

EL CICLO DE LA NAVIDAD EN LA PINTURA SEVILLANA Y GRANADINA DEL SIGLO DE ORO

Juan Manuel Martín García

INDICE

- **IMAGEN Y DOCTRINA, PINTURA Y TEOLOGÍA**
- **EL CICLO DE LA NAVIDAD EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA RELIGIOSA**
- **EL CICLO DE LA NAVIDAD EN LA PINTURA SEVILLANA Y GRANADINA DEL SIGLO DE ORO**
 - LA ESCUELA SEVILLANA**
 - LA ESCUELA GRANADINA**
- **EL CICLO DE LA NAVIDAD Y SU FORMULACIÓN ICONOGRÁFICA**
 - 1. Belén de Judea, la ciudad elegida**
 - 2. El pesebre**
 - 3. Los animales del pesebre: el buey y el asno**
 - 4. La Sagrada Familia**
 - 5. La Adoración de los Pastores**
 - 6. La Adoración de los Reyes Magos**
- **APENDICE**
- **BIBLIOGRAFIA**

IMAGEN Y DOCTRINA, PINTURA Y TEOLOGÍA ↑

"El arte..., y posiblemente en la historia de la pintura sea más frecuentemente que en la de los otros lenguajes artísticos, no actúa necesariamente como resultado de una situación generalizada, como reflejo de una mentalidad dominante, sino que en cada situación histórica unos lenguajes concretos... se adelantan en el devenir histórico para proponer el cambio hacia la nueva situación histórica. [...] Está claro, pues, que la componente temática en la obra de arte, objeto de estudio de la iconografía, viene condicionada por la época pero sin duda en menor medida que los aspectos estrictamente formales que constituyen lo que llamamos estilo"¹. Sobre estos presupuestos gira el contenido del presente trabajo, cuyas pretensiones no son otras que dilucidar sobre la representación de un tema iconográfico, el del Nacimiento y Epifanía de Cristo, en el contexto de la pintura sevillana y granadina que se desarrolla en el que ha convenido en llamarse nuestro Siglo de Oro, un período de gran significación para las Artes, especialmente para la pintura; y no solamente en nuestro país, sino en todo el continente europeo.

Un poco al margen del propósito principal de este estudio, no es nada vano plantear aquí, aunque sólo sea a modo de introducción, el poder de la pintura, y por extensión de todas las Bellas Artes, en el contexto de la espiritualidad, o mejor dicho, de la religiosidad dominante en un pueblo, como el español, que se ve dirigido y gobernado por los representantes de una monarquía férreamente católica; y en un país, que se convierte en paradigma de los nuevos ideales emanados de la Contrarreforma. No sin justificación, el arte que se desarrolla en España durante los siglos XVI y XVII es, ante todo y sobre todo, un arte de un carácter eminentemente religioso. Para comprender realmente el alcance del arte español en estos momentos, y su subordinación hacia unos ideales de profundo sentido

religioso, contamos con un personaje de extraordinaria importancia, cuya función, entre otras, fue la de velar por el respeto y mantenimiento de unas directrices teológicas que conducirían al arte sagrado por las veredas de la ortodoxia y la verdad, apartando al pintor de todo aquello, que inspirado por la imaginación o traído desde naciones herejes, lo encaminara hacia la perdición. Nos estamos refiriendo, claro está, a la figura de Francisco Pacheco, más conocido por ser el maestro y suegro del genial Velázquez, que por lo que de suyo propio contribuyó para el arte andaluz del Siglo de Oro. Fermín de Urmeneta, en un artículo suyo con motivo del tercer centenario de la muerte de Velázquez², nos lo presenta como un "poeta y pintor, esteticista y filósofo, tratadista de arte y preceptista de sus elaboraciones, teorizador sobre los condicionamientos teológicos del arte sacro y hasta educador en lo teórico y en la práctica de nutridas promociones de nuevos artistas..."

Precisamente en esa descripción, encontramos los dos términos claves que aquí pretendemos concordar, a la sazón, Pintura y Teología. Teología entendida como una Ciencia de Dios, y por extensión, de todo aquello que está relacionado con Dios, que afecta directamente al Hombre, y que en su normalización establece las pautas de vida del Ser Cristiano. La Pintura, pues, sería a su entender el instrumento cabal a partir del cual se puedan interpretar los principios teológicos, haciéndolos llegar hasta el pueblo, inculto e ignorante para lo que se presenta a través de las letras, pero avisado y entendedor de todo aquello cuanto entra por el entendimiento sensorial, es decir, a través de los sentidos.

Bien es verdad, que esta conjetura, no es original del propio Pacheco, sino que él mismo, en un afán de legitimizar sus afirmaciones recurre a una gran tradición de sacros escritores que corroboran su discurso. De esta manera, cita los casos de San Basilio que llama a la pintura "lección viva", o San Agustín, para quien la pintura es un "arte digna de hombre cristiano, que nos lleva al conocimiento de la verdadera sabiduría y tal vez ha hecho y hace mayor efecto en la conversión de algunas almas que la misma predicación"³.

El alcance que se vislumbra de estos testimonios, confirma por sí solo el poder de la pintura, y su importancia en el contexto de la educación religiosa de los creyentes. Y es ahí donde profundiza el propio Pacheco, con un esmerado y cuidado Apéndice, epílogo final de su tratado Arte de la Pintura, que nos ofrece los rasgos iconográficos de distintos episodios fundamentales para el cristiano. Así de claro y contundente lo presenta el autor, al decir que: "Aunque parece que queda bastante encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias conforme fueron dictados por el Espíritu Santo y los doctores santos las declararan, no serán sobradas las advertencias... Servirán mis avisos de saludables consejos de setenta años de edad... Y así no parecerá ajeno a mi profesión advertir a los pintores cristianos el acierto con que deben proceder, y más hallándome honrado con particular licencia, por el Santo Tribunal de la Inquisición, para dar noticia de los descuidos cometidos en semejantes pintores por ignorancia o malicia de los artífices, cargo que se despachó y firmó en 7 de marzo de 1618"⁴.

Si Horacio en el siglo I a. de C. fue capaz de afirmar *Ut pictura poesis*, nosotros tenemos los datos suficientes como para poder decir que en el siglo XVII, y muy especialmente en el caso español, existió una comunión tal entre la imagen representada y la doctrina dominante, que no es exagerado afirmar, siguiendo al autor clásico que *Ut pictura teología*. El alcance y el poder que tuvieron las representaciones pictóricas en el contexto de la religiosidad del Seiscientos fueron tan claros que no hay ninguna duda en mantener la afirmación antes aludida.

EL CICLO DE LA NAVIDAD EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA RELIGIOSA ↑

En una nación, como lo era España en el siglo XVII, dominada por los efectos de la religión, no es de extrañar que las representaciones de contenido religioso superaran con creces a todas las demás, muchas de las cuales, incluso -fundamentalmente las pinturas de tema profano- estaban mal consideradas y hasta perseguidas.

Una simple ojeada hacia la procedencia de la mayoría de los encargos que recibían los artistas en esta época, aclara toda posible duda. Las catedrales y sus palacios arzobispales adyacentes, colegiatas y parroquias, y especialmente las múltiples órdenes religiosas establecidas en nuestro país, se convirtieron en los patronos más abundantes y espectaculares del arte español, superando, a veces, a reyes y nobles.

De la pintura religiosa española se pueden decir muchas cosas, pues han sido abundantes los diferentes trabajos que han aparecido en cuanto a su interpretación y estilo. Pero no debemos olvidar que cada manifestación artística está ligada estrechamente al contexto

histórico en que aparece, como se marcará sus rasgos más determinantes. Así, como dice Pérez Sánchez, "la religiosidad española, apasionada y sincera, huyendo de cierta sentimental efusión italiana y del frío dogmatismo teológico de lo francés, consigue, apoyándose siempre en su profundo amor a lo concreto, cristalizar un tono, entre rudo y profundo, preciso y a la vez extrañamente alucinado, que es la más impresionante característica del arte religioso español. No es éste sólo, como a veces se ha dicho, un arte de sufrimiento y de crueldad, sino un arte apoyado en lo más inmediato de la realidad circundante que mostraba entonces, por imperativo de la realidad histórica, la aspereza y el dolor, la austeridad y el sacrificio de los más, junto a la pompa oficial y la afectada dignidad de los poderosos"⁵. Además, no hay que olvidar que España se había alistado rigurosamente a los dogmas y postulados emanados del Concilio de Trento, y muy especialmente a las notas emitidas desde él para el arte del momento; de ahí, que se fuera configurando una iconografía bastante peculiar, pues a los elementos dogmáticos, añadían los pintores hispanos una nota de lirismo y sentido popular muy característica en el arte español. Pérez Sánchez sigue diciendo, que "los artistas españoles, quizá menos sabios, supieron sin embargo reinterpretar modelos y conceptos con una cierta sencillez e inmediatez doméstica, muy grata y rústica, que da gran personalidad a pintores objetivamente menores. [...] Aunque en determinados sectores de la Iglesia encontremos una actitud severa, que rechaza la vulgaridad y reclama, para el arte religioso, elevación y nobleza, parece evidente que, en general, triunfó la interpretación más simple y popular, y no se rechaza la presencia de elementos anecdóticos menudos y pintorescos que... disgustaban a los rigoristas como Pacheco, pero eran sin duda aceptados de buen grado por el público ignaro e incluso por algunos doctos que no encontraban en ellos nada que reprochar"⁶.

Para un tema como el que vamos a analizar en estas páginas, estas notas resultan de especial significación, pues explican en todo caso el carácter tierno, dulce y hasta provinciano de muchas de las representaciones de la Natividad que encontramos entre nuestros pintores. Teniendo en cuenta la afirmación del profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín al decir que "de las tres grandes áreas iconográficas del arte cristiano, referidas a la vida de Cristo, a la Virgen y a los Santos, los hechos y pasajes de la Pasión y muerte de Jesucristo han tenido, a lo largo de la Historia, posiblemente la mayor atención de los artistas y fieles, principalmente por la atracción que la emoción y el drama tienen para el hombre"⁷, puede entenderse que el ciclo de la Navidad, siendo como es, un ciclo de vital importancia en la conformación de la iconografía cristiana no sea excesiva su presencia en el panorama de la pintura barroca andaluza, y española por extensión.

De cualquier manera, han llegado hasta nosotros ejemplares suficientes como para poder hacernos una buena idea de su importancia en la constitución de los distintos ciclos que marcan la vida del cristiano, en obras que son fieles testigos del tiempo que las vio aparecer, y que representan un capítulo más, sumamente interesante, de un programa más amplio que es el de la pintura en la Andalucía del Siglo de Oro.

EL CICLO DE LA NAVIDAD EN LA PINTURA SEVILLANA Y GRANADINA DEL SIGLO DE ORO ↑

LA ESCUELA SEVILLANA ↑

Hablar de la pintura barroca en Andalucía, ha sido durante mucho tiempo hablar de la pintura sevillana del siglo XVII, y ver a sus más preclaros representantes como los artífices más sobresalientes del panorama artístico andaluz, e incluso español. La causa debe haber sido el hecho de que de la escuela sevillana surgieron una serie de nombres, que ya entonces destacaron notablemente, pero que con el tiempo han llegado a convertirse en auténticos genios de la historia de la pintura universal. Figuras como Velázquez, Murillo o Zurbarán colocaron al foco sevillano en una posición bastante destacada.

Pero es que además, Sevilla fue una de las ciudades en las que se concentraría un mayor número de artistas, no solamente pintores, sino escultores, orfebres y demás, que debieron de extender el campo de su producción hacia otras muchas ciudades. Esta posición cuenta con un hecho histórico que en gran medida contribuyó a ese esplendor artístico que venimos comentando, y que fue el descubrimiento de América en 1492. Después de él, Sevilla obtuvo el monopolio del comercio colonial, lo que pronto le proporcionó una gran afluencia de metales preciosos, destinados en gran medida a acondicionar la ciudad a las nuevas necesidades mediante la construcción de una serie de edificios emblemáticos como la Casa de la Contratación en 1503, o la Lonja en 1583.

Sevilla, por tanto, se convirtió en un complejo emporio, a cuyo puerto llegaban las mercancías del Nuevo Mundo, y también de cuyo puerto debían salir los suministros para los colonos de la nueva tierra recién descubierta. Ante esta situación la ciudad experimentó, a lo largo de todo el siglo XVI, un importante crecimiento, no sólo económico sino también demográfico, lo que la llevó a convertirse en una de las urbes más pobladas del incipiente imperio español. Y como consecuencia de todo ello su vida cultural también se vio

afectada por los nuevos tiempos, ya que saldrían a la luz una gran cantidad de artistas en todos los géneros que empezaron a destacar dentro del panorama artístico-cultural español.

Sin embargo, gran parte de este esplendor empezaría a cambiar con la llegada del siglo XVII, durante el cual se produjo en toda Andalucía un estancamiento demográfico, provocado por la tremenda mortalidad que las sucesivas epidemias de peste, provocaron entre 1589 y 1694, y que sólo una extraordinaria tasa de natalidad llegó a compensar. Con todo, Sevilla a mediados del siglo XVII había perdido la mitad de sus habitantes, lo que unido a otro cúmulo de nefastos acontecimientos como la expulsión de los moriscos, terminaron por completar la caída de la ciudad, que ya nunca volvería a representar el destacadísimo papel que mantuvo durante más de un siglo.

A pesar de todo, podemos decir sin ningún género de dudas que la brillantez del arte en Andalucía, y por tanto en Sevilla se produce a lo largo del siglo XVII, prolongándose incluso en el siglo XVIII. El siglo del Barroco, mucho más que el siglo del Renacimiento, fue para el arte sevillano uno de los períodos de máximo esplendor, cuya grandeza no quedó contenida en la propia ciudad, sino que salió fuera de ella extendiendo y propagando su excepcionalidad por el resto de Andalucía, España y América, dado, como hemos señalado, su ventajosa situación dentro de la realidad económica-social del imperio hispánico.

Volvemos a encontrar aquí la misma paradoja que en el resto de España; en un momento de claro clima de decadencia general, se asiste a uno de los florecimientos artísticos más importantes de todos los tiempos en el que Sevilla alcanza una alta cota de prestigio y esplendor.

Comentaremos más adelante, cuando le toque el turno a la pintura granadina el problema de esta y su limitada difusión ante la escasez de trabajos al respecto, que sólo en las últimas décadas están apareciendo. Muy distinto es el caso sevillano, pues aquí, desde un principio y posiblemente gracias a lo encumbrado de algunos de sus artífices, han sido numerosos los estudios que se han realizado. No en vano, como ya venimos diciendo la pintura sevillana del Barroco superó con creces a la de cualquier otro foco andaluz; y eso ha tenido, por tanto, importantes repercusiones investigadoras y bibliográficas.

