Cristo y aparece relacionada con el Sacramento del Altar y con el Bautismo. Esta fuente no es ya vagamente la fuente de aguas vivas, sino una fuente de sangre que borra pecados, purifica, fortalece y nutre. El creciente sentimentalismo de la piedad en los siglos XIII y XIV favorece la devoción a la Preciosa Sangre. La mencionada pintura del Museo del Prado representaría el punto culminante de esta devoción eucarística hacia la Preciosa Sangre.

Y llegamos así a la época histórica que más nos interesa: el barroco del siglo XVII. Este siglo representará, en la vertiente artística, el triunfo de los ideales contrarreformistas pronunciados en el Concilio de Trento. El arte estará al servicio de la Iglesia para expresar visualmente los dogmas y verdades de la fe. Frente a la prohibición del culto a las imágenes, prescrita por la Reforma, la Iglesia católica inició un movimiento de enseñanza religiosa a través de la imagen.

Por reacción contra los ataques protestantes, y bajo el impulso de los jesuitas, el catolicismo de la Contrarreforma hizo hincapié en el aspecto sensible de la religión. Así se explica la representación de una serie de alegorías del Niño Jesús, como consecuencia de la piedad del siglo XVIII, que tendió a los sentimientos suaves y dulces. Este tipo de alegorías empezaron a difundirse por medio de los libros de piedad, en especial los libros emblemáticos de contenido piadoso. El tema general de este tipo de literatura es el progreso del alma en la vida espiritual, pero tanto el alma como Cristo o el Amor divino son niños. Esta representación infantil de los seres espirituales está muy de acuerdo con la nueva sensibilidad religiosa, sensibilidad que será extendida por un libro fundamental y muy conocido en la época, el *Pia desideria* del jesuita Hermann Hugo, difundido por toda Europa desde 1624.

Por otra parte, la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, verdad que será atacada duramente por los protestantes, pasará a ser dogma de fe definido en el Concilio de Trento. Todos los recursos artísticos se pondrán al servicio de la difusión de tan grande Sacramento, al mismo tiempo que la Iglesia emprende la tarea de propagar aún más si cabe la devoción eucarística.

Todo ello puso las bases religiosas y artísticas necesarias para obtener una obra como la que estamos considerando, el *Niño de Pasión* de la catedral de Segorbe. Pasemos, pues, a su análisis. En una primera aproximación a la obra, apreciamos que en primer término se nos presenta la imagen de una fuente o taza en cuyo centro se levanta una especie de columna baja sobre la que se yergue la

figura de un niño llagado, de cuyas heridas manan abundantes chorros de sangre. El fondo se reduce a un tenebroso y oscuro paisaje montañoso. Sabemos que esa figura infantil es Cristo porque lleva halo de santidad, porque el anagrama de Cristo IHS aparece en el pedestal que le sirve de base y por la frase evangélica que aparece en una filacteria de recurvadas formas situadas en la parte superior del cuadro, en la que leemos las palabras SI QUIS SITIT VENIAT AD ME (13).

¿De dónde tomó su inspiración el anónimo artista que ejecutó esta pintura? Es de sobra conocido el hecho de que los artistas de la Contrarreforma se inspiraron, como fue norma generalizada, en las ilustraciones de los libros de piedad, recurriendo incluso a los libros de emblemas piadosos. Dos son las obras que, a nuestro modo de ver, determinaron la imagen del *Niño de Pasión*; el anteriormente mencionado de Hermann Hugo, *Pia desiderii emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, cuya versión castellana fue obra del jesuita Pedro de Salas bajo el título *Afectos divinos con emblemas sagradas* (Valladolid, 1638 y 1658).

La otra obra fundamental es la de Benedicto Van Haeften (1588-1648), *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, publicado en Amberes por primera vez en 1623 con grabados de Boecio de Bolswert. Su traducción castellana se publicó en Madrid en el año 1720.

De ambas obras deben destacarse uno de los grabados con que se ilustraron para mejor comprensión de las mismas (14). En la obra de Hermann Hugo, para expresar los deseos de unión del alma con Cristo se puso a éste cabalgando sobre un ciervo que veloz busca el Amado (Cristo), convertido en una fuente de gracia que mana agua por las llagas de sus pies y manos (emblema per-

teneciente a la tercera parte o "via unitiva" del *Pia desideria*). El emblema se apoya en el conocido *Salmo 41* (15).

En cuanto a la obra de Van Haeften *Schola cordis* (16), en el emblema 14 que lleva por mote "Cordis mundatio" (Purificación del corazón), el amor divino se ha convertido en una fuente purificadora que arroja agua por las llagas y herida del costado.

