

# El Ciclo de la Navidad en las Pinturas del Monasterio de El Escorial

A Nativity cycle among the paintings in the Escorial Monastery

Martín García, Juan Manuel \*

Fecha de terminación del trabajo: 28 de mayo de 2002.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2002.

C.D.U.: 75.034 (460.27)

BIBLID [0210-962-X(2003); 34; 45-62]

## RESUMEN

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial no es sólo una joya de nuestra arquitectura sino también el joyero de una rica colección de piezas esenciales y representativas de nuestra historia de la Pintura; de ahí que lo que proponemos a continuación es un acercamiento a la presencia del ciclo navideño en las pinturas vinculadas con este espacio monástico, estén o no en la actualidad en algunas de sus dependencias.

**Palabras clave:** Pintura; Iconografía; Natividad; Epifanía; Primitivos Flamencos; Renacimiento; Barroco.

**Identificadores:** Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

**Topónimos:** El Escorial; Madrid; España; Italia; Flandes.

**Período:** Siglos 16, 17, 18.

## ABSTRACT

The St. Lawrence Monastery of the Escorial is not only an architectural jewel, but also contains a rich and varied series of works of art which are representative of the history of painting in Spain. We offer the study of a Nativity cycle and contextualize it among the other works found in the monastery, both those at present to be seen actually in the main building and those which are not.

**Key words:** Baroque; Epiphany; Iconography; Nativity; Painting; Primitive Flemish painting; Renaissance.

**Identifiers:** St. Lawrence Monastery the Escorial.

**Place names:** El Escorial; Madrid; Spain; Italy; Flanders.

**Period:** 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> centuries.

## INTRODUCCIÓN

«El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial es un monumento complejo. Destaca por su simple dimensión, por su inmensa fábrica, pero también por su singular mecenazgo, directamente vinculado a la monarquía hispánica. El Escorial está constituido por una gran basílica que acoge a un panteón real, pero incluye también un amplio convento habitado por

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

una doble comunidad de monjes y de novicios de la orden de los jerónimos. Contiene además un seminario o escuela para niños y jóvenes, y un anexo colegio de enseñanza que hoy llamaríamos facultad universitaria. Todo ello servido por una extraordinaria biblioteca de carácter público. Un discreto palacio real completa el conjunto y lo preside desde la cabecera»<sup>1</sup>. Con estas palabras de Bonaventura Bassegoda, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, se presenta ante nosotros uno de los edificios más singulares de nuestra historia del arte. Del arte, sí, porque no sólo es arquitectura lo que esa mole severa y grandiosa en medio de la sierra madrileña ofrece al visitante y al estudioso, al turista y al investigador. El Monasterio de El Escorial es un conjunto integral, concebido como tal desde el momento mismo de su fundación. El Escorial es y ha sido una fuente inagotable de documentación y trabajo que hoy queda confirmada por la extensísima red bibliográfica puesta a disposición de quienes sólo quieran acercarse a conocerlo o establecer el punto de partida para nuevos proyectos e indagaciones.

En nuestro caso hemos querido proponer una serie de observaciones, limitadas por causas evidentes, acerca de una cuestión que siempre nos ha interesado, la de la presencia del ciclo navideño en el arte de la pintura española, en relación tanto con sus diversas formulaciones iconográficas, con las fuentes textuales disponibles y con los resultados plásticos obtenidos. Este texto es, y de antemano lo queremos expresar, una contribución bastante modesta, pero nos ha parecido adecuada teniendo en cuenta que no han faltado en este recinto ejemplos ciertamente interesantes centrados en torno a la representación de los principales pasajes de la Natividad, tales como el Nacimiento, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Magos, temas perfectamente insertos en el contexto de la pintura religiosa, aquella que por las propias circunstancias de la realidad histórica, política, social, cultural y espiritual de los reinos hispánicos ocupó, sobre todo en ciertos periodos, un lugar muy destacado.

## EL CICLO DE LA NAVIDAD Y SU FORMULACIÓN ICONOGRÁFICA

«...la fiesta de la Natividad, a pesar de su tardía implantación en Occidente, tuvo una gran difusión a la que contribuyó en gran medida la basílica romana de Santa María la Mayor, poseedora de la reliquia del pesebre de Jesús, y pronto pasó a ser una fiesta muy popular, además de una fiesta de gran solemnidad, penetrando en los cantos populares (villancicos), en el drama litúrgico (misterios) y también en el arte. En relación con ella la liturgia estableció otras fiestas, tales como la Anunciación —nueve meses antes: el 25 de marzo—, la Circuncisión —ocho días después: el 1 de enero— la Purificación y Presentación en el Templo —cuarenta días después: el 2 de febrero—»<sup>2</sup>. El Nacimiento, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes, los temas fundamentales del ciclo de la Navidad, constituyen una referencia básica dentro de los programas y repertorios de la iconografía cristiana de todos los tiempos. Esa consideración ha determinado una continua y constante actuación e intervención sobre ellos de acuerdo a las circunstancias y las ideologías de cada época, a partir de las cuales han ido desapareciendo algunos elementos, incorporándose otros y modificándose muchos. No obstante, en esa particular definición iconográfica, existen una serie de asuntos o soluciones dotados de un carácter más inmovilista, perma-

neciendo prácticamente invariables a lo largo del tiempo, por lo menos, en cuanto a su significación original, independientemente de los cambios y alteraciones vinculados a las variaciones estilísticas y a veces pedagógicas y doctrinarias que hayan podido derivar de ellas. Otros, los más abundantes, inexistentes al principio, cuando el tema o los temas se fueron concretando a lo largo de la Edad Media, aparecen después, sobre todo a partir de Trento, como respuesta a las determinaciones emanadas desde éste para combatir y contrarrestar las doctrinas reformistas. No se encuentran en estos cambios un conjunto de nuevas aportaciones, sino más bien una modificación, a veces muy sensible, de lo ya existente, adaptada y adecuada a las nuevas exigencias espirituales y religiosas de la Europa contrarreformista. Como afirma Louis Réau, esta «iconografía se ha elaborado en el transcurso de la Edad Media y no parece que el arte moderno le haya agregado nada esencial. La Contrarreforma procedió antes por eliminación que por creación original»<sup>3</sup>. Una eliminación conducente a obviar aquellos elementos que podían desvincularse de los escritos ortodoxos y reducir, por tanto, la nobleza y significación de tan magno acontecimiento.