Desde un punto de vista estético, el arte "en la Andalucía de comienzos del siglo XVII, inicia muy significativamente el momento de cambio y renovación que supone pasar de la idealización cinquecentista al naturalismo en las formas expresivas, superando las rigideces clásicas y los mimetismos manieristas"⁸. Esta es, realmente, la situación que encontramos en Sevilla al finalizar el siglo XVI dando paso a una nueva concepción artística en la que mucho hubo de influir la presencia en la ciudad de un amplio elenco de artistas flamencos de fuerte formación italiana, a través de los cuales penetró en la capital de Andalucía todo el arte italiano del momento.

Como nota general diremos que la mayoría de la producción pictórica sevillana del Barroco es una producción de contenido religioso, algo que también fue elemento dominante en el resto de España. La intensa presencia eclesiástica, sobre todo como consecuencia del papel que representaba la ciudad en el comercio con las Indias, se vio reflejada en el mantenimiento de un pensamiento severamente ortodoxo, dominado por la disciplina y el control dogmático en donde las cuestiones iconográficas y devocionarias representan un capítulo importante. Baste decir, al respecto, que sería un pintor, Francisco Pacheco, quien ocuparía el cargo de censor y veedor de pinturas sagradas por parte del Tribunal de la Inquisición en 1618, cuyo objetivo era la defensa de la ortodoxia y el respeto a los textos sagrados en las manifestaciones artísticas para evitar cualquier tipo de desviación por parte de los artistas. En este sentido se comprende el afán de los pintores ante la representación de los temas cristológicos (uno de los cuales, el del ciclo navideño, es el que nos ocupa), los mariológicos (con singular importancia y devoción por el de la Inmaculada Concepción), las hagiografías, los temas eucarísticos, etc.

Como no es posible presentar aquí una visión completa de lo que significó la pintura barroca sevillana, para lo que ya existen obras específicas, como la Historia de la pintura sevillana de Enrique Valdivieso, nos vamos a limitar a trazar sus rasgos más generales a fin de poder encuadrar mucho mejor la obra de cada uno de los artistas que luego aparecen representados. En este sentido, podemos decir que son tres los momentos claves en los que el siglo XVII sevillano aparece jalonado.

Se habla de un primer naturalismo, momento de ensayos iniciales y de difícil convivencia entre las diferentes corrientes, al que siguen las décadas de los grandes maestros para completar el recorrido, en el último tercio del siglo con la producción ya plenamente barroca, que dará paso en el siglo XVIII al mantenimiento de un estilo que permanece adherido a las formas y tendencias que llevaron a la

pintura sevillana a su máximo esplendor.

Ese primer naturalismo es una etapa que arrancando desde los últimos años del siglo XVI llega aproximadamente hasta 1625 o 1630, cuando ya empiezan a aparecer en escena los primeros grandes representantes de la pintura sevillana. En esos años es posible encontrar en Sevilla la convivencia entre las tradiciones retardatarias y manieristas de la pintura del último renacimiento, con las nuevas experiencias naturalistas, un naturalismo que anunciaba ya los derroteros de una nueva forma de pintar en la que la descripción, el detalle y los efectos tenebristas y el claroscuro empezaban a imponerse. En ese tiempo habría que citar los nombres de Juan de Roelas, Juan de Uceda, Pablo Legot o Juan del Castillo entre otros, definidores de un nuevo lenguaje estético en el que destacaríamos "que, independientemente de la maestría técnica y el realismo de sus obras, apunta la preocupación por la perspectiva aérea y por establecer, con originales recursos, la comunicación con el espectador, es decir, aquella dimensión desarrollada plenamente en la época madrileña de madurez, como algo insospechado e inédito en el arte pictórico"⁹.

Estos pintores intentarán convivir aunque sin posible reconciliación con aquellos otros que mantienen todavía un estilo retardatario de ecos manieristas que se traduce en una pintura bastante seca, de escaso colorido y de rígidos esquemas. Es comprensible que pronto surgiera la rivalidad entre los representantes de ambos grupos; y no de otra manera se entienden los ataques lanzados por Francisco Pacheco en su Arte de la Pintura contra los nuevos valedores de la pintura naturalista a los que acusaba de vulgares y malos artistas. Sin embargo, esto no era más que el último respiro de una tendencia extinta, pues a partir de ahí, y en "los años que oscilan entre 1630 y 1660 se advierte en la pintura sevillana una definitiva superación de la ideología artística de tradición manierista, en beneficio de una rotunda implantación del naturalismo"¹⁰. Esta es la época en la que brillan en su máximo esplendor los grandes maestros del Barroco sevillano. Por tanto asistimos a uno de los momentos más espectaculares de toda la historia de su pintura. Iniciaría este ciclo la genial figura de Diego Velázquez, que a decir verdad ya hacía algunos años que había triunfado en la Corte, de ahí que, por lo que a nosotros nos interesa, habría que haberlo incluido en el período anterior, que es cuando realizaría sus primeras obras como la Epifanía del Museo del Prado que está fechada en 1619. Por el contrario, es ahora cuando brilla con más fuerza la personalidad artística de Herrera el Viejo o Francisco Zurbarán, que se presentan como los verdaderos intérpretes del triunfo del naturalismo a través de una pintura que deriva directamente de la observación directa de la realidad, sin olvidar una profunda espiritualidad que se traduce en la humanización de las escenas por muy sagradas que estas pudieran llegar a ser.

Un buen ejemplo de ello lo vemos en las pinturas que integran el ciclo de la Natividad de Cristo, donde los pintores se deleitan en escenas y pasajes colmados de humanidad, intimismo y cotidianidad, que en ocasiones llegan incluso a rozar la vulgaridad. La Adoración de los Pastores que Zurbarán realizó para la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera, y hoy en el Museo de Grenoble, es uno de los ejemplos más claros. A través de un magnífico análisis cromático, de una profunda observación de la realidad, y apoyado en una constante atención al detalle, Zurbarán consigue acercarnos a un tema eminentemente popular donde lo divino queda superado por la bondad y la sencillez humana y terrenal.

Gran parte de la pintura que se desarrollaría con posterioridad en Sevilla bebe mucho de la producción de estos grandes maestros, si bien se experimentan algunos cambios importantes.

El tercer gran momento de la pintura sevillana, que viene a coincidir aproximadamente con el último tercio del siglo XVII, es contemporáneo, además, de un acontecimiento de gran trascendencia. Este no es otro que la creación en 1660 de la Academia de Pintura de Sevilla, con la que se institucionaliza una práctica que se remontaba en la ciudad a los años de Pacheco, e incluso antes cuando en la casa del poeta Arguijo tenían lugar una serie de interesantes tertulias en las que se daban cita los más altos representantes de la vida cultural de la ciudad. Ahora, en la recién creada Academia, "aparecen registrados todos los artistas activos en la Sevilla de esos años, y en la documentación, que se extiende hasta 1674, se advierte la significación que se quiso dar a la misma aspirando incluso a que sus estatutos fueran reconocidos por el rey, lo que le daría una evidente trascendencia en la vida local"¹¹. No tuvo ésta una gran trayectoria, pero en principio sirvió para poner de manifiesto el importante papel de la pintura y los pintores en el ambiente sevillano.

Pero además, el tercer tercio del siglo XVII en el ámbito de la pintura sevillana, fue un período de cambio. Por lo pronto asistimos al proceso contrario de la etapa anterior. Frente a lo popular se impone el refinamiento, frente a la sencillez, la elegancia, y además, el humanismo dominante se transforma ahora en una vuelta hacia la espiritualidad y lo idealizado. Todo ello acompañado de un gran

aparato escenográfico en el que las formas, la luz y el color condujeron hacia una pintura de gran originalidad y poder creativo. De todos los pintores que realizan su producción artística en estos años, quizá sobresale de manera especialísima la personalidad de Bartolomé Esteban Murillo que supo traducir el nuevo lenguaje artístico de manera espectacular a través de obras de singular gracia, originalidad y dulzura, lo que ha hecho de él, junto con Velázquez uno de los grandes genios de la pintura universal.

"Como otros, hizo preferentemente pintura religiosa, pero con igual altura está capacitado para realizar cualquier otro tipo de género. Era un magnífico retratista, y por ser un extraordinario dibujante, el bodegón y el cuadro decorativo salen de su pincel con inigualable emoción y realismo... Los detractores de Murillo, si es que aún los hay, han de ponderar que el magisterio de aquel artista del Barroco, tuvo dos siglos de vigencia y todavía es fuente de inspiración de una línea académica del Arte, que jamás pasará a los ámbitos del olvido"¹².

Junto a Murillo habría que mencionar a otros muchos nombres como el de Francisco Antolínez, Herrera el Joven, Matías de Arteaga o Iriarte, que en conjunto van a escribir el epílogo de la escuela sevillana, pues después de ellos la actividad pictórica en la ciudad se limita a un proceso de continua imitación.

LA ESCUELA GRANADINA ↑

No podemos hablar de la pintura granadina del Barroco con el mismo énfasis y significación que si se tratara del foco sevillano. Y es que, aunque desde hace algunas décadas hemos asistido a una rehabilitación del arte seiscentista, que ha permitido sacar a la luz autores y obras antes desconocidos, el ambiente pictórico granadino sigue estando todavía por debajo de la eclosión artística vivida en la Sevilla del siglo XVII. No en vano, ésta era entonces, si no la más, una de las ciudades más importantes del Imperio Hispánico, posición que había conseguido gracias a su papel privilegiado en el comercio con las Indias después del descubrimiento de América. La intensa vida comercial que esto supuso, reportó para la ciudad grandes cantidades de dinero y oro, y una población abundante, y en muchos casos adinerada. Si a ello unimos un destacado sentimiento religioso y devocionario, nos encontramos con un cúmulo de factores que, todos ellos, influyeron decisivamente en la conformación de un centro de producción de obras artísticas de gran renombre y popularidad.

Granada, sin embargo, en el siglo XVII, empieza a manifestar los primeros síntomas de la decadencia que pronto se apoderaría del resto de España. En principio, desde que Felipe II decidiera establecer en El Escorial el lugar de enterramiento de los monarcas españoles, la ciudad pierde gran parte de la importancia que había tenido con anterioridad, y eso a pesar de que se experimenta todavía un crecimiento de su población que hace necesaria la ampliación de su radio y la aparición de nuevos barrios como el de la Magdalena o el de las Angustias.

Esta situación que no acabará por definirse por completo hasta mediado el siglo XVIII, coincide con un interesante florecimiento artístico y literario, parejo al experimentado en el resto de las ciudades de España, conducente a lo que hoy conocemos como nuestro Siglo de Oro. Sin duda, el siglo más importante de nuestra historia de la pintura en el que aparecen los grandes maestros y las grandes obras que lo jalonan.

Sin embargo, una vez más, a diferencia de Sevilla, no son muchos los trabajos que se han dedicado a sacar a la luz este elenco de personalidades que pueblan el ambiente artístico granadino. Si excluimos el caso de los dos artífices más destacados, Alonso Cano y José Risueño -más conocidos como arquitecto y escultor respectivamente-, de los que hay algunos interesantes estudios, el resto carecen de trabajos completos, como también falta una visión general de la pintura granadina de ese período que ayude a comprender el entorno, las circunstancias y las características de un grupo de pintores que hasta el momento han pasado prácticamente inadvertidos para el público en general y para muchos entendidos.

Las dos fuentes básicas sobre las que debe partir cualquier tipo de investigación en este terreno son el Museo pictórico y escala óptica de Antonio Palomino de Castro y Velasco y, posteriormente, a principios del siglo XIX, el Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez¹³. En muchos aspectos, ambos libros son una misma cosa, en tanto que el segundo tomó como principal fuente de inspiración la obra del primero, de ahí que sean frecuentes las referencias a los mismos asuntos, e incluso, las mismas equivocaciones. A partir de ahí, y más frecuentemente en las últimas décadas del presente siglo, han ido apareciendo algunas interesantes monografías completadas con trabajos insertos en catálogos y exposiciones sobre la pintura barroca

que hacen referencia al mundo artístico granadino durante el siglo XVII.

De la conjunción de todos ellos es posible trazar el retrato de la pintura de esta ciudad en un momento de tanto florecimiento y riqueza. Con el estudio de sus principales artífices podemos, además, esbozar sus caracteres esenciales, los antecedentes más directos y su proyección el futuro. Este mismo estudio permite que digamos sin ningún problema que aunque la "pintura granadina, salvando la figura de Alonso Cano, es menos sobresaliente frente a otras escuelas españolas, pero, desde un punto de vista estético y no técnico, más de contenido y de espíritu que de forma, las pinturas granadinas adquieren valor y significado especiales y son dignas de entrar a formar parte de ese conjunto de grandes escuelas barrocas españolas"¹⁴.

Aunque son muchos los que afirman la originalidad de la pintura granadina con respecto al resto de los focos peninsulares, es cierto, sin embargo, que existen una serie de elementos comunes, que son definidores y caracterizadores del arte de la pintura en la España del siglo XVII. Así en primer lugar, podemos decir que, ante todo, la pintura granadina es una pintura eminentemente religiosa, careciendo casi por completo de cuadros de género, históricos u otro cualquier tipo, lo que no explica su presencia en algún momento. Sin embargo, la abrumadora mayoría de los temas actualmente conservados, son obras inspiradas en distintos aspectos de la cultura cristiana, ya sea tomando como protagonistas asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, vidas de santos, martirios, éxtasis místicos, y demás cuestiones relacionadas con el mundo cristiano. Este carácter que se repite en el resto de España dice mucho de la realidad del país en ese momento, donde la sociedad era mayoritariamente católica y donde la Iglesia disponía de un extenso poder.

En segundo lugar, podemos decir que la pintura granadina es una pintura naturalista de tendencias idealistas. Los pintores de esta ciudad, lejos de la recreación objetiva y dura, de la que tanto gustan en la escuela de Sevilla, prefieren representaciones de cierto lirismo, donde lo popular no significa vulgar, dotando a los cuadros de un aire selecto y distinguido. Esto no quiere decir que se trata de una pintura no naturalista, de tendencias abstractas, sino que, más bien los artistas abandonan un poco ese lado trágico de la pintura barroca española, prefiriendo, por el contrario, una pintura más suave, dulce y entrañable. Se comprende así el tratamiento que muchos de ellos dan a composiciones como las adoraciones de los reyes o los pastores, así como al tema del Nacimiento. Son estos tipos de temas, como los de las Inmaculadas, las visiones místicas, los angelillos, etc., los que más agradan al gusto del pintor granadino, lo que no quiere decir que "no se realice también pintura trágica como los Crucificados o los martirios, pero cuando se hace, el patetismo queda velado por la abstracción"¹⁵.