Sin duda alguna, el anónimo artista que pintó este cuadro de Segorbe manejó alguno de estos libros de emblemas, al menos en su versión castellana, y de ellos tomó la inspiración para llevar a cabo esta deliciosa obra devocional. Ello demuestra a la vez la gran difusión que este tipo de literatura emblemática alcanzó durante el siglo XVII. Esta difusión llegó incluso hasta América. En tierras novohispanas el mejor ejemplo de influencia emblemática es la celda penitencial del padre mercedario Francisco de Salamanca, en el Cuzco, decorada en el siglo XVIII con pinturas que reproducen fielmente algunos de los grabados del *Pia desideria* de Hermann Hugo, entre ellos aquel al que hacíamos referencia anteriormente (17).

¿Qué nos quiere decir esta obra del Niño de Pasión? La frase evangélica que aparece en la filacteria superior vendría a darnos la clave del porqué de esta representación cristológica. Cristo se ofrece a los hombres como único medio para alcanzar el premio de la Vida Eterna. Esta fuente es figura de Cristo, de cuyo pecho sale a borbotones la santidad, la gracia y la salud. Al igual que en el Paraíso puso Dios una fuente de la que salían cuatro ríos que fecundaban la tierra, así la fuente más caudalosa de la Iglesia es Cristo, de cuyas llagas nacen cinco ríos en los cuales se lavan las culpas de todo el mundo. Esta sangre es la que Cristo nos brinda a beber como medio seguro para alcanzar la salvación eterna.

NOTAS

- (1) Datos facilitados por el Ayuntamiento de Valencia, Sección *Ferias y Fiestas*.
- (2) Revista *Valencia Atracción*, 1933, julio, número 83, Valencia, páginas 100-101. "Atractivos de Valencia. Crida a la Feria de Julio", por Eduardo Buril.
- (3) ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL. Ayuntamiento de Valencia. (A. H. M. V.). Caja 19, 1925, *Feria y Fiestas*, legajo 16. Subcomisión de Alameda. Documentos: Ateneo Mercantil, 23 de junio de 1925; *Casa de la Democracia*, 17 de junio de 1925; *Sociedad Valenciana de Agricultura*, 26 de junio de 1925.
- (4) A. H. M. V. Caja 20, 1925, *Ferías y Fiestas*, legajo 71, 29 de julio de 1925.
- (5) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente. 1926, 1.º trimestre, sesión de 28 de enero de 1926, punto 78.
- (6) *Diario de Valencia*, 1926, 3 de junio, Valencia, página 3. Preparativos de Feria. El nuevo Pabellón Municipal.
- (7) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente. 1926, 1.º trimestre. Sesión Ordinaria, 9 de junio de 1926.
- (8) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente.

1926. 1.º trimestre. Sesión Ordinaria, 9 de junio de 1926.
- (9) *Diario de Valencia*, 1926, 3 de junio, Valencia, página 3 (ya citado).
- (10) Véase RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: *Museo Catedralicio de Segorbe*, Colección Nuestros Museos, tomo III, p. 135.
- (11) Cf. SEBASTIÁN, S.: *Iconografía medieval*, p. 344 y ss.
- (12) V. *Ibidem*, p. 350; TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, p. 166 y ss.
- (13) "Si alguien tiene sed, que venga a mí", Jn. 7, 37.
- (14) Respecto al *Pia desideria* se ha consultado la traducción española de Pedro de Salas en 1658, que reproduce fielmente los grabados de la primera edición latina de Amberes.
- (15) "Como el ciervo desea las fuentes de agua, así te desea mi alma, Señor".
- (16) También se ha manejado la traducción aparecida en Madrid en 1720.
- (17) V. SEBASTIÁN, S.: *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, pp. 259-261.

BIBLIOGRAFIA

- BERCHEZ GÓMEZ, J.: Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1983.
- MALE, E.: *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, París, 1951.
- MATARÓ, O. M.: Cap., Fr. Pelegrín, *Año Cristiano*, tomo VII, Barcelona, 1944.
- ROBRES LLUCH, R.: *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia*, Barcelona, 1960.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: *Museo Catedralicio de Segorbe*, Colección Nuestros Museos, tomo II, Vicente García Editores, S. A., Valencia, 1989.
- SALAS, P. DE: *Afectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, 1658.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco*. Alianza forma, Madrid, 1985.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*, Ed. Etor, San Sebastián, 1988.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Edit. Encuentro, Madrid, 1990.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "El tema del corazón vigilante", en revista *Ars Longa*, número 1, Valencia, 1990.
- TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.
- VAN HAEFFEN, B.: *Escuela del corazón* (traducción española). Madrid, 1720.