Lo que hoy podemos ver del ciclo de la Navidad en la pintura que perteneció al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tanto la que se conserva aquí en la actualidad como la que se localiza fuera de él, traduce positivamente aquello que acabamos de advertir, siendo, además, un escenario idóneo para concretar e interpretar los elementos iconográficos más frecuentes que aparecen en las representaciones de la Natividad, la Adoración de los Pastores y la de los Reyes ó Magos, de los que como ya veremos, parece que no fueron ni una ni otra cosa. En este sentido se impone conocer las fuentes, eminentemente literarias, que nos permitan poder interpretar, en cada momento, las características de una determinada obra de arte. En nuestro caso, existen fuentes muy diversas, a partir de las cuales los artistas y especialmente los pintores, han podido fijar los modelos iconográficos que luego ellos mismos han plasmado sobre tablas y lienzos. El tema de la Natividad de Jesucristo no ha estado al margen de toda esta literatura que muchas veces, de forma indirecta, ha marcado las pautas más comunes en la representación del Nacimiento de Cristo y su posterior adoración por parte de los pastores y los Magos. Desde los inicios del arte y la iconografía medieval asistimos a una proliferación de textos, no siempre aprobados o confirmados oficialmente, que están en la base de las diversas formulaciones que en su sentido plástico conforman las imágenes del ciclo navideño. El punto de partida parecen haber sido los escritos evangélicos, cuya información ha sido en cada caso completada con otros muchos detalles de los que frecuentemente adolecían los evangelistas, especialmente parcos en todo lo que tiene que ver con los asuntos del nacimiento e infancia de Cristo. Y aunque no siempre fueron compartidos, sobre todo por quienes veían en ellos una visión no canónica, siempre han estado presentes en la mente de los artistas, y sobre todo en ciertos momentos, como en el seno de la pintura manierista, que bajo el epígrafe de una pintura de tendencias naturalistas y simbólicas, encontramos un gusto por el detalle y la recreación en los modelos de la vida cotidiana.

En el Evangelio, serán los textos de San Lucas y San Mateo los que recojan las narraciones del ciclo que aquí nos ocupa. Pero, en ellos, pocos «y escuetos datos facilitan los dos evangelistas que hablan de la Infancia de Jesús. Mateo transmite sucintamente la genealo-

gía, el nacimiento, y la Adoración de los Magos, con claras intenciones parenéticas para sus destinatarios judíos, a quienes quiere convencer con el argumento clave de que en el Mesías Jesús se da perfecto cumplimiento a las Escrituras»<sup>4</sup>. Fueron ambos evangelistas quienes se encargaron de transmitir lo fundamental de los hechos de la Natividad, limitando en grado sumo las referencias a lo anecdótico o cotidiano, de donde habrán de surgir las interpretaciones, a veces tan singulares, que proceden de la pintura medieval, en la que según uno de sus máximos estudiosos, Emile Mâle, los artistas de aquella época al afrontar estos temas, «callan los sentimientos humanos, y hasta el amor maternal. María guarda un silencio religioso... San José imita su silencio; los dos, inmóviles y con los ojos fijos, parecen escuchar las voces de su alma»<sup>5</sup>.

Sin embargo, desde fecha muy temprana, surge una narración paralela a la que aparece en el texto bíblico. Es ésta mucho más pródiga en detalles y datos anecdóticos, más precisa en cuanto a fechas, edades y demás aspectos, y muy contradictoria a veces, en relación con las noticias tratadas en los Evangelios. Nos referimos a los *Apócrifos*, de donde los artistas tomaron la mayor parte de los datos con los que se recrearon en la representación de los diversos pasajes que engrosan el ciclo de la Navidad; pues si «los evangelios transmiten lo fundamental del mensaje, serán los apócrifos quienes se encarguen de rellenar la literalidad de los acontecimientos, aunque en ocasiones extremen las preocupaciones demostrativas en aras de confirmar algunos núcleos de doctrina que con el pasar del tiempo comienzan a ser puestos en duda. Ello les conduce a terrenos en los que priva la fantasía y prolifera lo maravilloso, en detrimento de esa historia que se quiere justificar. Aún así, parece lógico pensar que son estas descripciones minuciosas las que influyan directamente en la iconografía, más que los textos evangélicos, mucho menos prolijos en esos detalles humanos que inspiran la secuencia plástica»<sup>6</sup>. Tres son los relatos que en los Evangelios Apócrifos, considerados como una categoría dispar en temas, géneros literarios, autores y cronología, tienen que ver con el ciclo de la Natividad del Señor, a saber: el *Protoevangelio de Santiago*, el Evangelio del *Pseudo Mateo* y el libro *De Nativitate Mariae*, sin olvidar las referencias que encontramos en otros documentos como los extractos del *Liber de Infantia Salvatoris* y otros apócrifos de la Navidad escritos en torno al siglo II.

No menos valor habría de tener el texto del dominico italiano Jacobo de la Vorágine, autor de *La leyenda dorada*. Se trata de una colección de la vida y milagros de los santos cristianos en la que se incorporan también otros asuntos relacionados directamente con Cristo y quienes convivieron con él. Es en este sentido donde radica su interés, pues entre esas narraciones podemos encontrar las que hacen referencia al Nacimiento y la Adoración de los Magos. En ellas se fusionan, admirablemente a veces, lo puramente anecdótico con la profundidad de las reflexiones teológicas y morales del que llegó a ser nombrado obispo de Verona hacia 1264. Gracias a todo ello, configura uno de los repertorios iconográficos más utilizados por el arte occidental desde el periodo tardomedieval hasta el siglo XIX. Sus relatos, llenos de apreciaciones costumbristas, muy vivas, con gran profusión de detalles, y espléndidas descripciones, más próximas al gusto del pueblo que a las sobrias referencias evangélicas hicieron de *La leyenda dorada* «el más rico tesoro de sabiduría, porque cada hombre podía hallar en ese libro un modelo adecuado»<sup>7</sup>.