Aunque algunos de los pintores de la escuela granadina destacan por la perfección de su dibujo, el color ocupa un lugar muy representativo en el conjunto de la pintura de esta ciudad. Apreciamos un gusto bastante extendido por la presencia de ricas tonalidades, que en el caso de los temas de la adoración de los Magos, se completa con la inclusión de exóticas vestimentas y complementos. El color ayuda además a confirmar ese carácter agradable, simpático y ameno de la pintura granadina en la que confluyen dos ricas tradiciones polícromas. Por un lado, el goce colorista de Murillo que deja sentir importante ecos a través de la estancia de algunos pintores granadinos en Sevilla durante un determinado tiempo, para luego volver a su ciudad natal donde ponen en práctica las influencias recibidas. Por otro lado, los resabios de procedencia flamenca que estaban muy arraigados en Granada desde tiempos de los Reyes Católicos como consecuencia de la magnífica colección de pinturas que la reina había traído consigo y depositado en la Capilla Real.

Estas constantes colorísticas que tanto caracterizan a las composiciones pictóricas de los autores granadinos, contrastan con la preferencia por composiciones sencillas y espaciadas sin grandes amalgamas de personajes; todo lo contrario, suelen predominar escenificaciones con escasas figuras, situadas frecuentemente en los primeros planos, aunque no se descuidan tampoco los efectos de perspectiva, que están por lo general bien conseguidos. Esto dice mucho de una pintura muy esencialista, que atiende más a lo propiamente representado que a lo típicamente popular predominante en otros focos artísticos españoles.

Este repaso, por muy general que puede parecer, permite tener una idea bastante completa de las directrices que marcaron el devenir de la escuela granadina. Luego, cada pintor, sabrá hacer de estas directrices cosa suya, y uniendo esto a su formación, maestría e ingenio, saldrán de su mano obras de mayor o menor significación. Son ellos, los pintores, los que en última instancia acaban por definir esos rasgos generales que luego la historiografía plantea como elementos definidores de cada grupo.

Tomando como figura central de la escuela granadina a Alonso Cano, que lleva a la pintura de esta ciudad hasta cotas realmente

importantes, se puede hablar de un antes y un después de Cano en la conformación de esta pintura. Una historia que arrancaría a finales del siglo XVI con Pedro de Raxis, el pintor que como Pacheco en Sevilla, establece la conexión entre dos siglos y dos estilos, aunque sin llegar nunca a la brillantez de otros maestros posteriores. Algo después en el tiempo, llega a Granada el pintor que verdaderamente introduciría los cambios necesarios para que como decía Marino Antequera en su estudio sobre los pintores granadinos, fuera posible la renovación del arte español desde esta ciudad. Se trata de Fray Juan Sánchez Cotán, un cartujo procedente de Toledo, que llega a Granada y que como complemento de su vida monástica recibe diferentes encargos para decorar algunas estancias del Monasterio de la Cartuja a través de obras que son una sabia "combinación de tenebrismo y naturalismo, creando un arte propio, muy paralelo a Ribalta y constituyendo el más claro antecedente de Zurbarán"¹⁶.

De estos incipientes inicios, surgirá la primera generación de artistas ya propiamente barrocos, que preceden a la gran personalidad de Alonso Cano. En ella sobresalen nombres como Miguel Jerónimo de Cieza, el iniciador de una destacada dinastía de pintores que han dejado bastantes obras en la ciudad y fuera de ella. Con él merece también citarse a Pedro de Moya, un personaje bastante interesante ya que como consecuencia de sus estancias en Flandes, Londres y Sevilla, cuando vuelve a Granada en 1656, trae consigo un cúmulo de conocimientos e influencias que serán prontamente adquiridas por otros pintores de la ciudad.

Pero sin duda alguna, con "la segunda mitad del siglo XVII comienza para la pintura granadina el momento de su mayor esplendor. Esta, con la escultura y la arquitectura, alcanzan inusitada perfección lograda por varios pintores y escultores... La pintura tiene en el siglo que historiamos un nombre de significación la más preclara. Ese nombre es el de Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto como los grandes artistas del Renacimiento italiano"¹⁷. Cuando vuelve a Granada después de su estancia en Madrid, Cano es ya un maestro consumado que habrá de ejercer un notable influjo en el ambiente pictórico granadino falto de una identidad propia y sin unas directrices concretas. Ante tal situación, consigue implantar las líneas maestras que habían definido hasta entonces su estilo, dominadas por un "arte pictórico, compañero de su arquitectura y de su escultura, de franca tendencia amable, distinguido por su vigoroso dibujo y por sus perfectos tipos femeninos de incomparable belleza. Influido por el colorido de los grandes maestros que vio en la Corte, desarrollará en esta tercera etapa de su vida, la granadina, unos modos y unas maneras que crean un nuevo estilo, una inédita influencia, que darán origen a una renovada escuela de arte"¹⁸.

Con Cano, pues, como veíamos, la escuela granadina llega a su punto más culminante. Después de él, todo lo que se haga en Granada mantendrá un claro resabio canesco que se extiende a los pintores que quedarían pronto bajo su órbita de influencia. Serán Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla y Romero, los dos artífices que destacarán más notablemente de entre los seguidores del genial maestro. Ambos proponen un tipo de pintura que sin apartarse de los dictámenes de Cano, conduce a obras de gran originalidad, donde la elegancia, la delicadeza y una extremada sensibilidad se convierten en elementos definidores de gran parte de su producción artística.

Pero junto a ellos existió un grupo bastante numeroso de artistas que continuaron el arte de Alonso Cano, y que durante mucho tiempo han estado como olvidados por los investigadores y estudiosos del tema. Gracias, sin embargo, a la nueva revisión del período barroco, muchos de estos han salido a la luz, lo que ha permitido documentar gran parte del legado pictórico que todavía existe en esta ciudad procedente del siglo XVII. Personalidades como Francisco Alonso Argüello, que fuera también maestro de Juan de Sevilla, Felipe Gómez de Valencia, José de Cieza, el más destacado continuador de la saga de pintores iniciada por su padre Miguel Jerónimo de Cieza, o Jerónimo de Rueda y Navarrete, representan al mundo pictórico granadino que cierra el siglo XVII, y casi el período barroco con obras muy definidoras del estilo que Cano había sabido implantar en su ciudad.

El epílogo de la escuela granadina llega a principios del siglo XVIII con José Risueño, del que Emilio Orozco ha dicho que es una "de las figuras más representativas y valiosas, no sólo de la escuela granadina, sino también de los finales del gran florecer de la pintura y escultura del barroco español". Fue además de un magnífico dibujante, un hombre de una gran sensibilidad, elementos ambos que supo plasmar en sus realizaciones, apoyándose en la fuerza del color, los estudios del natural, y la gracia, ternura y delicadeza de su pincelada.

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 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-"19.

Podemos decir, sin ningún género de dudas, que tanto el Nacimiento, la Adoración de los Pastores, como la Adoración de los Reyes, constituyen un tema básico dentro de los programas de la iconografía cristiana de todos los tiempos. De ahí que haya existido desde el principio una continua actuación sobre ellos conforme a las circunstancias y la estética de cada época, a partir de las cuales han ido desapareciendo algunos elementos, incorporándose otros y modificándose muchos.

En esa constitución iconográfica, existen una serie de elementos que han permanecido inalterables a lo largo del tiempo, por lo menos, en cuanto a su significación original. Nos referimos a detalles como el pesebre, la figura de la Virgen, el Niño o los Reyes. Esto no quiere decir que sobre ellos mismos no se hayan producido algunas alteraciones vinculadas a las variaciones estilísticas o incluso doctrinarias, pero, a pesar de todo, han permanecido como factores fijos en todas las representaciones del ciclo de la Natividad. Otros, por el contrario, inexistentes en los inicios de la definición iconográfica de los distintos temas, aparecen después, sobre todo a partir del Concilio de Trento, como respuesta a las determinaciones emanadas desde este para combatir las doctrinas reformistas. No obstante, 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"20. Una eliminación conducente a obviar aquellos elementos que podían desvincularse de los escritos ortodoxos y reducir, por tanto, la nobleza de tan magno acontecimiento.

Lo que proponemos a continuación no es más que un repaso de los elementos más frecuentes que aparecen en las representaciones de la Natividad y la Adoración de los pastores y los Magos, con el fin de concretar una iconografía que ayude a interpretar el conjunto de temas producidos a lo largo del Siglo de Oro andaluz.

1. Belén de Judea, la ciudad elegida ↑

Mas tú, Belén Efratá,
aunque eres la menor entre las familias de Judá,
de ti ha de salir
aquel que ha de dominar en Israel
y cuyos orígenes son de antigüedad,
desde los días de antaño. (Mi. 5, 1-2)

Los Evangelistas, en primer lugar, y más tarde todos aquellos que se han acercado a escribir sobre el Nacimiento de Cristo, toman la cita del profeta Miqueas como fundamento para situar tan noble acontecimiento en la pequeña ciudad de Belén. San Lucas habla de ella como la patria de José, a donde subió "desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta..." tal y como había sido establecido por Augusto. 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. Es a San Mateo a quien debemos, en ese intento de justificar el Nacimiento de Cristo según las Escrituras, la referencia a la predicción del profeta Miqueas, encomiando así el papel de la ciudad de Belén como lugar elegido, pero nada nos dice acerca de dónde exactamente tuvo lugar el acontecimiento. En este punto podemos decir que las alusiones evangélicas distan mucho de ser precisas, de ahí que debamos recurrir a los datos que los escritos apócrifos aportan sobre este asunto. En el Evangelio del Pseudo Mateo encontramos las primeras referencias a un lugar concreto, que no es la ciudad de Belén, sino sus cercanías, ya que el alumbramiento se adelantó a su llegada a la ciudad ante lo cual se cobijan en una cueva. Sin embargo cuando relata el pasaje de los Magos vuelve a retomar las referencias del Evangelio de San Mateo, sin especificar que el nacimiento había tenido lugar antes de llegar a la ciudad. Como iremos viendo, uno de los textos claves en la configuración del lugar exacto es el Protoevangelio de Santiago, ya que a tenor de lo que luego encontraremos en las pinturas, es quizá la fuente más específica. Nos dice

que "al llegar a la mitad del camino, dijo María a José: Bájame, porque el fruto de mis entrañas pugna por venir a la luz. Y le ayudó a apearse del asna, diciéndole: ¿Dónde podría yo llevarte para resguardar tu pudor?, porque estamos al descampado." Aparece entonces la cueva en la que tienen que resguardarse por imperiosa necesidad, y no por no hallar donde alojarse en Belén, ciudad a la que según sigue diciendo se fue San José "a buscar una partera hebrea". Con el episodio de los Reyes, que le sigue en el relato, se ratifica en todo lo dicho.

En La Leyenda Dorada de Giacomo della Vorágine volvemos a encontrar las referencias que nos hablan de un lugar situado fuera de la ciudad propiamente dicha, pues después de que llegaran José y María a Belén, como "eran pobres y los alojamientos que hubieran podido estar al alcance de sus menguados recursos ya estaban ocupados por otros, venidos como ellos de fuera y por idéntico motivo, al no encontrar donde hospedarse tuvieron que cobijarse bajo 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".

Será Francisco Pacheco, en el ámbito andaluz, quien ofrece la visión más conciliadora, ya que recogiendo las dos principales tradiciones, la canónica (mantenida por La Leyenda Dorada) y la apócrifa, relaciona el Nacimiento con la ciudad de Belén, aunque lo sitúe a las afueras de la misma: "Llegaron de noche y cansados a Belén; hallaron ocupados todos los lugares donde se habían de albergar y fue forzoso salir de la ciudad y recogerse en una cueva cavada en la muralla..."

Con todo, lo que más nos interesa es saber cómo, después de conocidas las distintas versiones y tradiciones, el arte recoge el tema en sus diferentes manifestaciones. En este sentido, y por lo que podemos ver a través del conjunto de obras que sometemos a estudio se concluye que es una nota generalizada situar el Nacimiento de Cristo fuera de cualquier espacio habitado, al contrario, prevalecen las ambientaciones dominadas por un fondo de paisaje, factible de ser interpretado de forma diferente, según la capacidad de los artistas o las exigencias del espacio. En ocasiones, sin embargo, como en la Adoración de los Reyes de José Risueño, que se encuentra en el depósito del Museo del Bellas Artes de Granada y que pertenece a la segunda etapa del pintor (1693/1712), se sobrevalora el uso de la arquitectura como fondo de toda la escena, hasta el punto que estando situados los personajes principales en un primerísimo plano, todo lo demás aparece ocupado por los restos de una edificación de estilo romano, definida a través de una monumental columna sobre una gran basa que se alza en el centro de la composición, alrededor de la cual se desarrolla una estructura de vigas y pilares de madera que definen una estancia abierta. Se completa la imagen con una serie de edificios de aire romanizante dentro de un estilo de corte clasicista que concuerda con los elementos arquitectónicos que definen el pesebre, conformando un cuadro de "un claro gusto italiano de cierto clasicismo, cosa no extraña en la obra de Risueño". Tratamiento similar encontramos en la Adoración de los Magos de Francisco Antolínez (Colección particular. Zaragoza). Tema en el que prevalece ante todo el paisaje que da cobijo a la escena principal, que parece quedar empequeñecida ante la monumentalidad de los edificios que se levantan al fondo; una escena en la que se evoca, más pobremente, la arquitectura de un sencillo y abandonado cobertizo de madera y paja, dentro del cual coloca a la Sagrada Familia en el momento en que el Niño recibe la ofrenda del rey Melchor que postrado de rodillas y con su corona a un lado sostiene en una de sus manos un pequeño cofrecito, mientras que con la otra toma el pie del recién nacido para besárselo. Detrás de él, rematando la escena se dispone el resto del cortejo real, formando un interesante y rico grupo donde pone de manifiesto su riqueza en el tratamiento de los personajes, la rapidez de su ejecución y lo suelto de su pincelada, aspectos que determinan una obra de carácter muy vaporoso y escasa definición.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, estas ambientaciones son sustituidas por unas pinceladas de paisaje que no son más que artificios de los artistas para situar la escena en un lugar determinado, ya que lo que realmente interesa es lo que está ocurriendo en el interior del pesebre o establo que asiste al Nacimiento de Cristo. Es más, en muchas ocasiones, es tan importante esto último, que incluso el artista excluye cualquier tipo de ambientación paisajística, centrándose únicamente en la arquitectura del pesebre y los personajes que lo integran, limitando en exceso sus referencias hacia el exterior. De esta extrema simplificación en cuanto al enmarque de la escena conocemos el tema de la Adoración de los Reyes que Miguel Jerónimo de Cieza hiciera para la Iglesia del Convento de San Bernardo de Granada. Sigue esta obra muy de cerca la composición del mismo tema que el pintor realizara para la Iglesia del Sagrario de Granada, si bien en este lienzo se denota una mayor perfección, un estudio más cuidado y una más rica variedad de detalles. Estructuralmente repite el esquema, al disponer a un lado el grupo de San José, la Virgen y el Niño, mientras que al otro, se

representan los Reyes Magos con su cortejo de seguidores. Aunque muy oscurecido, el fondo vuelve a utilizar aquí un espacio arquitectónico como se deduce de esa gran basa cuadrada sobre la que se eleva una columna, con la cual además se delimitan las dos partes de la escena que se narra en el primer plano. Ningún otro elemento permite vincular la narración con un marco exterior de carácter paisajístico o ambiental.

