

Iconografía de *La Adoración de los pastores* en la pintura italiana bajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre

Iconography of *The Adoration of the Shepherds* in late medieval Italian painting. A bucolic glance at the existence of pauper

José María SALVADOR GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid.
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
jmsalvad@ghis.ucm.es

Recibido: 06/03/2012

Aprobado: 24/05/2012

Resumen: Durante los doce primeros siglos de la era cristiana, la imagen artística de *La Adoración de los pastores* resultó opacada por la de *La Adoración de los Reyes Magos*. Ésta última fue, de hecho, identificada, para el consumo del cristiano común, como la *Epifanía* por antonomasia, es decir, la primera manifestación pública de Cristo a la Humanidad. Relatado sólo por el Evangelio de San Lucas, el episodio de la adoración de los pastores fue casi del todo silenciado por los escritos apócrifos, como también por los Padres de la Iglesia y los teólogos medievales, algunos de los cuales apenas hicieron breves y esporádicas alusiones al asunto. Sin embargo, en el contexto de ciertos movimientos ascéticos promovidos en Europa durante los siglos XII-XIII por algunos laicos y monjes a favor de la pobreza evangélica, en abierta crítica a la opulencia exhibida a menudo por el clero, se incrementó de modo notable el interés por la representación artística de *La Adoración de los pastores*. Mediante el análisis comparativo de un conjunto de pinturas italianas medievales que plasman dicho motivo iconográfico, nos proponemos en este artículo dos objetivos esenciales: ante todo, precisar si y en qué medida tales imágenes artísticas mantienen algún vínculo directo con las ideas, creencias, valores y comportamientos vigentes por entonces en Italia; en segundo lugar, poner de relieve las similitudes sustanciales y las notorias diferencias que los pintores seleccionados del Trecento y el Quattrocento dan a dicho tema, en función del profundo cambio de enfoque doctrinal e ideológico que se aprecia entre ambas centurias.

Palabras Clave: Arte medieval, iconografía religiosa, pintura italiana, Trecento, Quattrocento, Adoración de los pastores, pobreza.

Abstract: During the first twelve centuries of the Christian era, the artistic image of the Adoration of the Shepherds was overshadowed by that of the Adoration of the Magi. The latter was, in fact, identified, for the consumption of the ordinary Christian, as Epiphany *par excellence*, ie, the first public manifestation of Christ to mankind. Reported only by the Gospel of Luke, the story of the Adoration of the Shepherds was almost completely silenced by the apocryphal writings, as well as by the Church Fathers and medieval theologians, some of which only made brief and sporadic references to this matter. However, in the context of several ascetic movements, promoted in Europe during the twelfth and thirteenth centuries by some lay people and monks in favor of evangelical poverty, harshly criticising the opulence often displayed by the clergy, the interest in representing the Adoration of the Shepherds increased with an outstanding success. By comparative analysis of a set of medieval Italian paintings that depict this iconographic subject, we propose in this paper two main objectives: first of all, to determine whether and to what extent these artistic images maintain a direct link with the ideas, beliefs, values and behavior then in force in Italy; secondly, to highlight the substantial similarities and the obvious differences that the selected painters from Trecento and Quattrocento give to this topic, according to the profound change of doctrinal and ideological approach that can be seen between the two centuries.

Key Words: Medieval art, religious iconography, Italian painting, Trecento, Quattrocento, The Adoration of the Shepherds, poverty.

Sumario: 1. La Adoración de los pastores según las fuentes. 2. La iconografía de *La Adoración de los pastores* en su contexto socio-cultural. 3. Elementos estructurales en las imágenes italianas bajomedievales de la Natividad / Adoración de los pastores. 4. Conclusión. Fuentes y Bibliografía citadas.

1. La Adoración de los pastores según las fuentes

Durante el largo intervalo que cubre el período paleocristiano y casi toda la Alta Edad Media, la representación artística de *La Adoración de los pastores* resultó del todo opacada, hasta casi ser abolida, por la de la *Adoración de los Reyes Magos*. Desde siempre –y aún hoy– ésta última llegó incluso a ser identificada, en la terminología convencional, como *La Epifanía* (“manifestación” del Redentor) por antonomasia, haciendo casi olvidar que la primera manifestación (Epifanía) de Jesucristo apenas nacido fue precisamente a unos ovejeros betlemitas. Fueron éstos, de hecho, los primeros humanos en recibir de un ángel el anuncio del nacimiento del Salvador, antes de ser también los primeros en venir a adorarlo y alabarlo en su rústico pesebre.