PUBLICACIONES DE LOS MIEMBROS DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Universitat de València

ARTICULOS

- AGUILAR CIVERA, I. (1991): "Industrialització i arquitectura". Actes del I Congrés del País Valencià. Arqueologia Industrial, pp. 93-119 (trac. inglés, pp. 423-443).
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1991): "La evolución de la pintura española del siglo XVI al XIX y el Arte Valenciano". Pintura española del siglo XVI al XIX. *Pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*, pp. 29-35 (traducción japonés, pp. 22-28).
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1991): "Generalitat, Palau de la" *Voz en Gran Enciclopedia Valenciana*, 5 (gel liz), pp. 24-25.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1991): "Ribera en el Museo de San Pío V". *Papers de Cultura*, número 65, pp. 22-23.
- ALDANA NÁCHER, C. (1991): *La Ciutat Vella com a recurs educatiu*: "Arte: los monumentos del distrito Ciutat Vella". Valencia. Junta Municipal de Ciutat Vella, pp. 51-83.
- ALDANA NÁCHER, C. (1991): "Un estudio de los símbolos en el Arte Clásico en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, número LXXI, páginas 33-38.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1991): "Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes" (en colaboración), *Archivo Español de Arte*, número 255, pp. 353-361.
- BENITO GOERLICH, D. (1991): "El Palau des Admiralls d'Aragó", *Palau del l'Almirall*, páginas 97-108.
- BENITO GOERLICH, D. (1991): "La ciutat al llarg de la Història" *Públic/Privat: un debat obert*, pp. 213-226.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (1991): "Malum Arbor. El Código semiológico de la manzana", *Ars Longa*, número 2, pp. 81-87.
- GIL SALINAS, R. (1991): "Dos bocetos inéditos de Sorolla" *Archivo de Arte Valenciano*, número LXXI, pp. 125-127.
- MARTÍN MARTÍNEZ, J. (1991): Alfaro "Andreu Alfaro: Itinerari obert". Valencia. IVAM, páginas 15-36.
- MARTÍN MARTÍNEZ, J. (1991): "Sagunto en 1816: Crisis económica y mentalidad reformista en un proyecto del capellán Pallarés", *Braçal*, número 4, pp. 121-135 (en colaboración).
- PÉREZ GUILLÉN, I. (1991): "Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del Sacramento para la pequeña fiesta del Arzobispo Virrey Beato" *Ars Longa*, número 2, pp. 103-111.
- PÉREZ ROJAS, F. J.; ALCAIDE DELGADO, J. L. (1991): Catálogo de la Exposición "Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia (Valencia)". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- PINGARRÓN SECO, F. (1991): "Portadas de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, año LXXI, número único, pp. 67-82.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica". *Actas del I Congreso Internacional de Barroco*, 2.º volumen, pp. 403-417.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "La barroquización del Misterio de Elche", *Actas de las XVIII Jornadas del Teatro Clásico de Almagro*, páginas 149-163.

- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "La Universidad Renacentista como Palacio de la virtud y el vicio". Discurso de apertura solemne del curso 1991-92. Universitat de València, 30 p.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "Arte funerario y Astrología: la pira de Luis I", *Ars Longa*, número 2, pp. 113-126.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "La Iconografía del Génesis y su interpretación emblemática", *Goya*, número 220, pp. 194-201.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): "Viaje iconográfico por el valle del Jiloca: Torremocha y Torrelacárcel", *Xiloca*, número 8, pp. 151-161.
- SERRA DESFILIS, A. (1991): "La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia 1350-1410". *Ars Longa*, número 2, pp. 73-80.
- VILAPLANA ZURITA, D. (1991): "Los relieves académicos del Museo de BB. AA. de Valencia", *Goya*, 220, pp. 210-219.
- VILAPLANA ZURITA, D. (1991): "Un hallazgo singular en las excavaciones de la Almoyna de Valencia", *Ars Longa*, número 2, pp. 127-129.

LIBROS

- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1991): *La Lonja*, Valencia, Consell Valencià de Cultura. Serie Minor, 83 páginas.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1991): *Ribera 1591-1652*, Madrid, Bancaja, 203 páginas.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1991): *El Siglo de Oro de la Pintura Española* (en colaboración). Madrid, Ed. Mondadori, pp. 73-87.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1991): *Museo del Patriarca*. Valencia, Bruselas-Brujas. Ibercaja, 111 páginas.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1991): *Real Colegio y Museo del Patriarca*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 102 páginas.
- KURZ MUÑOZ, J. A. (1991): *El arte en Rusia. La era soviética*. Valencia, Instituto de Historia del Arte ruso y soviético, 246 páginas.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1991): *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, IVEI, página 615.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): *Le Baroque Ibéroaméricain*. París. Seuil, p. 374.
- VILAPLANA ZURITA, D. (1991): *Valencia*, León, Everest, 152. páginas.