2. El pesebre ↑

Aclarado ya el asunto de la ubicación del Nacimiento en la ciudad de Belén, o más concretamente en sus afueras, cabe ahora que nos preocupemos de ese establo, pesebre, cueva o gruta que las fuentes refieren como el lugar donde María dio a luz a Jesucristo. Este, a diferencia de otros muchos elementos de la iconografía de la Natividad, se ha convertido en uno de los factores fijos en todas las representaciones del tema.

Todos los escritos, desde los Evangelios a los tratados del Barroco, coinciden más o menos en la descripción de ese santo lugar que acogió a Cristo en sus orígenes, de ahí que los artistas de todos los tiempos no hayan tenido dificultades para luego proyectarlo sobre sus creaciones. San Lucas nos habla de un pesebre, mientras que los evangelios apócrifos del Pseudo Mateo y de Santiago refieren la existencia de una cueva o gruta, desde la cual, en el caso del Pseudo Mateo, "tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo".

Pero serán, una vez más, los textos de Santiago de la Vorágine y Francisco Pacheco los que hagan mayores concesiones a una ambientación más popular y precisa de ese pesebre o cobertizo con las cuales los pintores reflejaron la evocación del mismo. Dice el autor de La Leyenda Dorada que, al no encontrar alojamiento en la posada se cobijaron en "un cobertizo público, situado, según la Historia Eclesiástica, 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. Bien fuese que José preparara un pesebre para dar de comer a su asno y a un buey que había llevado consigo, o bien, como opinan otros, que estuviese allí ya antes, a disposición de los campesinos de la comarca para apiensar sus ganados cuando acudían a Belén con ellos los días de mercado, el caso es que en dicha tenada había un pesebre". Para Pacheco, por su parte, se trataba de una "cueva cavada en la muralla, lugar común donde solían acudir los pastores... la cual servía de establo donde se amparaban las bestias y, para este efecto, estaba su una parte de ella un pesebre cavado en la piedra, como afirma Brocardo. Aquí parió aquella dichosa noche la santísima Virgen a Cristo nuestro Señor, Dios y hombre verdadero".

No hay duda, por tanto, que la imagen de ese lugar quedaría perfectamente definida gracias a todos estos escritos, y prueba de ello es que, dentro de la gran variedad existente en el conjunto de las representaciones que de él conocemos, se mantienen una serie de connotaciones generales continuadas a lo largo de la historia del arte y sus estilos.

Dos versiones nos ofrecen los textos de ese sacro lugar, una que podría entenderse como la más ortodoxa por proceder del Evangelio, y otra que es la que nos llega de manos del Pseudo Mateo. Mientras que la primera habla de un pesebre, la tradición apócrifa cita dos escenarios diferentes, siendo ella la que más frecuentemente ha sido escogida por los pintores. Interían de Ayala, con respecto a este cuestión, ofrece el siguiente comentario: "El lugar vulgarmente se describe en la forma de un pequeño atrio de una casita medio arruinada, cuyo techo mal envigado o no bien defendido con pajas, sostienen dos postes de piedra o de madera medio carcomida. Se ha introducido esto tanto, en especial entre nosotros, que comunmente en nuestro idioma se llama este lugar el portal o el atrio de Belén. Y aunque no tiene duda ser esta una cosa pía..., si se examina el hecho con más atención, veremos que no es del todo verdad... Nació en un establo de la ciudad de Belén, el que no estaba fabricado de intento, ni como arruinado por la injuria de los tiempos, sino que era una cierta cueva, o roca cavada que sería de cuadra a los pasajeros y viajeros... Son muy frecuentes estos lugares, que llaman caravanseras"²¹. De cualquier manera, y pese a las consideraciones que advierte el autor, a la hora de hacer visible ese pesebre o cueva, existen dos tendencias bien diferenciadas. Una, se decanta por la utilización de arquitectura en piedra de edificios o estructuras generalmente en ruina; y otra, en la que predominan construcciones mucho más pobres, preferentemente de madera y con tejados de paja, mostrando una imagen mucho menos rica y en un avanzado estado de abandono. Independientemente de la calidad y la perfección de los distintos maestros, son las escenificaciones del primer grupo, las que muestran obras en piedra, las que llaman

mucho más la atención, pues vemos en ellas un claro reflejo de los estilos y soluciones arquitectónicas del momento. La Adoración de los Reyes del Retablo Mayor de la Parroquia de Espera, que hizo Pablo Legot en 1650 nos ofrece un ejemplo bastante interesante en el cual el autor opta por un telón de arquitectura en ruinas, de gran monumentalidad, sobre el cual se dibuja un celaje donde reluce una estrella que manda sus rayos hacia la tierra. Todo, desde el primer plano, donde encontramos a la Virgen sentada sobre unas gradas hasta los últimos personajes del fondo, se encuentra inserto dentro de esa gran mole de arquitectura en piedra que sirve de marco ideal para ubicar el Nacimiento de Cristo.

En otras ocasiones esta arquitectura queda simplemente sugerida aprovechando para ello el arranque de una gran columna o los restos de un paramento de muro semicaído por el paso del tiempo. Quizá en este sentido debemos mencionar la famosa Adoración de los Pastores de Francisco Zurbarán (1638), actualmente expuesta en el Museo de Pintura y Escultura de Grenoble (Francia). Se trata de un magnífico lienzo que el pintor realizó para la Cartuja de Jerez, donde pone de relieve su capacidad artística, sus dotes compositivas y el espléndido estudio de los detalles que tanto lo van a caracterizar. La composición se organiza en dos ambientes claramente diferenciados y separados entre sí por una banda de paisaje con distintas formaciones rocosas y el arranque de un gran fuste de columna que se eleva sobre un recio pedestal que se dibuja parcialmente. Gracias a él delimita un ambiente terrenal donde tiene lugar la escena principal sobre la que se dispone un registro superior, que representa un peculiar rompimiento de gloria en el cual destaca la figura de un bello ángel que toca un arpa, mientras que detrás de él, y sentados sobre las nubes, un coro de angelillos entonan algún tipo de canto alusivo al tema.

Hay también algunos ejemplares en los que el artista ha prescindido de cualquier tipo de ambientación arquitectónica, ya sea de piedra o madera, y nos presenta la escena, en cualquiera de sus variantes, como proyectada sobre un fondo neutro sin ningún elemento claro de conexión con el espacio real, o si acaso, con un paisaje al fondo como apreciamos en la magnífica Epifanía de Diego Velázquez (Museo del Prado), de la que el profesor Calvo Castellón ha dicho que el "pintor resuelve el fondo creando un ambiguo interior arquitectónico -las paredes son una gama oscura- que, a través de un vano coronado por arco de medio punto, se abre a un entorno de país dominado por unos suaves perfiles montañosos que se recortan en la lejanía iluminados por los últimos rayos del sol poniente. Es un paisaje sencillo en su composición, pero de una gran fuerza, rompe el tutelaje que indudablemente tiene el primer plano, no sólo por la escena sino también por ese foco luminoso lateral que ilumina a los personajes, valorando con singular maestría los efectos tridimensionales. Resuelto con una pincelada suelta y ágil, ese último referente luminoso -enmarcado entre perfiles caprichosos de la vegetación y la cadena montañosa- ya, por sí mismo, es capaz de abrir el espacio hacia el fondo creando una especie de vacío central como lo llama Cirici-Pellicer; además, de otra forma, la historia quedaría menos holgada en su desenvolvimiento espacial y como más vinculada a los primeros términos"²².

Pero donde esa ambigüedad llega a ser, incluso, inexistente pues la ausencia de fondo es total, es en la Adoración de los Reyes de Pablo Legot, composición que "sigue muy de cerca la del lienzo del mismo tema ejecutado en 1620 por Rubens, habiéndose inspirado en él Legot a través del grabado de L. Vosterman. Aunque se desconoce su procedencia, el hecho de que se encuentra desde antiguo en la catedral gaditana puede hacer pensar que Legot la pintó para el altar de dicho recinto en el que en 1642 instituyó una capellanía"²³. Aquí el pintor ha obviado cualquier tipo de referencia con respecto al espacio donde se inserta la composición, centrando todo su interés en el grupo de figuras que en sucesivos planos convergen hacia la figura del Niño sentado sobre el regazo de la Virgen María. Aprovechando su adhesión al naturalismo, con cierta preferencia por los detalles y la descripción minuciosa de los elementos compositivos, hace un sabio uso de los efectos lumínicos creando interesantes claroscuros que potencian y suavizan el tratamiento de los distintos personajes.

De cualquier manera la imagen que nos ofrece el arte de la pintura de ese pesebre dista mucho de ser la evocación de un espacio suntuoso, rico y espléndido, aún y cuando existen algunos temas donde hay mayores concesiones a la belleza formal. Por lo general, sin embargo, como ya hemos dicho, se trata 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.

3. Los animales del pesebre: el buey y el asno ↑

Prácticamente desde las primeras representaciones artísticas del Misterio de la Natividad de Jesús, ha sido una constante iconográfica la presencia de dos animales en el escenario del alumbramiento: el buey y el asno. Como ha dicho el profesor Gómez Segade, recogiendo una afirmación del estudioso de los escritos apócrifos Santos Otero, "la presencia del buey y el asno 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"²⁴.

No faltan, pues, referencias escritas que confirman esta presencia animal, lo que no viene a ser sino un elemento de apoyo para que los artistas no encontraran ningún tipo de problema en representarlos sobre el lienzo o cualquier otro tipo de material. "Para justificar la presencia de los animales en la gruta, se imaginó que José los había llevado a Belén porque el gobernador romano había prescrito el empadronamiento no sólo que de los habitantes sino también de las ganaderías. Esperaba contar con el asno para que sirviera de montura a la Virgen, y vender el buey para pagar el impuesto"²⁵. El Pseudo Mateo en el párrafo segundo refiere al mencionar el pesebre donde nació Cristo, que allí donde reclinó al Niño, "el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: El buey conoció a su amo, y el asno del pesebre de su señor. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar..." Atendamos a esta noticia, pues nadie puede condenar a los Evangelios Apócrifos de falta de ortodoxia, ya que las alusiones al Antiguo Testamento encierran un importante núcleo de doctrina que justifica, en todo caso, su aparición.

Más completa es la información ofrecida por el clérigo italiano Santiago de la Vorágine, y más tarde por el gran erudito de la Sevilla barroca, Francisco Pacheco. El primero de ellos fundamenta así la presencia del buey y el asno, ya que nos dice que bien "fuese que José preparara un pesebre para dar de comer a su asno y a un buey que había llevado consigo... Dice la Historia Escolástica que el buey y el asno respetaron el heno en que el Hijo de Dios estuvo reclinado, que se abstuvieron de comerlo y que años después fue llevado a Roma, reverentemente por Santa Elena."

Por su parte, Francisco Pacheco, que tan estricto era en cuanto a la necesidad de seguir el dictado de los Evangelios, refiere en el capítulo correspondiente a cómo se ha de pintar la escena del Nacimiento de Cristo, y sin que nada de ello sea mencionado ni por San Lucas ni por San Mateo, que "el buey y el asno, dice Gracián, que sienten algunos autores que los llevaba San Josef consigo. Concedámosle, empero, la asnita, siendo propia, como en la Visitación, pues era casi tan largo el camino y el tiempo tan riguroso, y tenía aquí más necesidad de ella la Santísima Virgen por estar más próxima al parto y llevar por él su preparación..."

De todo lo dicho hasta el momento deducimos que la presencia del buey y el asno en el Nacimiento estaba plenamente justificada. Luego ya será cada artista o las condiciones y características de la propia obra, lo que determinará el que aparezcan más o menos frecuentemente. De igual manera no siempre aparecen ambos animales, existiendo una predilección por la aparición del buey, y en menos proporción el asno.

Tomando, en todo momento, el grupo de obras que engrosan nuestro estudio, es decir, las representaciones del Ciclo de la Navidad en la pintura sevillana y granadina del Siglo de Oro, es posible establecer, aparte de lo dicho hasta el momento una serie de consideraciones que podrían hacerse extensibles a todo el panorama pictórico sobre el mismo tema, aunque no cabe duda que pueden existir múltiples variaciones.

En primer lugar, cuando el buey, el asno, o ambos juntos se representan, suele serlo para completar el tema del Nacimiento o el de la Adoración de los pastores. Menos frecuente, sin embargo, es encontrarlos entre las Adoraciones de los Magos, lo que no quiere decir que no pueden aparecer. Nadie duda del carácter anecdótico y popular que tiene la inclusión de estos animales dentro de las representaciones navideñas. Buena prueba de ello lo vemos en la Adoración de los Pastores (Museo del Prado) de Bartolomé Esteban Murillo, "obra que se podría situar entre 1650 y 1655, después de la Sagrada Familia del pajarito, ya que muestra una técnica más elaborada, pero anterior posiblemente a las composiciones de la segunda mitad de la década de 1650, en las que el artista comienza a aclarar su paleta y a preferir los fondos claros y luminosos..."²⁶. Este resulta ser el cuadro del ciclo navideño más conocido de la producción de Murillo, al ser el que más frecuentemente encontramos reproducido. El centro de la composición lo forma un grupo triangular, cuyos vértices son la Virgen, San José y uno de los pastores del grupo que desde la derecha de la composición se acercan hasta el centro donde se encuentra recostado el Niño. Por la izquierda, se distingue el volumen de un pedestal de piedra, sobre el que

posiblemente se elevase una columna, y junto a él, la figura del buey que mira hacia el espectador, introduciendo esa nota anecdótica y popular tan característica en este tipo de representaciones. De hecho la obra es considerada como una auténtica exaltación de la sencillez, la humildad y lo cotidiano.

En esta misma línea podemos destacar también el Nacimiento del Niño Jesús de Pedro de Moya (Museo de Bellas Artes de Sevilla), donde vemos como por encima del pesebre sobre el que está acostado el Niño, se dibuja la presencia del buey y la mula que asoman sus cabezas como si no quisieran perderse ningún tipo de detalle.