Luce ya sintomático el hecho de que, pese a su relevante significado doctrinal, el doble episodio del nacimiento de Jesús y su inmediata adoración por los pastores destinatarios de la buena nueva haya sido registrado sólo por San Lucas en su evangelio. Conforme a dicho evangelista, José, en obediencia al edicto del emperador romano Augusto ordenando el empadronamiento de todos sus súbditos, subió desde Nazaret a Belén para empadronarse con su encinta esposa María.¹ En tal coyuntura, se produjo el nacimiento de Jesús, tal como lo resume Lucas en breve apunte:

Factum est autem, cum essent ibi, impleti sunt dies ut pareret. Et peperit filium suum primogenitum, et pannis eum involvit, et reclinavit eum in præsepio: quia non erat eis locus in diversorio.²

Lucas prosigue su narración afirmando que un ángel se apareció entonces a algunos pastores de la comarca en la noche, mientras vigilaban sus rebaños,³ para anunciarles la gozosa noticia de que ese mismo día había nacido en “la ciudad de David” (Belén) el Salvador del mundo, Cristo.⁴ Como señal para reconocer al anunciado Mesías, el mensajero celestial les comunicó que encontrarían “a un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.”⁵ En ese momento un coro de ángeles glorificaba al Señor diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace.”⁶ Luego de que los ángeles se fueran al cielo, los pastores se apresuraron a ir a Belén,⁷ donde descubrieron a María y José, y al niño acostado en el pesebre.⁸ Al verlo,

¹ Lc 2, 1-5.

² “Mientras estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento. Y dio a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no tenía sitio en el albergue.” (Lc 2, 6-7).

³ “Et pastores erant in regione vigilantes, et custodientes vigilias noctis super gregem suum. Et ecce angelus Domini stetit iuxta illos, et timuerunt timore magno.” (Lc 2, 8-9).

⁴ “Et dixit illis angelus: Nolite timere: ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo: quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David.” (Lc 2, 10-11).

⁵ “Et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum, et positum in præsepio.” (Lc 2, 12.)

⁶ “Et subito facta est cum angelo multitudo militiæ cœlestis laudantium Deum, et dicentium:

Gloria in altissimis Deo,

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.” (Lc 2,13-14).

⁷ “Et factum est, ut discesserunt ab eis angelis in cælum: pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem, et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis.” (Lc 2,15).

contaron lo que les habían dicho sobre el niño, para gran admiración de cuantos les oían.⁹ Por último, los pastores regresaron glorificando a Dios por todo lo que habían oído y visto.¹⁰

A pesar de la relativa abundancia de datos referidos por el evangelista Lucas, el acontecimiento del anuncio y la adoración de los pastores fue casi silenciado por los escritos apócrifos. Tal silencio resulta en extremo sorprendente, pues éstos suelen, por lo general, ampliar con multitud de anécdotas y pormenores –a cual más fantasiosos– los relatos bíblicos, con el propósito de “completar”, con un suplemento de emotividad y colorido anecdótico, las escuetas informaciones de los textos canónicos.

Entre los distintos apócrifos neotestamentarios, sólo el *Evangelio del Pseudo Mateo*¹¹ (siglo IV) y el tardío *Evangelio árabe de la Infancia*¹² mencionan de refilón este acontecimiento epifánico, sin proporcionar otros datos relevantes, salvo los asumidos al pie de la letra del evangelio de Lucas. Así, el *Evangelio del Pseudo Mateo* reseña apenas que unos pastores decían haber visto a medianoche varios ángeles loando a Dios con cantos e himnos, y anunciando que acababa de nacer el Salvador de todos y el restaurador de Israel.¹³ A su vez, el *Evangelio árabe de la Infancia* acota que unos ovejeros, mientras prendían fuego y daban rienda suelta a su alegría, vieron ejércitos celestes glorificando a Dios; y, como aquellos trabajadores campestres imitaron a los ángeles, la cueva parecía el templo de un mundo sublime, pues las lenguas celestiales y terrenales glorificaban al Señor por el nacimiento de Cristo.¹⁴

Prueba adicional del escaso aprecio de que gozó la adoración de los pastores entre los autores de leyendas apócrifas hasta bien avanzada la Baja Edad Media lo constituye el hecho de que, todavía a mediados del siglo XIII, el obispo dominico Jacopo da Varazze, mejor conocido en español como Santiago de la Vorágine (1230-1298), al referir en su célebre *Leyenda Dorada (Legenda Aurea)*¹⁵ –muy influyente en las expresiones iconográficas medievales– el suceso de la natividad de Jesús, se conforma con repetir los datos esenciales del evangelio de Lucas, incluyendo el episodio de la adoración de los pastores, sin añadir ningún detalle enriquecedor.¹⁶

⁸ “Et venerunt festinantes: et invenerunt Mariam, et Ioseph, et infantem positum in præsepio.” (Lc 2, 16).

⁹ “Videntes autem cognoverunt de verbo, quod dictum erat illis de puero hoc. Et omnes qui audierunt, mirati sunt: et de his quæ dicta erant a pastoribus ad ipsos.” (Lc 2,17-18).

¹⁰ “Et reversi sunt pastores glorificantes et laudantes Deum in omnibus quæ audierant et viderant, sicut dictum est ad illos.” (Lc 2, 20).

¹¹ *Evangelio del Pseudo Mateo*. Texto bilingüe latín / español. En Aureliano de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aureliano de Santos Otero), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 173-236.

¹² *Evangelio árabe de la Infancia*. En SANTOS OTERO 2006: 303-332.