Con posterioridad habrían de surgir nuevas fuentes literarias en cuyas líneas se evocan, con más o menos detalle, los mismos acontecimientos que el arte cristiano ha pretendido definir a lo largo de su historia. Para el caso español, uno de los modelos mejor propuestos, aparece en la obra de Francisco Pacheco, pintor de mediana calidad que no contrarresta en nada su valía como teórico de la pintura, en lo que ocupa un lugar muy encumbrado, hasta el punto de ser considerado como «uno de los ideólogos más importantes de la historia de nuestra pintura y uno de los tratadistas que más ha influido en el pensamiento de artistas de generaciones posteriores»<sup>8</sup>. El modelo propuesto por Francisco Pacheco no fue ni el primero ni el último para el caso español. Su tratado de pintura coincidió con obras similares que se escribieron durante este tiempo. La mayoría, surgidas como expresión de la superioridad de la pintura entre las artes de los hombres, en las que también habrá lugar para insertar algunas noticias sobre biografías de artistas, técnicas y temáticas más generales del arte de la pintura. Vicente Carducho, Lázaro Díaz del Valle, Jusepe Martínez, José García Hidalgo y Antonio Palomino, en los albores éste último del siglo XVIII, constituyen un ejemplo importante de la actividad investigadora y creadora por parte de eruditos e intelectuales, cuya aportación para el conocimiento del arte de sus correspondientes periodos es de incalculable valor. En la definición iconográfica de los distintos temas que integran este ciclo, conviene hacer notar que se distingue, por un lado, la formulación de los distintos temas y, por otro lado, la de los elementos que intervienen en todos ellos. Es decir, es posible analizar la organización de los pasajes del Nacimiento, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes Magos, y también es posible hacerlo con aquellas unidades de ambientación y recreación paisajística, arquitectónica y compositiva creada y definida a partir de las noticias contenidas en las fuentes que hemos mencionado con anterioridad. En éstas últimas se incluye la forma en que los pintores interpretan la imagen de Belén, la ciudad elegida, el escenario del Nacimiento y sus elementos integrantes, entre los que ocupa un lugar privilegiado el tratamiento recibido por cada uno de los componentes de la Sagrada Familia que con su presencia llena y justifica todo este ciclo iconográfico.

El profeta Miqueas será el primero en anunciar el papel de Belén de Judea en el ciclo de la Natividad, sirviendo como base para las posteriores indicaciones evangélicas. San Lucas habla de esta ciudad como la patria de José, a donde subió «desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que llaman Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta» (Lc. 2, 4-5). Aunque no lo especifica con claridad, del texto se deduce que el nacimiento se produjo en la propia ciudad, pues el parto le sobrevino a María mientras buscaban alojamiento. Más escueto es, si cabe, San Mateo, que no dice nada acerca de dónde exactamente tuvo lugar tal acontecimiento. Se explica así que con frecuencia las escenas navideñas aparezcan proyectadas, a veces, y sobre todo en el contexto de la pintura flamenca, sobre un fondo de paisaje en el que no resulta difícil distinguir la imagen de una ciudad, inexistente en otros casos, cuando al artista lo que le interesa es el escenario principal que relatan los hechos, aquel establo, pesebre, cueva o gruta que las fuentes describen como el lugar donde María dio a luz. Éste ha acabado siendo un invariable en el contexto de la pintura navideña. Todos los escritos, desde los Evangelios en adelante, coinciden más o menos en la descripción de ese santo lugar, de ahí que no hayan faltado a los artistas referencias de todo tipo

a la hora de configurar la escena. Dos son, por otro lado, las interpretaciones que sobre él se proyectan en las pinturas de este tema. Una, se decanta por la utilización de arquitecturas con edificios o estructuras generalmente en ruina o en estado de abandono; y otra, en la que predominan construcciones mucho más pobres, preferentemente de madera y con tejados de paja, recogiendo en cierta medida los datos evangélicos, apócrifos o los del autor de *La leyenda dorada* que lo definía como «un cobertizo público, situado según la Historia Escolástica, entre dos casas. Tratábase de un albergue o tenada que había a las afueras del pueblo en un sitio al que acudían los habitantes de Belén a divertirse los días de fiesta, y si hacía mal tiempo se refugiaban bajo su techumbre para merendar o charlar».<sup>9</sup>

No hay duda, por tanto, que la imagen de ese lugar quedaría perfectamente definida y contextualizada gracias a todos estos escritos, y prueba de ello será que dentro de la gran variedad existente en el conjunto de las representaciones que de él conocemos, una de cuyas muestras más ricas aparecen en algunos de los cuadros del ciclo navideño que pertenecieron al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y que ahora se encuentran en el Museo del Prado, se mantienen una serie de connotaciones generales continuadas a lo largo de la historia del arte y sus estilos. Independientemente de la calidad y la perfección de los distintos maestros, o incluso su preocupación por ciertas cuestiones de perspectiva, gusto y composición, lo cierto es que predominan las ambientaciones de tipo arquitectónico en las que llaman mucho la atención el hecho de convertirse en testimonios y documentos gráficos de las experiencias edilicias de cada momento. De este modo, en las obras de los siglos XV y XVI vemos una preeminencia de la arquitectura renacentista dominada por la rigurosidad y el constante recuerdo de lo clásico, que habrá de ir haciéndose cada vez más creativo e imaginativo en el conjunto de las iconografías navideñas de los siglos del barroco. En muchas ocasiones, sin embargo, esas arquitecturas, quedan únicamente sugeridas, aprovechando para ello el arranque de una gran columna o los restos de un lienzo de muro semicaído por el paso del tiempo y el descuido de los hombres. La idea perseguida, y no siempre alcanzada, es la de crear una imagen de pobreza, abandono, y hasta vulgaridad que los tratadistas de todos los tiempos explican como un capítulo más de la iconografía de Cristo, una iconografía que tenía que presentar al Rey de los hombres como el más pobre entre los pobres. La pintura, como en tantas otras muchas ocasiones, era y es el instrumento más efectivo para conseguir despertar en el pueblo estas significaciones, que en el plano teórico sólo eran comprensibles para los doctos.