Por otra parte, y también a tenor de las obras utilizadas aquí, parece bastante común que, cuando se representan, sea casi siempre el buey y no el asno el que aparezca visible. Poco se puede decir de esta predilección entre los pintores, pero la realidad es que son muy escasas las figuraciones de esa asnita que según los textos llevaron San José y la Virgen hasta Belén. La única excepción la hemos encontrado en una Adoración de los Pastores del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra que se encuentra en el depósito del Museo de Bellas Artes de Granada. No es esta una obra de grandes pretensiones dentro de la producción de Bocanegra, ya que viene a formar parte de una serie de cuadros de carácter muy repetitivo y sin ningún tipo de concesión a la maestría que este pintor ha demostrado en muchas otras composiciones. Lo más interesante de ella desde un punto de vista iconográfico, y por eso la introducimos aquí, es el fondo de la propia composición, definido a través de un pequeño paisaje en el que se recorta la cabeza de una mulita y parte de la estructura de lo que debe constituir el establo donde tuvo lugar el alumbramiento.

En conclusión, nos cabe destacar el papel que estas representaciones tienen en el conjunto de las obras pictóricas, introduciendo una nota de cotidianidad y popularidad que tanto conecta con el público, sobre todo ese pueblo ignorante que, sin embargo era capaz de aprehender el trasfondo humano que el buey, el asno o ambos juntos, confieren en un pasaje tan divino y sagrado como el Nacimiento del Redentor.

4. La Sagrada Familia ↑

En cuarto lugar, nos toca hablar de los componentes de la Sagrada Familia y su presencia en el relato navideño. No cabe duda que, al menos uno, el Niño Jesús, ocupa un lugar preeminente, siendo como es, el protagonista de todas las escenas. En principio, porque es a través de estos pasajes del Evangelio como Cristo, primeramente, se da a conocer, en su forma humana, a todos los hombres ya que con la Natividad y Epifanía se inicia la primera parte de la vida pública de Jesús y el anuncio de su grandeza. Además, dado su pleno protagonismo, supone la primera formulación iconográfica de la figura del Salvador.

Después de él, en grado de importancia, hay que situar a la Virgen, 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 protagonismo 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.

Por último, está la figura de San José, del que no se puede decir lo mismo que de los anteriores. De todas las figuras que integran la iconografía de los pasajes del ciclo navideño, San José es el personaje más pasivo y casi olvidado. Situado prácticamente al margen e incluso, a veces, excluido de la propia representación, su papel ha pasado generalmente desapercibido para todos. El origen de este abandono se puede iniciar en la mínima preocupación que los Evangelios han manifestado por él a través de alusiones muy vagas e imprecisas, que se hacen mucho más exiguas en los relatos de la Natividad.

Sólo San Lucas habla de él cuando los pastores se llegaron hasta el pesebre, y "encontraron a María y a José, y al Niño acostado..." No extraña, por tanto, que fueran los escritos apócrifos los que "se explayaron en definir su personalidad, hasta el punto de que a ellos debemos la confección de un retrato humano luego reflejado en la iconografía"²⁷. Los que más han apoyado la veracidad del texto evangélico justificaban esta ausencia recurriendo a una serie de cuestiones extrahistóricas por medio de las cuales la sombra en la que casi siempre ha estado sumida la figura de San José quedaba así explicada. No extraña, por tanto, que en gran número de las pinturas que integran el ciclo de la Navidad la representación del carpintero de Nazareth aparezca situada en uno de los extremos de la escena, saliendo de la penumbra y con una figura casi desdibujada. Pero incluso en estas escuetas formulaciones mantienen una estrecha deuda con los Evangelios Apócrifos.

De ellos el Protoevangelio de Santiago es el que mejor contribuye a la presentación de ese retrato humano del padre terrenal de Cristo. Es a él a quien debemos las alusiones de que José ya había estado casado con anterioridad y que tenía otros hijos, con lo cual estaba presuponiendo que era bastante más mayor que María. Por ello no debe extrañarnos que muchas representaciones pictóricas lo presenten como un hombre casi anciano. Las dos Adoraciones de Francisco Antolínez, actualmente conservadas en una colección particular de Zaragoza, representan un buen ejemplo de esta tendencia iconográfica. Aunque se trata de dos obras donde ha puesto de manifiesto su "ejecución apresurada, sin cuidar los detalles, no resta emotividad a la escena, aumentada por el colorido cálido y por las actitudes y expresiones de los personajes"²⁸. Cuando toca la figura de San José se inclina hacia la representación de un hombre bastante mayor, efecto que potencia a través de sus actitudes y del fiel complemento que supone la propia indumentaria, dominada por un carácter humilde y sencillez. El contraste con el rostro de la Virgen, dotado de una poderosa luminosidad emanada directamente desde el Niño y de su propio halo de santidad resulta bastante definidor.

Como decíamos, es el Protoevangelio de Santiago la fuente primigenia sobre la que se apoyaron los pintores al evocar la Natividad. Pero, además, después de la Edad Media aparece otra no menos importante que bebe directamente de los textos apócrifos. Nos referimos a la Leyenda Dorada, en la que se contienen también una serie de alusiones sumamente interesantes, pues, debieron ser claves a partir del Renacimiento.

A pesar de todo, la figura de este santo varón ha estado bastante descuidada por parte de los artistas, y aunque no son muchos los que prescinden de él, si abundan aquellos otros que lo marginan dentro del lienzo reduciendo su aparición mediante la presencia de otros personajes, mediante elementos de arquitectura que se sobreponen a él, o incluso jugando con efectos de luces y sombras a través de los cuales su figura queda a veces simplemente esbozada. Con todo ello, sin embargo, podemos establecer las líneas generales que definen, iconográficamente, a San José, y estas son las siguientes: situado detrás o al lado de María, lo encontramos siempre en una actitud de recogimiento, intuyendo el alcance del acontecimiento en que se veía envuelto. Su rostro, sobre todo en aquellas representaciones que aparece como un hombre joven, emana una delicada dulzura y hasta un cierta timidez que deja ver a través de una cabeza reclinada como si huyera de cualquier tipo de protagonismo. Normalmente aparece de pie, pero también es posible encontrarlo de rodillas y con los brazos sobre el pecho o en actitud orante como si él también adorara al Niño. Cuando lo encontramos en pie suele llevar un bastón de madera, elemento iconográfico que se le vincula desde el pasaje de los desposorios con la Virgen. Para completar este recorrido basta decir que suele tener barba y está dotado de limbo como señal de santidad.

Estas son las líneas generales, pero no cabe duda que luego, en la práctica, pueden surgir múltiples variaciones y modificaciones sobre una idea inicial que, en todo caso, dependerá de la originalidad del artista o de las propias exigencias impuestas por la obra o el comitente. Basta echar un vistazo por el conjunto de representaciones que existen sobre el ciclo de la Navidad en el conjunto de la pintura sevillana y granadina del siglo XVII para corroborar todo lo que se ha dicho hasta ahora acerca de la figura de San José, sin faltarnos ejemplos bastantes originales como el de la Adoración de los Pastores de Diego García Melgarejo para la Capilla Mayor de la Iglesia de San José de Granada, en el que a través de una composición bastante colorista, amable y de claros tintes populares que definen muy bien sus influencias sevillanas, representa en uno de los extremos un grupo formado por San José reclinado sobre la cabeza del buey que formaba parte del establo, creando entre los dos una aparente complicidad, e incluso una posible simbiosis simbólica dominada por la idea de sumisión y remanso ante lo que es humanamente inexplicable.

Si San José, como hemos podido comprobar, pasa por ser uno de los personajes más pasivos de todos los que intervienen en los pasajes de la Natividad, no podemos decir lo mismo en el caso de María. Sorprendería hasta qué punto se ha discutido y escrito acerca de la presencia de María en el episodio de la Natividad y Epifanía, no sólo en cuanto a cómo asimilaría tal acontecimiento, sino también, y en un terreno mucho más humano, cuál sería su actitud ante el parto, las posturas adoptadas y otra serie de detalles que ponen de manifiesto una honda preocupación por parte de teólogos, tratadistas y estudiosos de lo sacro en general, hacia este tipo de cuestiones. Más sorprende todavía la manera en que el arte, a lo largo de los siglos, ha sabido dar plasticidad a todas esas disquisiciones a través de una serie de modelos iconográficos que van marcando, en cada momento, la actitud dominante. En el Siglo de Oro, marco en el que hemos centrado nuestro estudio, se había llegado ya a la fijación de una concepción iconográfica completamente definida, pero no por ello debemos olvidar la enorme y continuada evolución que ha experimentado la representación de María en el contexto de la Natividad y Epifanía hasta llegar a su definitiva configuración.

En primer lugar, y aunque resulta enormemente obvio, la presencia de la Virgen en los escenarios del Nacimiento y la Adoración, está plenamente justificada. Ella, elegida por Dios para concebir en sus entrañas a Cristo, ostenta un lugar muy destacado en todas las representaciones que abordan este tema. Pero, cómo debe representarse, es la cuestión que primeramente salta a la vista. En cuanto a su apariencia física tenemos que mencionar, aunque ejerciera poca influencia, las indicaciones de Francisco Pacheco que nos dice que "tenía Nuestra Señora entonces poco más de quince años; porque hubo entre la Encarnación y Nacimiento nueve meses cabales, como consta de la tradición eclesiástica que, conforme a la cuenta común, hacen doscientos y setenta y dos días..." El texto es del siglo XVII, pero no cabe duda que esa imagen de la Virgen como una mujer joven, casi niña, es una imagen que ha estado presente en los artistas de todos los tiempos. Para corroborarlo no hay más que comparar su fisonomía con la que en algunos lienzos y tablas vemos de San José, mucho más mayor. En definitiva, pues, prevalece la iconografía de una joven, de rostro dulce, tierno, pero a la vez expresivo, lleno de gozo y respeto que como ha dicho algún teórico meditaba en su interior todo lo que estaba ocurriendo.

Más evolución ha experimentado, por el contrario, la forma en que la Virgen se presenta ante la humildad de los pastores y la piedad de los Magos. Dice Gómez Segade que las "posturas de la Virgen pueden resumirse en tres: de rodillas, sentada, y sobre una cama, independientemente de que tenga o no el niño en brazos"²⁹. La tercera de las posturas no habría de tener mucha tradición ya que pronto surgieron voces en defensa del parto sin dolor y la rápida recuperación de María. El propio Pacheco afirmaba, retomando algunos comentarios de Niseno y Bernardo, "que la Virgen no sólo ni sintió dolor ni trabaxo alguno, antes suma alegría y gozo". De ahí que fuese más durante la Edad Media cuando este tipo de figuraciones alcanzase una mayor proporción. Será a partir del siglo XIII, y como consecuencia de la aparición de un libro titulado *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, que parece fueron escritas por un monje franciscano, cuando se introdujeron los primeros cambios en el modo de representar a la Virgen. En el texto se dice "la Madre adora a su hijo de rodillas; luego da gracias a Dios diciendo: Te doy gracias, Señor, Padre Santo, por haberme dado a tu hijo. Te adoro Dios eterno, y adoro a tu hijo que también es el mío"³⁰. Desde muy pronto, pues, encontramos a la Virgen arrodillada ante el Niño, generalmente con las manos en actitud de oración con lo cual ella y San José que también se arrodilla ofrecen la primera escena de adoración, la de sus padres. No extraña, por tanto, que sea en las representaciones del Nacimiento y no en la Adoración de los Pastores y de los Magos, cuando este tipo de figuración de María sea más frecuente. A partir del siglo XVII, sin embargo 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"³¹. También a partir de entonces se introducen una serie de cambios iconográficos en la representación de María, y aunque ella sigue postrada de rodillas ante su Hijo, ahora ya no junta las manos para rezar, sino que las utiliza para apartar el paño que envuelve a Jesús en el pesebre, y así poderlo mostrar a los pastores que han acudido a adorarle después de haber recibido la visita del Ángel. Como sigue diciendo M^a. José Martínez Justicia, será "esta versión posttridentina, aunque matizada con notas de mayor sobriedad y alguna concesión a lo popular -la presencia del buey y el asno- la que defiendan los tratadistas españoles en el siglo XVII y XVIII"³².

Pero aún queda todavía una postura más de la Virgen en los pasajes de la Natividad; y es aquella en que María aparece sentada y, generalmente, con el niño en su regazo. Con ella, los teólogos que la proponen, y los pintores que la llevan a sus obras, realzan la dignidad de la Virgen, que más que Madre se presenta como Reina. De hecho este tipo de representación de María sentada sólo la encontramos, salvo raras excepciones, en la escena de la Adoración de los Magos. Ya incluso en el Evangelio del Pseudo Mateo, al narrar la llegada de los Reyes hasta donde había nacido Cristo, "encontraron el Niño sentado en el regazo de su madre". Pacheco es quien más profundiza en esta cuestión, para darle ante todo una significación teológica. Cuando, por fin, la estrella que guió a los Magos desde Oriente se paró en el punto preciso, éstos hallaron "al Niño en los brazos de su Madre (no como los pastores en el pesebre que, como a pobres, se les quiso mostrar pobre) lugar de su mayor majestad y gloria, porque no podía Dios poner su Hijo en mejor trono". Esta parece haber sido, por tanto, una formulación de una gran trayectoria, que el arte ha sabido recoger desde antaño y de la que las obras que aquí proponemos como objeto de estudio, suponen una buena representación.

Los otros detalles que engrosan la representación iconográfica de María se han ido configurando a lo largo del tiempo, tomando como base las concesiones a lo popular y cotidiano que los apócrifos, tratados y demás escritos iban recogiendo con la propia creatividad y maestría de los artistas que se han enfrentado a la representación de estos temas.

Nada tendría sentido de no mencionar el elemento generador de toda esta abundantísima producción artística y literaria, que no es sino

el centro de toda la religión cristiana. Al margen de las cuestiones relacionadas con el misterio de la divina concepción de Cristo, es de más valor para el objeto de estudio que proponemos, lo mismo que hemos hecho con los otros elementos iconográficos que integran los pasajes de la Navidad en la pintura, centrarnos en las referencias que encontramos en las distintas fuentes escritas existentes y como éstas han sido luego interpretadas por los artistas para llevarlas sobre sus lienzos, tablas u otros materiales. Es decir, resulta muy enriquecedor saber que si Cristo aparece, por lo general, recostado sobre un pesebre de heno, es porque existe una tradición escrita que así lo atestigua y no por la voluntad de un artista determinado. En este sentido, cabe decir que hay una estrecha vinculación entre María y su Hijo, hasta el punto que ambos se fusionan en ocasiones para conformar una unidad. Esto, además, tendrá importantes repercusiones iconográficas de las que los temas que de estos pasajes se realizan son un buen ejemplo.

Las referencias que hemos encontrado en los textos utilizados como fuentes para el estudio de las representaciones de la Natividad y Epifanía de Cristo, mencionan dos formas en que éste se presenta a los ojos de los hombres. La primera, en la que recibe la adoración de sus propios padres, que como ya hemos dicho, pronto va a ser sustituida por la adoración de los pastores; y la segunda, en la que es visitado y agasajado con ofrendas por parte de los Reyes Magos. Es aquí, es decir, en esos dos momentos donde la iconografía de la Virgen y de Jesús están estrechamente relacionadas a partir de como los Evangelistas, primero, y los demás autores, después, se han encargado de transmitir.

Para la Adoración de los Pastores, todos coinciden en decir que María había colocado a Cristo sobre un pesebre o un cesto de heno que había encontrado en la cueva o establo donde se cobijaron. El Hijo de Dios recibe así la adoración de los más pobres y humildes. A partir del siglo XVII, sin embargo, se introducen algunos cambios, adquiriendo la Virgen un papel mucho más activo, pues abandona su actitud de oración, "separando los pañales para mostrar el cuerpo a los pastores que, admirados, contemplan al Mesías anunciado por el ángel"³³. Por el contrario, para la Adoración de los Magos, es opinión generalizada que la Virgen, dotada de una dignidad y realce que no había mostrado para con los pastores, lo disponga entre sus brazos apoyándolo sobre su regazo para recibir la salutación y las ofrendas de los Reyes que lo adoran como al primer Rey Universal.

Esta es la tendencia general, pero nada impide que existan algunas representaciones en las que no se mantienen estas constantes iconográficas. Por ejemplo, entre las obras que aquí presentamos, hay constancia de al menos dos temas del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra -la Adoración de los Pastores del Monasterio de la Cartuja y la Adoración de los Pastores del Museo de Bellas Artes- en los que María coge entre sus brazos al recién nacido para mostrarlo a los pastores que se han llegado hasta el pesebre para adorarlo. La forma en que este aparece sobre sus brazos difiere de la que luego utiliza para la Adoración de los Magos, pero de cualquier manera, supone una ruptura con la presentación tradicional. En ambos casos, es posible pensar que el autor se dejó llevar más por las necesidades de espacio que por una libertad en el esquema compositivo. En concreto la representación de la Adoración de los Pastores que realiza para el Monasterio de la Cartuja de Granada, reincide en la composición empleada para la Adoración de los Reyes que coloca justo enfrente de la otra en el tramo que precede a la capilla mayor de la iglesia del monasterio granadino. En las dos opta por lanzar la escena a un primerísimo plano, hasta el punto de tener que cortar las figuras y obviar ciertas concesiones de paisaje que sólo está presente por encima de las cabezas de los distintos personajes.

Pero todavía hay otro aspecto que ha despertado, si cabe, mayor polémica entre los teóricos y los artistas. Nos referimos a la cuestión de si el Niño estaba desnudo o vestido, cuestión en torno a la cual Francisco Pacheco, por ejemplo, habría de realizar una serie de advertencias muy importantes. La primera referencia escrita la encontramos en el Evangelio de San Lucas, que dice que, "mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre..." Cuando posteriormente el Ángel visitó a los pastores para anunciarles la buena noticia, éste les dijo, "os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre". No debe extrañarnos, por tanto, que desde el principio los más ortodoxos hayan defendido la necesidad de representar a Jesús vestido y no desnudo, como venía siendo frecuente en la tradición pictórica europea desde los primeros siglos medievales. En este sentido bastaría con releer todo lo que al respecto escribiera Pacheco para comprender el alcance de esta polémica. Esta defensa de la imagen de Cristo envuelto en pañales no es exclusiva de Pacheco, sino que constituye un claro reflejo de las disposiciones tridentinas con respecto a las imágenes y su culto, de ahí que a lo largo del siglo XVII y también en los últimos años del siglo XVI, parece que se fue generalizando, poco a poco, la tendencia a no representar al Niño desnudo sino vestido.

5. La Adoración de los Pastores ↑

Dice San Lucas en su Evangelio, que había "En la misma comarca algunos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor les envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor." Así queda enunciado otro de los más interesantes episodios del pasaje de la Natividad, del que conocemos muchas generalidades, si bien se trata siempre de noticias muy vagas e imprecisas. Muchas obras hablan de ellos, pero en casi ninguna se profundiza en los distintos aspectos que les conciernen. Esto ha contribuido a generar una representación muy libre por parte de los pintores que se han enfrentado al tema desde los primeros momentos del arte cristiano.

Poco o nada se dice 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 atestiguan, no pudieron más que ofrecerle su respeto. En fin, toda una serie de detalles que se escapan de nuestro alcance, a diferencia de lo que ocurre, como luego veremos, en el episodio de la Epifanía, donde son innumerables las referencias que existen sobre los Magos y la leyenda que los envuelve.

La explicación de esta falta de datos parece que 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 Natividad, ya que lo más frecuente era o bien, 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, y eso gracias, fundamentalmente, a la orden franciscana, que volcada en los más pobres y sencillos, decidió introducirlos en las 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"³⁴.

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 de representación, y que es, en todo caso, la maestría de los artistas, las condiciones de su obra o las propias necesidades que se le van planteando, las que determinan en cada caso una composición u otra. A pesar de todo, sin embargo, es posible establecer una serie de constantes iconográficas que son más o menos visibles en la mayoría de las representaciones.

En general, pues, se trata de personajes muy populares, a veces excesivamente vulgares, con lo cual se quiere dejar bien claro la sencillez de su condición humana. Sus propias vestiduras, muy similares a las que algunos autores utilizan para la Sagrada Familia, nos hablan de hombres y mujeres sin elevados medios económicos, todo lo contrario, gente pobre, a la que Cristo, como dice Pacheco, se les quiso presentar como pobre. La diferencia, por tanto, con la riqueza de los mantos, trajes y coronas que luego vemos en la escena de los Magos establece un contraste bastante interesante.

En cuanto a su número, no existe una cantidad determinada. A veces toda la composición que resta después de representar a la Sagrada Familia, se llena con ellos, en una suerte de amalgama, como si todos quisieran llegar hasta el Nacimiento para ofrecer sus pocos dones y su adoración al nuevo Mesías. La Adoración de los Pastores de Pablo Legot (Parroquia de Espera en Cádiz) es un buen ejemplo de esto, hasta el punto de que son ellos los que ocupan más espacio en comparación con el que el pintor ha dedicado a representar el pesebre con María, San José y el Niño. Aquí, tomando de nuevo el pesebre como el punto focal de mayor importancia, el pintor hace que todos los demás personajes giren en torno suya formando un círculo. Desde la derecha encontramos un grupo de cuatro pastores que, en diferentes posiciones, se aproximan hasta el Niño, unos con ofrendas y otros mostrando su reverencia hacia el recién nacido. En primer término, justo delante de El representa a dos jóvenes, de ellos, uno es una muchacha que toca una pandereta a la vez que vuelve su cabeza para dirigir la mirada hacia el espectador; su pareja aparece sentado con las piernas cruzadas y tocando un tamboril. Hacia la izquierda el círculo se completa con otros personajes que terminan por completar este concurrido ambiente al que da cobijo una edificación de piedra y madera prácticamente derribada. Otras veces, este número se reduce, y los pastores, mucho más individualizados se extienden alrededor del pesebre como vemos en la Adoración de los Pastores de Juan del Castillo (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Y a partir de ahí, otras muchas posibilidades hasta reducir su número a dos o tres pastorcillos que con rostro jubiloso

ofrecen sus respetos al recién nacido.

Tampoco hay nada fijado en cuanto a su composición. Por ello encontramos con frecuencia tanto pastores como pastorcillas, e incluso niños que con instrumentos musicales amenizan aquella santa noche, dando un toque de alegría y júbilo al acontecimiento que acaba de ocurrir.

Otro aspecto que resulta igualmente interesante es el de los dones que presentan ante Cristo. Coinciden todos los autores que han tratado el tema que poco podía ser lo que los pastores ofrecieron al recién nacido, pues era, por lo general, gente pobre y sencilla. Por lo que nosotros podemos deducir, siempre hay un lugar en las pinturas de todos los tiempos, y especialmente en el barroco por las concesiones que se hacen a lo popular, para presentar al Mesías algún que otro don. Fundamentalmente se trata de animales, como el cordero con las manos atadas, que es un presagio del Cordero de Dios entregado al hombre, aves de muy diverso tipo, panes, algún cesto de huevos, que significa fertilidad, y es también símbolo de expiación, y otras viandas, que en opinión de los estudiosos, habrían de ser muy bien acogidas por la Virgen y San José dada su propia condición.

Queda por citar otro detalle de no menos interés. Son numerosas las obras que no se quedan sólo en la representación de los pastores en el momento en que adoran a Jesús, sino que recurren a la multiplicación de escenas dentro de un mismo cuadro, eligiendo como tema secundario la escena inmediatamente anterior a la que normalmente da título a la obra, es decir, el instante en que el Ángel se aparece ante los pastores y les anuncia la Buena Nueva. Su presencia en la iconografía de la Navidad estaba, además, plenamente justificada por la literatura sagrada. Así pues, en el Evangelio de San Lucas se le dedica tanta atención como al episodio de la presencia de los pastores en el pesebre. Cuando el evangelista prosigue en su narración del ciclo navideño comenta la existencia en la misma zona de "algunos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: "No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre". Posteriormente sería Francisco Pacheco quien también se hace eco de este anuncio a los más humildes y sencillos.

Alusiones, por tanto, no faltan. Lo que ya no es tan frecuente encontrar es representaciones donde sea este el tema central de la composición, por lo menos en el contexto de la pintura que en torno a este ciclo se realiza en Granada y Sevilla durante el siglo XVII. Como hemos dicho suele ser un tema no principal cuya justificación debe explicarse como un recurso para aclarar la presencia en el pesebre de estos personajes tan populares, cuya incorporación a la iconografía del nacimiento de Cristo era todavía muy reciente.

Juan Sánchez Cotán, en este sentido, nos ha legado un magnífico ejemplar. Se trata de la Adoración de los Pastores que actualmente se encuentra en la Colección Adanero de Madrid, y de la que existe otra versión idéntica, aunque de mayor tamaño, fechada en 1611 que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada. En primer plano dispone el grupo de la Sagrada Familia, con la Virgen arrodillada en el momento de desplegar un suave manto que envuelve al Niño con la intención de mostrarlo a los pastores; al otro lado, San José, también arrodillado y con las manos juntas orando ante su Hijo. Detrás se cierra la escena con la arquitectura del pesebre donde hay una puerta entreabierta por la que asoman las cabezas de la mula y el buey. La escena se completa al fondo con una visión de paisaje que recoge el momento en que el Ángel se apareció a los pastores para anunciarles el nacimiento de Cristo. Aunque las figuras de los pastores "el pintor las ha envuelto en la penumbra, confundiéndose las tintas terrosas de sus vestimentas con el fondo del establo en el que aparecen también fundidas las figuras de la mula y el buey"³⁵, la escena está claramente concebida como un cuadro aparte, destacando la representación del ángel, dispuesto en un magnífico escorzo al que ayuda la intensa luminosidad que emana.

También en la escuela sevillana nos encontramos con otro ejemplo de lo mismo, aunque algo más tardío. En 1678, Francisco Antolínez ejecuta una Adoración de los Pastores para la Catedral de Sevilla, obra que representa ser la más interesante y conseguida de los tres temas que realiza sobre el ciclo navideño. Sobresale, además, porque con ella manifiesta de manera muy clara y expresiva su preferencia por el paisaje, a través de un cuadro, como este, donde la escena principal es sólo una pequeña parte de toda la composición, ocupando el resto una ambientación naturalista de tintes tenebristas muy del gusto del autor. Una vez resuelto el programa principal que da origen al tema, el pintor se recrea en los planos secundarios donde dispone una interesante ambientación

natural tratada con una especial delicadeza, conformando con ello, el marco espacial más coherente con la escena. Pero más aún, sobre la evocación tenebrista de ese fondo, y como si de un gran foco de luz se tratase, representa en la lejanía, ese tierno pasaje en el que el Ángel se aparece a los pastores para anunciarles el nacimiento de Cristo, una evocación en la que vuelve a reincidir en lo peculiar de su estilo, es decir, la inclinación hacia "pequeñas figuras de aspecto menudo y vivaz situadas en amplios espacios que llena con descripciones arquitectónicas y preferentemente con movidos y nerviosos paisajes"³⁶.

6. La Adoración de los Reyes Magos ↑

La Adoración de los Magos 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"³⁷. Es, sin duda, el tema preferido en la mayoría de las representaciones de la Natividad, remontándose su tradición a los primeros siglos del Cristianismo. A pesar de todo, aún hoy, existe un cierto desconocimiento en torno a su número, sus nombres, su 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.

Bucear en los orígenes de esta interesante tradición, significa retrotraerse a las noticias que sobre ella conocemos, primeramente, en el Evangelio de San Mateo, quien relata como tres Magos llegaron hasta Belén guiados por una estrella que se paró sobre el pesebre, y postrados ante el recién nacido, le adoraron y le ofrecieron sus dones, para después volver a sus lugares de origen por un camino distinto del que los había llevado hasta Jesús, burlándose así del rey Herodes que quería conocer el emplazamiento exacto del alumbramiento. Poco más o menos, esto es lo que nos dice el Evangelista, de ahí que fueran necesarias otras fuentes para reconstruir, iconográficamente, la leyenda de los Reyes Magos. Los escritos apócrifos y otras tradiciones literarias son los que más han profundizado en todo lo concerniente a la historia de los Magos, y gracias a ellos, los artistas han podido siempre enfrentarse a su representación.

Varios son los aspectos que en relación a ellos aquí vamos a tratar con la intención de componer una imagen de conjunto a partir de la cual poder explicar y justificar su presencia en las obras plásticas que vamos a estudiar. En primer lugar está la cuestión de su número, que sólo a partir del siglo VI quedó concretado en tres, 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 mágicos monarcas. M.^a José Martínez Justicia da tres razones que pueden explicar este número, si bien existen todavía otras tradiciones como la armenia que habla de doce, número simbólico relacionado con las doce tribus de Israel. Estas razones son: "a) escriturarias: Mateo no habla del número, pero sí de tres ofrendas -oro, incienso y mirra- lo que lógicamente lleva a pensar en tres oferentes; b) litúrgicas: las reliquias conservadas en la Catedral de Colonia corresponden a tres cuerpos; c) simbólicas: el tres es el número teológico de la Trinidad"³⁸.

En segundo lugar está la cuestión de su consideración, es decir, su apelativo de Reyes Magos. Ni San Mateo ni los Evangelios Apócrifos hablan de reyes, lo que hace suponer que esta referencia a su condición real ha sido una adición posterior con la cual se dignificaba, en grado sumo, su papel como Magos, que pensamos en la Edad Media no había de estar muy considerado, e incluso tachado de herejía. Fue san Juan Cesareo de Arlés quien en el siglo VI confirió por vez primera el título de reyes a los Magos. Por otra parte, la palabra mago, en la antigüedad y por ella en los evangelios canónicos y no canónicos, 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 pausable es que podrían haber sido astrólogos babilonios o sacerdotes persas, cultivadores de las ciencias - particularmente, la astronomía- desde un punto de vista teológico"³⁹.