En esa descripción del pesebre realizada por Jacobo de la Vorágine se menciona la existencia de un asno y un buey, cuya presencia en el escenario del Misterio de la Natividad de Jesús ha sido desde las primeras y más antiguas representaciones una constante iconográfica difícilmente obviada. Además, en este caso, no han faltado referencias escritas que confirmen su presencia, de ahí su plena justificación para quedar incorporados a los pasajes navideños. Al margen de lo que determine cada artista, o las condiciones y características de la propia obra, no cabe duda que el papel que estas representaciones tienen en el conjunto de las obras de este ciclo, es el de la introducción de una nota de cotidianidad y popularidad que parece intrínseco con los temas del Nacimiento, la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos, ya que aparecen en ellas casi con la misma regularidad.

Sin embargo, los verdaderos protagonistas del ciclo navideño serán los componentes de la Sagrada Familia, cuya presencia resulta obvia en tanto que ellos son causa y efecto a la vez de todo cuanto con aquél tiene lugar. Los pasajes de la Natividad son el escenario donde Cristo se da a conocer, en su forma humana, y a todos los hombres, iniciando la primera parte de su vida pública y el anuncio de su grandeza y mensaje. En ese contexto se integra también la figura de María, pues ella, junto con el Niño es, quizá, la que recibe una mayor atención desde la literatura como desde el arte. No en vano, a partir de la Anunciación, María ostenta un lugar que sólo su Hijo supera en todo el conjunto de la Historia de la Iglesia. El papel, por tanto, de la Virgen durante y después del Nacimiento de Cristo hace que hayan sido muchos los que la han tomado como punto referencial de sus producciones artísticas y literarias. No se puede decir lo mismo, sin embargo, de San José, pues de todas las figuras que integran la iconografía de los pasajes navideños, es el personaje más olvidado, apareciendo normalmente al margen de la escena e incluso fuera de ella, como consecuencia de la escasa preocupación que los Evangelios ya habían mostrado por él a través de alusiones muy vagas e imprecisas y especialmente parcas en los relatos de la Navidad.

Con el fondo de una ciudad, la de aquella recreación simbólica de *Belén Efratá*, que se deja entrever entre los vanos y muros de un edificio o pesebre en ruinas que acoge a San José, la Virgen y el Niño, en el que no faltan tampoco el buey y el asno, cuya presencia, ha dicho el profesor Gómez Segade «ha tomado carta de nacionalidad en la iconografía y en la tradición cristiana, hasta el punto de que algunos (por ejemplo San Jerónimo) la consideran un hecho histórico»<sup>10</sup>, queda definido el primero de los acontecimientos de la Natividad, el del Nacimiento, cuya representación será muy frecuente hasta el siglo XVII, ya que a partir de entonces será más común «la asociación de la Natividad a la Adoración de los Pastores, sustituyéndose así la escena de la humilde familia abandonada por aquella en la que Dios es reconocido por primera vez como tal por los hombres»<sup>11</sup>. No extraña, por tanto, que el tema del Nacimiento, integrado por esos elementos iconográficos que acabamos de definir haya sido el más recurrente en el contexto de la pintura medieval, en la que no lejos de las imprecisiones y vaguedades evangélicas se tiende hacia representaciones, a veces, extremadamente sencillas y escuetas.

No quiere decir esto que faltasen en esa pintura medieval otros temas relacionados con la Natividad, que son, indiscutiblemente, los dos fundamentales que conforman este ciclo, es decir, la Adoración de los pastores y la Adoración de los Reyes Magos. En relación con el primero, ha sido San Lucas (Lc. 2, 8-20) el que transmite las primeras noticias al respecto. Encontramos en ese pasaje la descripción de uno de los más interesantes episodios del ciclo de la Natividad, que enunciado en sus aspectos generales, carece, sin embargo, de una serie de cuestiones que el sentido plástico de la pintura y la creatividad de sus artífices ha sido capaz de superar. Poco o nada se dice en el Evangelio del número exacto de ellos, de dónde procedían, de si eran sólo hombres o también había mujeres, qué dones ofrecieron al Mesías, si es que lo hicieron, o si por el contrario, dada su humilde condición, como muchos otros escritos afirman, no pudieron más que confirmar con su presencia la grandeza de lo ocurrido. La causa posible de esta falta de datos habría que buscarla en el hecho de que durante muchos siglos, la representación de la Adoración de los pastores estuvo al

margen del ciclo de la Navidad, ya que lo más frecuente era representar la escena del Nacimiento a través de la Sagrada Familia en el pesebre, o bien, la escena de la Adoración de los Magos, cuya tradición es mucho más antigua. Sólo a partir del final de la Edad Media parece que empieza a tomar cuerpo la tradición de los pastores recogida por San Lucas, y eso gracias, fundamentalmente a la orden franciscana, que volcada en los más pobres y sencillos, decidió introducirlos en sus representaciones navideñas. Hasta entonces, los pastores no eran sino «testigos y voces anónimas que, con los ángeles y toda la naturaleza, alaban a Dios, pero sin el protagonismo que la iconografía más reciente (quizá tras la popularización de los Belenes franciscanos) ha dado a dichos pastores»<sup>12</sup>. Desde un punto de vista iconográfico, basta echar un vistazo hacia las representaciones existentes sobre el tema para observar la enorme variedad en cuanto a la forma de captar la escena. De todo ello se concluye que no existen unos modelos fijos, pues en cada caso, la valía de los artistas, las condiciones específicas de cada obra y los avatares de la misma en su historia particular, acabará determinando una composición u otra. En todo caso, solemos encontrar personajes muy populares en cuya representación prevalece el valor de la sencillez de su condición humana, gente pobre a la que Cristo, como dice Francisco Pacheco, se les quiso presentar como pobre.

El tercer acto de reconocimiento, después del de San José y la Virgen, y el de los pastores, será el que se encarna en el tema de la Adoración de los Reyes Magos que constituye, «otro de los temas básicos del ciclo de la infancia de Jesús y se presenta íntimamente vinculado al de la Adoración de los pastores, con el que suele hacer pendant en los retablos donde predomina la iconografía de carácter cristológico. Sin duda alguna, puede ser considerado como uno de los más antiguos y difundidos en el arte cristiano de todas las épocas y lugares, dada su significación: el reconocimiento del Mesías por parte de los sabios y poderosos, que con su adoración dan testimonio del gran acontecimiento que supuso el nacimiento de Jesús, hecho que hizo cambiar el curso de la historia»<sup>13</sup>. Es, sin duda, el tema preferido en la mayoría de las representaciones de la Navidad, y así parece confirmarse en la nómina de obras que sobre estos pasajes se encuentran o estuvieron en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Aunque su tradición se remonta a los primeros siglos del Cristianismo, aún hoy, existe un cierto desconocimiento en torno a su número, sus nombres, procedencia, el viaje que realizaron o la estrella que los guió, de ahí que en muchos aspectos, permanezcan todavía envueltos en un halo de leyenda y fantasía.

En los orígenes de su tradición, el punto de partida es el Evangelio de San Mateo (Mt. 2, 1-12), sobre cuya información los escritos apócrifos y otras tradiciones literarias han ido profundizando en todo lo concerniente a la historia de los Magos, y gracias a ellas, los artistas han podido siempre enfrentarse a su representación. Su número quedó concretado en tres a partir del siglo VI, si bien es cierto que en determinadas representaciones iconográficas, y por razones de perspectiva o mero capricho del autor, pueden aparecer menos o alguno más que se confunde con pajes o criados de los tres sabios evangélicos. Por otro lado, ni San Mateo ni los Evangelios no ortodoxos hablan de reyes, lo que hace suponer que esta referencia a su condición ha sido una adición posterior con la cual se dignificaba, en grado sumo, su papel como Magos, que pensamos en la Edad Media no tendría una consideración plenamente aceptada por todo lo que pudiera significar su



asociación a prácticas o tradiciones heréticas, ya que la palabra mago, desde la antigüedad, designaba a aquellos que por medio del estudio de los astros intentaban explicar los acontecimientos de la vida, de ahí que aunque «la iconografía ha tendido a representarlos vestidos como monarcas, tocados con ricas capas y coronas, en un intento de personificar en ellos el tributo de los gentiles al Divino Infante, la interpretación más plausible es que podrían haber sido astrólogos babilonios o sacerdotes persas, cultivadores de las ciencias —particularmente, la astronomía— desde un punto de vista teológico»<sup>14</sup>.

En cuanto a sus nombres, habrá que esperar hasta el siglo VIII para conocer la primera tradición escrita que más se aproxima a la actual, aquella que habla de Baltasar, Melchor y Gaspar, siendo entonces también cuando se precisa su respectivo retrato físico que será el que, en adelante, encontremos en las presentaciones que existen al respecto. Otra cuestión no menos importante es la que se refiere al momento en que tuvo lugar la adoración, que desde un punto de vista plástico, persigue siempre una escenificación prácticamente coetánea o paralela con los acontecimientos del Nacimiento y la Adoración de los pastores, aunque no han faltado las opiniones que separan unos acontecimientos de otros por un periodo de tiempo no menor a dos años, algo que está además relacionado con otra de las constantes iconográficas del tema, la estrella o astro luminoso que guió a los Magos desde oriente hasta Belén.

## EL CICLO DE LA NAVIDAD EN LAS PINTURAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Solamente hemos podido abordar este tema desde la constatación de la existencia en la actualidad o en algún momento de la historia pasada del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de una gran cantidad de obras vinculadas iconográficamente con alguno o algunos de los temas que conforman el ciclo de la Natividad y Epifanía de Jesús. En su extensa colección de pinturas abundan las de temática religiosa, entre ellas, las obras de inspiración navideña ocupan un lugar importante, no sólo por el número, sino por la calidad de las piezas y protagonismo de algunos de sus autores en el contexto general de la historia de la pintura europea.

En nuestro caso hemos preferido abordar el tema no desde la individualidad de uno de esos artistas que participaron directa o indirectamente en el ornato general del Monasterio, sino desde el valor más universal de unos temas que presentes, en mayor o menor medida en sus repertorios, han venido también a hacer de El Escorial uno de los más importantes centros de la pintura, gracias al decidido patrocinio y mecenazgo que Felipe II y sus sucesores dispensaron a las artes a lo largo de sus vidas. El punto de partida ha consistido en la búsqueda de las muestras del ciclo navideño que un día poseyó el recinto escorialense, a través de las crónicas y descripciones que han llegado hasta nosotros, desde la del padre Fray José de Sigüenza hasta aquellas otras, a veces más completas y muy frecuentes a lo largo del siglo XIX, como la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* de Andrés Ximénez, la *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, publicada en 1820 por



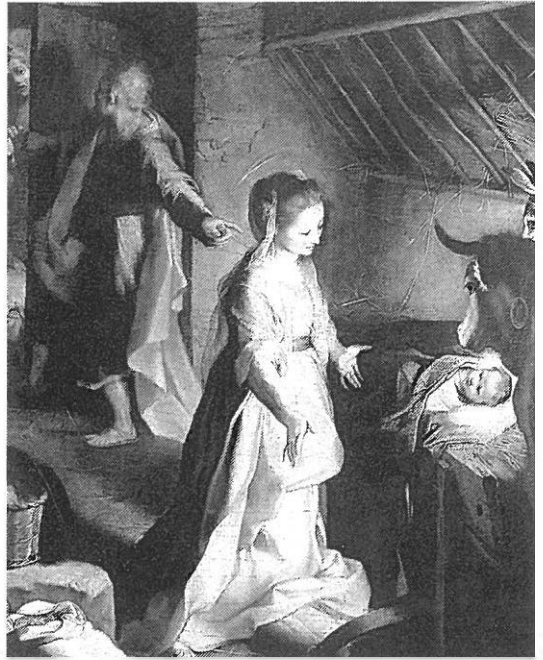
1. Tiziano Vecellio. *Adoración de los Magos*. Museo del Prado.