Por lo que se refiere a sus nombres, no será hasta el siglo VIII cuando Beda, un monje benedictino y doctor de la Iglesia, los fijara, ya que hasta entonces ninguno de los escritos anteriores, ni siquiera San Mateo los menciona. Antes, en el siglo VI, dice Emile Mâle que

existió una crónica griega que recogía los nombres de Bithisarea, Milichior y Gathaspa, que darían posteriormente a las denominaciones de Baltasar, Melchor y Gaspar respectivamente, tal y como se han mantenido hasta la actualidad. Es Beda, sin embargo, quien nos ofrece su retrato físico, ya que al él debemos la descripción de sus principales rasgos: "El primero de los Magos fue Melchor, un anciano de largos cabellos y luengas barbas... El fue el que ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven imberbe de tez encendida, honró a Jesús presentándole el incienso, ofrenda que manifestaba su divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de tez morena ("fuscus") y con toda su barba, atestiguó, mediante la ofrenda de la mirra, que el hijo del hombre debía morir." De estas tres descripciones, es la del tercero la que presenta rasgos de un mayor interés, ya que aunque habla de un hombre de tez morena, tal y como se traduce del término fuscus, no existen representaciones anteriores al siglo XV en las que el rey Baltasar se identifique como un hombre de raza negra, de ahí que con frecuencia haya quienes, desde entonces, hacen coincidir a los tres magos como procedentes de las tres partes del mundo conocido: Europa (Melchor), Asia (Gaspar) y África (Baltasar). Estas constantes, tanto de apariencia física como de edad, son las que mejor y más abundantemente encontramos en todas las representaciones de la Epifanía.

Otra cuestión no menos importante es la que se refiere al momento en que tuvo lugar la adoración. Los Evangelios parecen indicar que debió ser un acontecimiento muy cercano al Nacimiento, quizá a los pocos días. Pacheco, sin embargo, alarga el lapsus de tiempo a trece días como es, dice, "el común sentimiento de los santos y tradición de la Iglesia", justificándolo con datos muy precisos que toman en cuenta tanto la distancia desde su lugar de procedencia como la velocidad de los animales utilizados para llegar hasta el recién nacido, los camellos o dromedarios. De los Evangelios Apócrifos, solamente el Pseudo Mateo, reconoce la existencia de un período de tiempo mayor entre el Nacimiento y la venida de los Magos, un tiempo que llega a los dos años, algo que hoy parece ser más factible que el resto de las tradiciones. Sin embargo, cuando se trata de plasmar el acontecimiento sobre el lienzo, los pintores recurren a una escenificación muy próxima a la de la Adoración de los pastores como si todo hubiera ocurrido en un tiempo coetáneo.

Lo que sí apoya, por el contrario, esta hipótesis de los dos años, es algo que está relacionado con otra de las constantes iconográficas del tema: esa estrella o astro luminoso que guió a los Reyes Magos desde sus tierras hasta Belén. En ningún lado encontramos una aclaración exacta de tal evento, ni siquiera los escritos apócrifos, lo que ha hecho que durante mucho tiempo esa divina estrella fuese considerada como algo mágico y providencial. Hoy, sin embargo, sabemos que "Johannes Kepler, ... en 1606 emitió la hipótesis de que la estrella de los Reyes Magos no fue otra cosa que la rara triple conjunción de los planetas Júpiter y Saturno en su paso por Piscis, que acaeció el año 7 a. C. Las conjunciones simples de estos planetas se dan cada veinte años, las triples cada doscientos cincuenta y ocho"⁴⁰.

Un último aspecto que termina por aclarar esta idea nos llega de las noticias transmitidas, primero por el Evangelio y después de otros escritos de la orden de Herodes de matar a todos los niños menores de dos años, que sería la fecha tope del Mesías cuando se tomó tan macabra decisión.

Así, más o menos, queda esbozado, en este recorrido, uno de los más entrañables misterios de toda la historia del Cristianismo desde el momento mismo del nacimiento del Mesías. Cada cual, la Iglesia, el pueblo o los artistas contribuyeron, rezando, extasiándose o pintando, a desarrollar la devoción y la representación de la fiesta de la Epifanía.

En la pintura sevillana y granadina del siglo XVII, la Adoración de los Magos, no es, ni mucho menos, un tema marginal. Todo lo contrario, es tan amplia su presencia en el contexto de la pintura religiosa, que ni siquiera es posible incluir aquí un exiguo comentario sobre cada una de las versiones que conocemos. Por ello vamos a detener nuestra atención en los casos más ejemplares, o en aquellas piezas que han sido ejecutadas por los más preclaros representantes de ambas escuelas, con lo cual tendremos una ligera aproximación hacia uno de los temas más entrañables de todos los que integran el ciclo de la Navidad.

El foco sevillano, como ya enunciábamos con anterioridad, empieza a producir sus mejores obras en torno a los años finales de la década de 1610, cuando los grandes maestros que nacen a finales del siglo XVI, realizan sus primeras composiciones. Nos encontramos así con la famosa Epifanía de Diego Velázquez, obra de la que ya hemos hablado en otro momento, pero que tiene tal calidad, que no es exagerado volverla a citar aquí. Aunque como dice Julián Gallego, haya "quienes han leído 1617, en vez de 1619,... es esta fecha la que conviene a una obra tan magistral, realizada por Velázquez ya con título de pintor y casado con la hija de su maestro Pacheco, Juana Miranda, a quien se suele identificar con la joven Virgen que tiene en sus brazos al Niño, fajadito y listo, que no sería sino Francisca, primera hija de Velázquez. También se supone que Velázquez pueda ser el Rey Mago, Gaspar, arrodillado en primer término,

mientras el más viejo, Melchor, que asoma tras su espalda, pudiera ser el propio Pacheco. Sobre el tercer rey, Baltasar, se ha supuesto que pudiera ser un hermano del pintor o un criado o siervo de su casa o la de Pacheco"41. Pese a las críticas recibidas por otros especialistas que no ven en él más que un inicial ensayo de su actividad como pintor, no podemos dudar que esta Adoración anuncia ya a un artista de dimensiones universales; algo, que consigue en este cuadro a pesar del tenebrismo que invade toda la composición, mediante la apreciación de ciertos detalles de paisaje que son bastante significativos. Así, en primer plano, sobre un suelo de apariencia rocoso, se despuntan algunos tallos de aspecto bastante pobretón, que se completan con la silueta de algunas formaciones vegetales que se reflejan en el fondo. Con todo, el "tema de la Adoración, tan reproducido por los artistas de la época en escenas brillantes y lujosas, queda convertido por Velázquez en un sencillo cuadro sin fastuosidades, donde los Magos aparenta ser lo que son, vecinos posiblemente sevillanos, y la Virgen, una mujer morena de rostro suave... 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"42.

Si fue Velázquez quien inició el esplendor del naturalismo en la pintura sevillana, éste llegaría a brillar con más fuerza gracias a la personalidad de Francisco Zurbarán, tal y como demuestra en las dos adoraciones que realiza en 1638 para el retablo mayor de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez de la Frontera, expuestas hoy en el Musée de Peinture et Sculpture de Grenoble. Será en concreto, en la Adoración de los Reyes, donde lleva a sus últimas consecuencias su capacidad para extraer lo más expresivo de los rostros junto con un dominio en la plasmación de los detalles y la riqueza cromática, cualidades especialmente puestas de manifiesto en el tratamiento de los Magos, que no sólo suponen un estudio minucioso de cada personaje sino también una clara superioridad en el uso de los colores y su aplicación dentro del lienzo. Es en definitiva un lienzo dominado por la suntuosidad, no perdiendo por ello nada de la grandiosidad con la que dota a muchas de sus composiciones.

Y cerrando el rico desarrollo histórico de la escuela barroca sevillana no podíamos eludir la figura del que, como ya comentamos, supo traducir el nuevo lenguaje artístico que se implanta a finales del siglo XVII de manera espectacular a través de obras de singular gracia, originalidad y dulzura. Nos referimos a Bartolomé Esteban Murillo, autor, entre otras muchas obras de una Adoración de los Reyes que se encuentra en The Toledo Museum of Art de Ohio (Estados Unidos). Como corresponde a la pintura de Murillo a partir de 1650, nos presenta aquí una composición dominada por la luminosidad, la soltura de la paleta y el estudio de lo anecdótico. Tomando como fondo los restos de una semiderruida arquitectura dispone la escena organizándola en dos grupos bien diferenciados. A un lado, la Sagrada Familia, y al otro, los miembros del cortejo real, iniciado con la figura de Melchor, arrodillado ante el recién nacido para besarle en el pie. Detrás de él, van asomando el resto de los reyes y demás miembros de su séquito, desdibujándose sus rasgos conforme se alejan de la escena principal, hasta casi fundirse con el paisaje del fondo. La claridad de los tonos, la riqueza cromática, el colosalismo de las figuras y los detalles realistas son quizás los elementos más destacados de una composición en la que Murillo demuestra estar a la cabeza de la pintura española del siglo XVII junto con otros grandes maestros, "después de superar las tendencias arcaizantes asimiladas durante su proceso de formación, cuando supo incorporar elementos procedentes de la pintura europea contemporánea, especialmente de Italia y Flandes." De hecho, esta obra "es un claro testimonio de cómo el artista asimiló el espíritu del arte flamenco del siglo XVII, puesto que en ella se advierte una clara inspiración en Rubens, concretamente de la pintura de este artista que representa la Adoración de los Reyes que se conserva en el Museo de Bruselas y que Murillo conocería a través del grabado que la reproducía, obra de Lucas Vosterman en 1620"43.

Por lo que se refiere al caso granadino, es opinión generalizada que fue Fray Juan Sánchez Cotán quien inició la nueva andadura de la pintura en esta ciudad superando la que habían desarrollado otros pintores anteriores menos vinculados al naturalismo. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la Adoración de los Reyes de la madrileña Colección Adanero. Es este uno de los cuadros más exquisitos de toda la producción del pintor, y si bien, fue realizado para una de las salas del Monasterio de la Cartuja, difiere bastante de las obras que ejecutó para este conjunto. Y ello, porque como afirmó Emilio Orozco Díaz, debe ubicarse en una etapa muy temprana cuando todavía su estilo estaba más próximo a la vitalidad y el lujo propio de la influencia veneciana, que a la sobriedad y austeridad que caracterizarán las obras que realiza para el resto del complejo monástico, mucho más acordes con las exigencias de la orden cartujana. No extraña, por tanto, que en esta Adoración sean múltiples las concesiones a lo exquisito y elegante como vemos en el tratamiento que reciben los miembros del cortejo real, mucho más acordes con la moda de la época que con la del período que narra la escena. Lo mismo se puede decir de los distintos objetos utilizados por los Magos para depositar sus ofrendas, que no son sino auténticas obras de

orfebrería, de elegantes y ricos diseños. En definitiva, es posible que "en este trozo, de exóticas figuras con suntuosos trajes y figuras accesorias, se descubra como pocas veces... la visión de lo suntuoso y opulento del arte de Venecia..."44.

Si Sánchez Cotán representa el inicio de la pintura barroca en Granada, su epílogo será decidido por otra figura de no menos renombre. Nos referimos a José Risueño, hombre de una exquisita sensibilidad que supo plasmar en sus lienzos todo lo que de original se había conquistado en la pintura granadina, muy especialmente la tradición de Cano, que ya entonces representaba un modelo de virtud y perfección. De él se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada una Adoración de los Reyes, "que se puede clasificar entre 1710-1715 por la técnica de la pincelada, ya más larga y rítmica, los rostros, de tipos concretos, en especial el de la Virgen, el Niño y de los Reyes Gaspar y Baltasar"45. Es este un tema -como ya vimos al hablar de las referencias al marco espacial donde nació Cristo- que sobrevalora el uso de la arquitectura como fondo de toda la escena. Esta predilección por lo arquitectónico es algo que toma Risueño de la pintura italiana del siglo XVII, que en gran parte debió conocer a través de grabados, como el que se hiciera de una obra de Giuseppe Chiari donde encontramos la misma ordenación que la que tiene este lienzo de Risueño, "con la columna en el centro, Virgen, de pie, silueta del rey del fondo, ángel como pomo, el rey Baltasar que ofrece al Niño su presente, la corona y el cetro echados sobre el suelo. Tablas y ruinas también se pintan, y desde el celaje se proyecta un resplandor con dirección hacia el Niño, que también se encuentra en esta obra de Risueño"46.

No son estas más que unas pocas muestras del amplio catálogo de obras que los artistas andaluces de los focos sevillano y granadino dedicaron al pasaje de la adoración de los Magos. Cada uno con su estilo peculiar y su propia maestría supo otorgar esa nota de respeto, pero a la vez, de júbilo que la escena solicitaba, constituyendo así un corpus que hoy se presenta enormemente rico en cuanto a su investigación.

Apéndice ↑

Dado que por la limitada extensión de este trabajo, no ha sido posible incluir el total de obras que han sido estudiadas para la configuración del mismo, creemos oportuno insertar aquí, y de forma muy breve y concisa, el índice de ellas. Se trata de una anotación meramente indicativa que permite tener constancia de los diferentes temas, sus autores y el lugar donde se encuentran, facilitando así el acceso a ellas por parte de quien pudiera estar interesado.

ESCUELA SEVILLANA

Juan de las Roelas

Adoración de los pastores (1604-1608). Retablo Mayor de la Iglesia de la Encarnación. Sevilla. (fig.1)

Adoración de los Pastores (1619). Palacio de la duquesa de Medina-Sidonia. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. (fig.2)

Adoración de los Reyes (1619). Palacio de la duquesa de Medina-Sidonia. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. (fig.3)

Juan del Castillo

Nacimiento de Cristo (1610). Retablo de la Encarnación. Iglesia de Santa María de Carmona. Sevilla.(fig.4)

Adoración de los Reyes Magos (1610). Retablo de la Encarnación. Iglesia de Santa María de Carmona. Sevilla.