Damián Bermejo, la *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo comunmente llamado del Escorial*, de Antonio Rotondo o la obra de José Quevedo, sobre la *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* que, con algunas de las otras obras, ha sido publicada más recientemente en edición facsímil. En ellas encontramos, y a veces de forma repetitiva, indicaciones más o menos precisas sobre la existencia de cuadros y pinturas relacionados con el Nacimiento y Epifanía, algunos de los cuales todavía es posible encontrar en su lugar original y otros ya fuera de él. En este sentido, el de que ya no formen parte del patrimonio escorialense, hemos podido comprobar que en su mayoría fueron enviadas al Museo del Prado, aquella galería de pinturas que se fue conformando a lo largo del siglo XIX gracias, fundamentalmente, a las aportaciones de los recintos integrados en el patrimonio nacional. En este sentido, esa primera aproximación se ha visto completada con una búsqueda en los diversos catálogos de la primera pinacoteca de España, en donde han sido localizados tablas y lienzos que algún día pertenecieron al Escorial. Entre unas, las antiguas descripciones del Monasterio, y otros, los diversos catálogos que desde 1854 se han realizado de la Galería del Museo del Rey, hemos podido acometer la realización y estudio del inventario y repertorio de temas e imágenes navideñas que a través de óleos y frescos han aportado su particular grano de arena en el ornato y

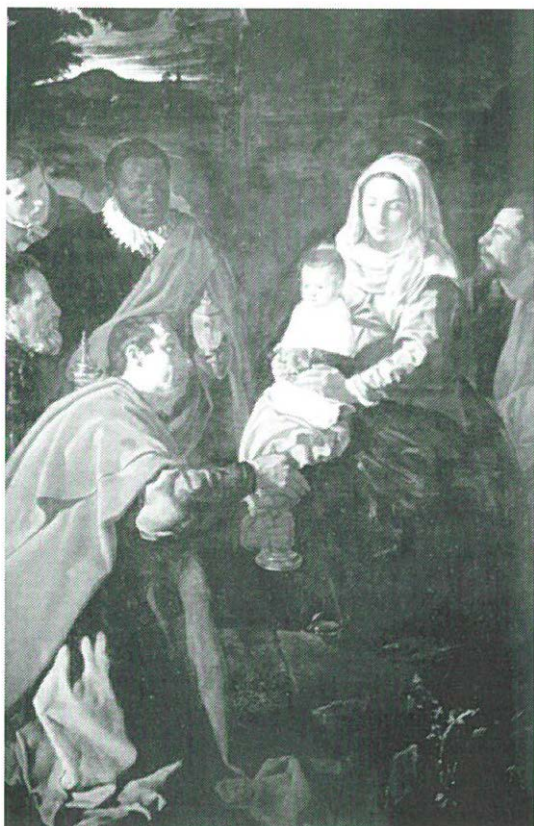
belleza de uno de los recintos más extraordinarios para el conocimiento y deleite del arte español, pues el Monasterio de San Lorenzo no es sólo notablemente válido en cuanto a continente sino también en su contenido.

En líneas generales, podemos afirmar que hemos podido encontrar un predominio bastante claro de obras relacionadas con los primitivos flamencos y con lo renacentista italiano. No en vano, Felipe II fue un admirable mecenas de ambas tradiciones pictóricas, no contemporáneas ni cronológica ni estilísticamente, pero afines en muchos aspectos con los propios gustos e intereses del monarca que se presenta ante nosotros como uno de los mayores coleccionistas de objetos artísticos de la Edad Moderna. De entre las primeras, su presencia en el Monasterio de El Escorial será el resultado de diversas adquisiciones, no siempre realizadas durante el reinado filipino, pero si en gran mayoría. En cuanto a las segundas, están justificadas en el marco más general de la participación de artistas italianos en

todo lo concerniente con la construcción y ornato del recinto monástico. Su fundador, aún cuando no pudo traer a España a los más destacados maestros del arte italiano de aquel momento, no renunció a la presencia en El Escorial de ciertos pintores como Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, o Cambiaso, que con la colaboración de maestros españoles formados en Italia o afines con la pintura que allí se practicaba, fueron los encargados de hacer realidad los diversos programas destinados a la decoración pictórica, al fresco o al óleo de la iglesia, los claustros, la biblioteca y otras dependencias del monasterio. No faltan, tampoco, algunas aportaciones de pintores italianos no vinculados directamente con las obras de decoración emprendidas en tiempos de Felipe II, debiéndose mencionar entre ellas la *Adoración de los Pastores* de Tintoretto que, entre otros, citaba José Quevedo en su *Historia del Real Monasterio...*, como uno de los cuadros de este pintor que junto con un Entierro de Cristo, adornaban las paredes del Aula de Moral. En este mismo sentido, podemos citar la *Adoración de los Magos* (fig. 1) pintada por Tiziano Vecellio a mediados del siglo XVI, que debería seguramente añadirse a otro del mismo tema y autor, actualmente en el Museo del Prado a donde llegó desde el Palacio de Aranjuez, aunque antes había estado en la Casita del Príncipe de El Escorial. De finales de ese siglo es también el *Nacimiento* (fig. 2) de Federico Fiori da Urbino Barocci, el cual según se desprende del Catálogo del Museo del Prado, donde actualmente se conserva, parece que fue pintado



2. Federico Fiori da Urbino Barocci. *Nacimiento*. Museo del Prado.



3. Diego Velázquez. *Epifanía*. Museo del Prado.

originariamente para el duque de Urbino que lo regaló a principios del siglo XVII a doña Margarita de Austria<sup>15</sup>.

Junto a la pintura flamenca de finales del siglo XV y del siglo XVI, y la italiana del Cinquecento, que comentaremos a continuación, existen o han existido en el Escorial algunas otras representaciones del ciclo navideño correspondientes a periodos posteriores. Entre ellas ocupa un lugar muy destacado la famosa *Epifanía* (fig. 3) pintada por Diego Velázquez en 1619, poco antes de su llegada a la corte donde acabó convirtiéndose en uno de los artistas más sobresalientes de su época. Este cuadro en la actualidad se encuentra, como muchos otros, en el Museo del Prado, a donde debió llegar en los primeros momentos de la constitución de esa galería de pinturas. En él se anuncia ya a un artista de dimensiones universales; algo que consigue en este cuadro a pesar del tenebrismo que parece invadir toda la composición, mediante la apreciación de ciertos detalles de paisaje que son bastante significativos. «El tema de la Adoración, tan reproducido por los artistas de la época en escenas brillantes y lujosas, queda convertido por Velázquez en un sen-

cillo cuadro sin fastuosidades, donde los Magos aparentan ser lo que son, vecinos posiblemente sevillanos, y la Virgen, una mujer morena de rostro suave. Se ha sugerido que los modelos podrían ser personas muy allegadas al pintor: la Virgen, su esposa, Juana Pacheco; el Niño Jesús, su hija Francisca, que acababa de nacer por entonces; el rey joven, su posible hermano, y el rey negro, su propio padre. La fuerza de lo real es aplastante ante la idealización que evoca lo religioso, una faceta que Velázquez perpetuará en sus obras a lo largo de toda su vida»<sup>16</sup>. De la escuela española del siglo XVII, según se desprende de las noticias de Antonio Rotondo en su *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo...*, habría en El Escorial, concretamente en la Iglesia Vieja, una *Adoración de los Pastores* y un *Nacimiento del Señor*, en el Coro principal alto, ambos de Ribera.

Barroco es también el cuadro de la *Adoración de los Pastores* de escuela italiana, pintado en 1628 por Giacomo Cavedone y adquirido por el rey Carlos IV que lo haría colocar en la Casita del Príncipe hasta su traslado definitivo al Museo del Prado. Resulta una composición bastante exquisita en la que se dejan ver, con claridad, las notas dominantes de la



4. Hieronymus van Aeken Bosch. *Tríptico de la Adoración de los Magos*. Museo del Prado.

pintura italiana de aquel momento, en la que no falta ese sentido popular y costumbrista que tanto gustaba a la clientela hispana, como demuestra el signo general de la pintura española. El grupo, sin embargo, más importante, como decíamos antes, lo constituye el legado de tablas y lienzos pertenecientes a la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Entre ellos uno de los más espectaculares es el *Tríptico de la Adoración de los Magos* (fig. 4), pintado hacia 1495 por Hieronymus van Aeken Bosch, más conocido como El Bosco. Fue enviado



5. Dirk Bouts. *Adoración de los Reyes*.  
Museo del Prado.

a El Escorial en 1574 y remitido al Museo del Prado en 1839, siendo considerado como una de las obras más importantes de este pintor de la escuela flamenca. En su tabla central se representa el tema principal, de acuerdo, en su mayoría a los cánones establecidos para este tema según el Evangelio de San Mateo, aunque con la presencia de algunos elementos y figuras que deben entenderse como el resultado de la aplicación plástica de ciertos contenidos teológicos o morales, tales como la presencia en el interior del pesebre de una figura semidesnuda, en quien se ha visto una representación simbólica del judaísmo o incluso del Anticristo. Las tablas laterales ofrecen el retrato de los donantes acompañados de sus patronos respectivos, en una actitud de semejante adoración a la de los Magos, creando, de este modo, una imagen continua y homogénea. Este tríptico fue pintado para la capilla de la Cofradía de Nuestra Señora de la Catedral de Hertogenbosch, aunque luego estuvo en poder de Jean de Casembroot, a quien le fue confiscado en 1567, momento en que fue adquirido por el rey Felipe II.

Podemos mencionar también las tablas de temática navideña repartidas entre El Esco-

rial y el Museo del Prado de Miguel Coxcie, conocido como el Rafael flamenco por la enorme admiración que sintió hacia aquel pintor italiano, fácilmente apreciable en muchas de sus obras. «En el panorama general de la obra de Coxcie destacan, por cantidad y casi siempre por calidad, las pinturas de tema religioso. Son piezas de altar, con frecuencia realizadas para capillas dedicadas por corporaciones y gremios de una u otra ciudad, por lo que habríamos de encuadrar a Coxcie como pintor tanto del área noble como de la burguesa. Los trabajos realizados para Felipe II de España, casi siempre con Granvela como intermediario, no son pocas, y mucho menos las de menor calidad, pero palidecen en número ante las encargadas por el sector burgués flamenco»<sup>17</sup>. En el Museo del Prado su contribución se encuentra en dos representaciones en claroscuro en el anverso del Tríptico del Tránsito de la Virgen, pintado en la primera mitad del siglo XVI para la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas. En ellas se representa la *Adoración de los Pastores*, en la puerta izquierda y la *Adoración de los Magos*, en la puerta derecha. En el Monasterio de El Escorial se halla una *Natividad* que aunque carece de referencias documentales que la



6. Hans Memling. *Adoración de los Magos*. Museo del Prado.

relacionen con su autor parece que no hay mucha duda, en opinión de los expertos, de su atribución a este pintor flamenco.

La pintura de los primitivos flamencos está igualmente representada con dos tablas de Dirk Bouts, que en la actualidad se encuentran en el Museo del Prado. Aparecen en ellas la *Adoración de los Ángeles* y la *Adoración de los Reyes* (fig. 5), enmarcadas ambas escenas en una arquitectura de arco de medio punto con grupos con esculturas en los frentes del arco y medallones con relieves en las enjutas dentro del estilo característico de esa pintura, y especialmente de su autor en el que destaca el dominio de la luz y la fuerza de los colores aplicados sobre unas figuras que no abandonan un cierto aire de tristeza reposada. A ello debe unirse el gusto por el detalle de todos y cada uno de los elementos que componen las escenas.

Junto a éste hay una *Adoración de los Magos* (fig. 6) atribuida a Hans Memling, una copia del mismo tema realizado por Roger van der Weyden, procedente del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y en la actualidad en el Museo del Prado.