Adoración de los Pastores (1610-15). Iglesia de La Palma del Condado. (fig.5)

Adoración de los Pastores (1630). Iglesia de Santa Inés. Sevilla. (fig.6)

Adoración de los Reyes Magos. Iglesia de Santa Isabel. Sevilla. (fig.7)

Adoración de los Pastores (1636). Museo de Bellas Artes. Sevilla. (fig.8)

Adoración de los Reyes Magos (1636). Museo de Bellas Artes. Sevilla. (fig.18)

Diego Velázquez

Adoración de los Magos (1617 o 1619). Museo del Prado. Madrid. (fig.19)

Juan de Uceda

Adoración de los Pastores con San Bruno (1625). Propiedad particular. Carmona. Sevilla. (fig.9)

Adoración de los Pastores (1627). Propiedad particular. Alcalá de Guadaíra. Sevilla. (fig.10)

Pablo Legot

Adoración de los Pastores (1631-36). Retablo Mayor de la Parroquia de Los Palacios. Sevilla. [\(fig.11\)](#)

Adoración de los Pastores (1631-37). Retablo Mayor de la Parroquia de Santa María de la Oliva. Lebrija. Sevilla. [\(fig.12\)](#)

Adoración de los Reyes Magos (1631-37). Retablo Mayor de la Parroquia de Santa María de la Oliva. Lebrija. Sevilla. [\(fig.13\)](#)

Adoración de los Reyes (1642). Capilla de las Angustias de la Catedral de Cádiz. [\(fig.14\)](#)

Adoración de los Pastores (1650). Retablo Mayor de la Parroquia de Espera. Cádiz. [\(fig.15\)](#)

Adoración de los Reyes (1650). Retablo Mayor de la Parroquia de Espera. Cádiz. [\(fig.16\)](#)

Francisco de Herrera el Viejo

Epifanía (1636-38). Museo de Arte de Cataluña. Barcelona. [\(fig.17\)](#)

Francisco Zurbarán

Adoración de los Pastores (1638). Museo de Grenoble. Francia. [\(fig.20\)](#)

Adoración de los Reyes (1638). Museo de Grenoble. Francia. [\(fig.21\)](#)

Bartolomé Esteban Murillo

Adoración de los Pastores (1650-55). Museo del Prado. Madrid. [\(fig.22\)](#)

Adoración de los Reyes (1660-65). The Toledo Museum of Art. Toledo. Ohio. [\(fig.23\)](#)

Adoración de los Pastores (1668). Museo de Bellas Artes. Sevilla. [\(fig.24\)](#)

Francisco Antolínez

Adoración de los Pastores (1678). Catedral de Sevilla. [\(fig.25\)](#)

Adoración de los Pastores. Colección particular. Zaragoza. [\(fig.26\)](#)

Adoración de los Magos. Colección particular. Zaragoza. [\(fig.27\)](#)

ESCUELA GRANADINA

Fray Juan Sánchez Cotán

Adoración de los Magos. Colección Adanero. Madrid. [\(fig.28\)](#)

Adoración de los Pastores. Colección Adanero. Madrid. [\(fig.29\)](#)

Adoración de los Pastores (1611-12). Museo de Bellas Artes. Granada. [\(fig.30\)](#)

Miguel Jerónimo de Cieza

Adoración de los Reyes. Crucero de la Iglesia del Sagrario. Granada. [\(fig.32\)](#)

Adoración de los Reyes. Iglesia del Convento de San Bernardo. Granada. [\(fig.31\)](#)

Pedro de Moya

Nacimiento del Niño Jesús. Museo de Bellas Artes. Sevilla. [\(fig.33\)](#)

Francisco Alonso Argüello

Adoración de los Reyes. Museo de Bellas Artes. Granada. [\(fig.34\)](#)

Pedro Atanasio Bocanegra

Adoración de los Pastores. Monasterio de la Cartuja. Granada. [\(fig.35\)](#)

Adoración de los Reyes. Monasterio de la Cartuja. Granada. [\(fig.36\)](#)

Adoración de los Pastores. Museo de Bellas Artes. Granada. [\(fig.37\)](#)

Nacimiento de Cristo. [\(fig.38\)](#)

Juan de Sevilla

Adoración de los Pastores. Palacio Arzobispal. Granada. [\(fig.39\)](#)

Juan de Cieza

Adoración de los Reyes. Capilla Mayor de la Iglesia de Santo Domingo. Granada. (fig.41)

Diego García Melgarejo

Adoración de los Pastores. Capilla Mayor de la Iglesia de San José. Granada. (fig.40)

Jerónimo de Rueda y Navarrete

Adoración de los Reyes (1709). Colección Fernández-Fígares. Granada. (fig.42)

José Risueño

Adoración de los Reyes (1700). Catedral de Almería. (fig.43)

Adoración de los Pastores (1700). Sacristía de la Catedral de Almería. (fig.44)

Adoración de los Reyes (1710-15). Museo de Bellas Artes. Granada. (fig.45)

BIBLIOGRAFÍA ↑

VV. AA: (1990)

VV.AA: Introducción a la Historia del Arte. Barcelona, Barcanova, 1990.

Angulo Íñiguez (1947)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Obras juveniles de Sánchez Cotán". Archivo Español de Arte, 78, 1947, pp.146-147.

Angulo Íñiguez (1975)

Murillo y su escuela. Sevilla. 1975

Angulo Íñiguez (1981)

Murillo: su vida, su arte, su obra. III vols. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

Antequera (1974)

ANTEQUERA, Marino: "Pintores granadinos (I)", Temas de Nuestra Andalucía. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974.

Antequera (1974)

"Pintores granadinos (II)", Temas de Nuestra Andalucía. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974.

Bacaicoa (1949)

BACAICOA, P. Francisco: "Simbolismo del sillar de Paredes de Nava". Archivo Español de Arte, 87, 1949, pp.260-263.

Brown (1973)

BROWN, Jonathan: Zurbarán. New York, 1973.

Brown (1990)

Velázquez, pintor y cortesano. Madrid, Alianza Forma, 1990.

Calvo Castellón (1982)

CALVO CASTELLÓN, Antonio: Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza. Granada, 1982.

Casado (1990)

CASADO, M.^a José: Los genios de la pintura española: Velázquez. Madrid, Sarpe, 1990.

Castañeda Becerra (1992)

CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino: I.- Miguel Jerónimo. Granada, Zejel, 1992.

Castañeda Becerra (1994)

"Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia". Cuadernos de Arte, XXV, 1994, pp.179-188.

Ceán Bermúdez (1800)

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, 1800.

Delgado (1959)

DELGADO, Francisco: El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII. Sevilla, Archivum Historicum Societatis Iesu, 1959.

Expo. Alonso Cano (1970)

EXPOSICIÓN: Alonso Cano y su escuela. Centenario de Alonso Cano en Granada. II.vols, Granada, 1970.

Expo. Maestros barrocos andaluces (1988)

EXPOSICION: Maestros barrocos andaluces. Sevilla, Museo e Instituto Camón Aznar. Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.

Expo. Murillo (1982)

EXPOSICIÓN: Murillo [1617-1682]. Barcelona, Ministerio de Cultura y Fundación Juan March. 1982.

Expo. Pintores granadinos del siglo XVII (1982)

EXPOSICIÓN: Pintores granadinos del siglo XVII. Sevilla, 1982.

Expo. Zurbarán (1988)

EXPOSICIÓN: Zurbarán. Madrid, Museo del Prado, 1988.

Falcón Marquez y Valdivieso González (1994)

FALCÓN MARQUEZ, T. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Francisco Pacheco. 350 Aniversario de su muerte. Sevilla, Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez, 1994.

Fernández López (1991)

FERNANDEZ LOPEZ, J.: Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Gállego (1974)

GÁLLEGO, Julián: Velázquez en Sevilla. Sevilla, Archivo Hispalense. 1974.

Gallego y Burín (1994)

GALLEGO Y BURÍN, Antonio: Granada. Guía histórica y artística de la ciudad. Granada, Editorial Comares. 1994.

Gómez Segade (1988)

GOMEZ SEGADE, Juan Manuel: "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español". Cuadernos de Arte e Iconografía I/1, 1988, pp.159-185.

Gudiol y Gállego (1977)

GUDIOL, J. y GÁLLEGO, Julián: Zurbarán. Barcelona, 1977.

Guinard (1960)

GUINARD, Paul: Zurbarán. París, 1960.

Lacalle Medina (1997)

LACALLE MEDINA, José María: "Los Reyes Magos. Enigmas de los personajes más esperados del año". El Semanal (05/01/1997), pp.36-41.

López Martínez (1929)

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañez. Sevilla, 1929.

Mâle (1966)

MÂLE, Emile: El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966 (1ª edición, 1945).

Martín González (1993)

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: El artista en la sociedad española del siglo XVII. Madrid, Cátedra, 1993.

Martínez Justicia (1996)

MARTÍNEZ JUSTICIA, M.ª José: La Vida de la Virgen en la escultura granadina. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

Martínez Ripoll (1978)

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: Francisco de Herrera el Viejo. Sevilla, Excma. Diputación Patrimonial de Sevilla, 1978.

Mayer (1909)

MAYER, August L.: "Pablo Legot". Cultura Española, T. XVI, 1909, pp.786-800.

Morales, Sanz, Serrera Contreras y Valdivieso González (1981)

MORALES, A.J., SANZ, M.ª J., SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, Enrique: Guía artística de Sevilla y su provincia. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.

Moreno Cuadro (1994)

MORENO CUADRO, Fernando: Iconografía de la Sagrada Familia. Córdoba, Caja Sur Publicaciones, 1994.

Orozco Díaz (1937)

OROZCO DÍAZ, Emilio: Pedro Atanasio Bocanegra. Granada, 1937.

Orozco Díaz (1965)

"Algunos cuadros desconocidos de Sánchez Cotán". Cuadernos de Arte y Literatura, 1965, pp.111-120.

Orozco Díaz (1974)

"El Museo de Bellas Artes (II). Pintura", Temas de Nuestra Andalucía. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974.

Orozco Díaz (1987)

"Sobre Francisco Alonso Argüello, maestro de Juan de Sevilla". Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 1, 1987, pp.165-179.

Orozco Díaz (1993)

El pintor Fray Juan Sánchez Cotán. Granada, Universidad de Granada, 1993.

Pacheco (1956)

PACHECO, Francisco: Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. 1956.

Palomino de Castro y Velasco (1947)
PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El Museo Pictórico y escala óptica. Madrid, M. Aguilar, 1947.

Pérez Sánchez (1992)
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: Pintura Barroca en España (1600-1750). Madrid, Cátedra, 1992.

Pita Andrade (1964)
PITA ANDRADE, José Manuel: Guía del Museo del Sacro Monte, Granada, 1964.

Post (1930-1958)
POST, R. Ch.: A History of Spanish Painting. XVvols., Cambridge, 1930-1958.

Réau (1996)
RÉAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento. T. I/vol.2., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, (1ª edición: Iconographie de l'Art Chrétien. P.U.F., 1957)

Rincón (1992)
RINCÓN, Wifredo: "La Natividad en la pintura española". El Mundo (22/12/1992), Sección Arte, pp.42-43.

Salas (1966)

SALAS, Xavier de: Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez. Granada, Universidad de Granada, 1966.

Sánchez Cantón (1948)
SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: Los grandes temas del arte cristiano en España. I. Nacimiento e Infancia de Cristo. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.

Sánchez-Mesa Martín (1972)
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: José Risueño: Escultor y pintor granadino. Granada, Universidad de Granada y Caja de Ahorros, 1972.

Sánchez-Mesa Martín (1988)
"La Infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura". Cuadernos de Arte e Iconografía I/1,1988, pp.39-53.

Santos Otero (1984)
SANTOS OTERO, Aurelio de: Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1984.

Sebastián López (1981)
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: Contrarreforma y Barroco. Madrid, Alianza Forma, 1981.

Urmeneta (1960)
URMENETA, Fermín de: "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco". Revista de Ideas Estéticas, T. XVIII, 1960, pp.237-249.

Valdivieso González (1978a)
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Juan de Roelas. Sevilla, Archivo Hispalense, 1978.

Valdivieso González (1978b)
"Pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1978, pp.293-302.

Valdivieso González (1992)
Historia de la pintura sevillana. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992.

Valdivieso González y Serrera Contreras (1985)
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, José Manuel: Pintores sevillanos del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1985.

Vorágine (1994)
VORÁGINE, Santiago de la: La Leyenda Dorada. II vols., Madrid, Cátedra, 1994.

Wethey (1954)
WETHEY, Harold: "Discípulos granadinos de Alonso Cano". Archivo Español de Arte, 1954, pp.25-34.

Wethey (1958)
Alonso Cano. Pintor. Madrid, 1958.

Wethey (1983)
Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto. Madrid, Alianza Forma, 1983.

1 VV. AA (1990), p.170.

2 Urmeneta (1960), pp.237-249.

3 Pacheco (1956), p.170.

4 Pacheco (1956), pp.175-176.

5 Pérez Sánchez (1992), p.48.

6 Pérez Sánchez (1992), p.46.

7 Sánchez-Mesa Martín (1988), p.41.

8 Expo.Maestros Barrocos Andaluces (1988), p.35.

9 Expo. Maestros Barrocos Andaluces (1988), p.42.

10 Valdivieso González (1992), p.154.

11 Pérez Sánchez (1992), p.347.

12 Expo. Maestros Barrocos Andaluces (1988), p.44.

13 Más recientemente, Xavier de Salas publicó un interesante trabajo sobre las referencias a Granada contenidas en la obra de Ceán Bermúdez de gran utilidad para reconstruir la historia de la pintura en la ciudad, ya que se contienen una serie de referencias de gran interés sobre los artistas más destacados y un anexo final que recoge algunos interesantes documentos. Consultar la bibliografía para la ficha de este autor.

14 Expo. Pintores Granadinos del siglo XVII (1982)

15 Expo. Pintores Granadinos del siglo XVII (1982)

- 16 Expo. Pintores Granadinos del siglo XVII (1982)
- 17 Antequera (1974)
- 18 Expo. Pintores Granadinos del siglo XVII (1982)
- 19 Martínez Justicia (1996), pp.132-133.
- 20 Réau (1996), p.240.
- 21 Sánchez Cantón (1948), p.28.
- 22 Calvo Castellón (1982), p.178.
- 23 Valdivieso-Serrera Contreras (1985)
- 24 Gómez Segada (1988), p.173.
- 25 Réau (1996), pp.239-240.
- 26 Expo. Murillo (1982), p.140.
- 27 Gómez Segade (1988), pp.171-172.
- 28 Expo. Maestros Barrocos Andaluces (1988), p.66.
- 29 Gómez Segade (1988), p.171.
- 30 Mâle (1966), p. 88.
- 31 Martínez Justicia (1996), p.136.
- 32 Martínez Justicia (1996), p.137.
- 33 Martínez Justicia (1996), p.136.
- 34 Gómez Segade (1988), pp.172-173.
- 35 Orozco Díaz (1993), p.330.
- 36 Valdivieso González (1992), p.229.
- 37 Martínez Justicia (1996), p.146.
- 38 Martínez Justicia (1996), p.147.
- 39 Lacalle Medina (1997), p.39.
- 40 Gómez Segade (1988), p.176.
- 41 Gállego (1974), pp.127-128.
- 42 Casado (1990), pp.84-85.
- 43 Expo. Murillo (1982), p.160.

44 Orozco Díaz (1993), p.321.

45 Sánchez-Mesa Martín (1972), p.277.

46 Sánchez-Mesa Martín (1972), p.277.