Tenemos noticia, igualmente, de dos tablas más de tradición flamenca, y las dos en la primera pinacoteca de España, a donde llegaron procedentes de El Escorial. Una de ellas, la de la *Adoración de los Magos*, considerada según los catálogos del Prado como de



7. Lucas Jordán. *Nacimiento y la Adoración de los Magos*. Monasterio de El Escorial.

anónimo flamenco del siglo XVI, es un tríptico en cuya tabla central se representa, sobre un fondo de paisaje, cerrado en la parte izquierda por los restos semiderruidos de una estructura arquitectónica, a la Virgen, el Niño y dos de los Magos acompañados de su séquito. El tercero de ellos, *el rey negro*, aparece en la tabla de la derecha que hace de portezuela, mientras que en la de la izquierda se representa a San José sobre un fondo urbano que no hace sino continuar el paisaje de la tabla central. La otra es también un tríptico con el mismo tema, el de la *Adoración de los Magos*, que en los catálogos aparece como anónima, aunque algunos autores la han atribuido a Hendrick met de Bles por las similitudes con otros cuadros del mismo autor. En este caso, en la tabla central, rematada en forma trilobulada, se representa el pasaje mismo y completo de la Epifanía sobre un fondo de paisaje cortado en primer termino con una elegante arquitectura de tradición clasicista. En las tablas laterales, que funcionan como puertas para abrir y cerrar el tríptico se representa, en el marco de interiores muy del gusto de la época, el encuentro del rey Herodes con los Magos de camino hacia Belén (en la puerta izquierda) y una prefiguración del tema central que recoge la llegada de la reina de Saba hasta la corte del rey Salomón (en la puerta derecha). En las tres tablas se puede observar con toda claridad las líneas esenciales de la estética flamenca, tales como la minuciosidad y la recreación en los detalles, el naturalismo como opción estética frente al idealismo italiano, el amor al paisaje



que adquiere a veces tanta o mayor importancia que las escenas representadas hasta el punto de acabar convertido en un documento de primer orden y el goce en la reproducción de los objetos que intervienen en la composición, tanto los de mayor impacto visual, como la arquitectura, como aquellos en apariencia considerados secundarios.

En un mismo rango debe situarse la contribución italiana, en la que no faltan algunas colaboraciones hispanas como las de Luis de Carvajal, un artista formado en la Italia del Renacimiento y hermano «del arquitecto y escultor Juan Bautista Monegro, y una de las figuras claves de la escuela toledana de la segunda mitad del siglo XVI»<sup>18</sup>. Fue éste el autor de dos trípticos, una *Natividad* y una *Adoración de los Magos* para el Claustro principal del Monasterio de San Lorenzo. De los nacidos en Italia hemos de mencionar los nombres de Pellegrino Tibaldi y Federico Zuccaro, cuya huella se sigue hoy en las diversas dependencias que conforman el recinto escurialense, aunque son más sobresalientes las obras que se pueden ver en el interior de la basílica. En el fondo de ella resalta la extraordinaria estructura de su retablo en el que «están colocados dos cuadros al óleo, que en figuras algo mayores que el natural representan el *Nacimiento del Señor* y la *Adoración de los Reyes*, pintados ambos por Peregrin Tibaldi»<sup>19</sup>. Éstos dos cuadros fueron pintados para sustituir a otros del mismo tema realizados por Federico Zuccaro pero que no agradaron a Felipe II que decidió su traslado a otra parte del monasterio y encomendó a Tibaldi la realización de estos dos.

Para terminar lo vamos a hacer en esta misma basílica con la mención a una de las últimas actuaciones sobre ella. A finales del siglo XVII, en tiempos de Carlos II, el rey, «movido sin duda por la belleza de las pinturas ya realizadas, accedió a que Giordano continuara con la decoración de las bóvedas de la iglesia, encaladas y blancas desde finales del siglo XVI a la espera de quien pudiera acometer tan ingente labor»<sup>20</sup>. En una de esas bóvedas, la primera del lado del Evangelio, destinada a las reliquias de la Virgen, Jesucristo y los Reyes Magos, insertó en uno de sus extremos los pasajes del *Nacimiento* y la *Adoración de los Magos* (fig. 7) dispuestos en un mismo plano temporal y espacial, siguiendo una costumbre que era bastante frecuente en el contexto de la pintura italiana de ese mismo momento, en la que el afán decorativo se une a la pasión por el color dando como resultado obras de gran singularidad.

#### NOTAS

1. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. «El Escorial como museo o galería de pinturas». *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentería, Visor Dis., 1998, p. 133.
2. MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La Vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 132-133.
3. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. T. I/Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 240.
4. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español». *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria Española*, I/1 (1988), p. 162.
5. MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 66.
6. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Sobre las fuentes de la iconografía...», p. 163.

7. MÂLE, Emile. *El arte religioso...*, p. 70.
8. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Francisco Pacheco*. Sevilla: Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez, 1994, p. 12.
9. VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma, 1994, p. 53.
10. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Sobre las fuentes de la iconografía...», p. 173.
11. MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La Vida de la Virgen...*, p. 136.
12. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Sobre las fuentes de la iconografía...», pp. 172-173.
13. MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La Vida de la Virgen...*, p. 146.
14. LACALLE MEDINA, José María. «Los Reyes Magos. Enigmas de los personajes más esperados del año». *El Semanal* (5, Enero, 1997), p. 39.
15. *Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 14.
16. CASADO, María José. *Velázquez*. Madrid: Sarpe, 1990, pp. 84-85.
17. OLLERO BUTLER, Jacobo. «Miguel Coxcie y su obra en España». *Archivo Español de Arte*, 48 (1975), pp. 171-172.
18. BARRIO MOYA, José Luis. «El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (1982), p. 414.
19. QUEVEDO, José. *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986 (Ed. facsimil), p. 281.
20. DI GIAMPAOLO, Mario. *Los frescos italianos del Escorial*. Madrid: Electa España, 1994, p. 209.