¹³ “Nam et pastores asserebant se angelos vidisse in medio noctis hymnum dicentes, Deum cœli laudantes et benedicentes et dicentes quia natus est Salvator omnium, qui est Christus Dominus, in quo restituetur salus Israël.” (*Evangelio del Pseudo Mateo*, XIII, 6. En SANTOS OTERO 2006: 204-205).

¹⁴ “En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que las lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor.” (*Evangelio árabe de la Infancia*, IV, 1. En SANTOS OTERO 2006: 305).

¹⁵ Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 29-30, 4ª reimpr., 1990, 2 v.

¹⁶ VORÁGINE 1990, vol. I: 56.

Si ya sorprende no poco semejante laconismo en los textos apócrifos, aún más sorprendente resulta la circunstancia de que los Padres, los Doctores de la Iglesia y los teólogos medievales hayan obviado casi por completo el referirse a la adoración de los pastores. Por si fuera poco, cuando dichos maestros del pensamiento cristiano aluden a ella, infravaloran a menudo el protagonismo de los rústicos rabadanes, insistiendo, en cambio, en otros elementos narrativos y poéticos relacionados con el tema pastoril que se halla en el centro del episodio bíblico, o aprovechando las figuras del pastor y la oveja como poéticas metáforas del propio Jesucristo.

A decir verdad, las alusiones de la Patrística a la adoración de los pastores son esporádicas y bastante anodinas desde la vertiente simbólica y doctrinal. Así, por ejemplo, en el siglo IV San Efrén de Siria (307-373) fantasea sobre aspectos anecdóticos, al afirmar que los pastores vinieron al pesebre de Belén ofreciendo los preciosos regalos de su rebaño, dulce leche, tierna carne y hermosas alabanzas, y las repartieron así: la carne para José, la leche para María y las alabanzas para el niño Jesús.¹⁷ Lo interesante del caso es que esa temprana invención de San Efrén sobre las agrestes ofrendas de los ovejeros (carne, leche y alabanzas) al Mesías recién nacido inspirará en los siglos venideros a muchos artistas, quienes en los temas iconográficos de *La Natividad de Jesús* y *La Adoración de los pastores* se complacerán —como veremos luego en diversos ejemplos— en representar a varios pastores trayendo ante el Niño del pesebre algún corderillo (carne) y queso o requesón (leche), mientras alguno de ellos toca la flauta, el cuerno, la gaita u otro instrumento pastoril (alabanzas).

Con un sesgo no menos poético, años más tarde San Ambrosio de Milán (330-397) asegura que por los pastores también María reúne la fe, y el pueblo es reunido por aquéllos para reverenciar a Dios.¹⁸ Casi por las mismas fechas, el eximio poeta hispanolatino Aurelio Prudencio (348-c. 410) formula en pulida estrofa —sin extraer, en cambio, ninguna novedad exegética— el escueto dato descrito por Lucas en su Evangelio:

Pervigiles pastorum oculos vis luminis implet
angelici, natum celebrans de virgine Christum.¹⁹

Con similares digresiones retóricas, en la primera mitad del siglo V el arzobispo San Proclo, patriarca de Constantinopla († 446/48), usa la presencia de los ovejeros en este suceso como circunstancia propicia para, mediante sutiles analogías, ensalzar a Cristo simultáneamente como Buen Pastor y como Cordero inmaculado, a su Madre María como una cordera sin mancha, sin eximirse de imaginar al demonio y a la muerte como el lobo, que no pudo devorar al Cordero incorruptible (Jesús). Así lo expresa este Padre de la Iglesia oriental:

¹⁷ “Pastores quoque venerunt deferentes pretiosa gregis munera: dulce lac, recentes carnes, pulchram laudem. Sic dispertiunt dona: Iosepho carnes, Mariæ lac, puero laudem.”(SAN EFRÉN DE SIRIA, *Hymni de Nativitate* 7. En: Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1970, vol. II, p. 484).

¹⁸ “A pastoribus etiam Maria fidem colligit; a pastoribus populus ad Dei reverentiam congregatur.”(SAN AMBROSIO DE MILÁN, *In Lucam* 2, 38. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, vol. III, Burgos, Aldecoa, 1974, p. 101).

¹⁹ “La fuerza de la luz del ángel colma los ojos vigilantes de los pastores, al celebrar a Cristo, nacido de una virgen.” (AURELIUS PRUDENTIUS, *Dittochæum* XXVII-XXVIII. En ALVAREZ CAMPOS 1974, vol. III: 197).

Accurrant pastores, propter ortum ex agna virginali pastorem. Pastor namque novus compactam induit corporis pellem, vidensque lupus agni speciem in eum hians undequaque incurrit, verum dentes quidem acuit, carnes tamen Agni immaculati nec delibare potuit, nam eius caro non vidit corruptionem.²⁰

En el siglo VI el teólogo y poeta San Romano el Meloda, al comentar el evento que nos ocupa, se contenta con invitar a los rabadanes a oír el sonido de las tubas de los ángeles y a llevar su propia flauta pastoril para celebrar el nacimiento del Verbo y la epifanía de Dios, quien hace nacer de una virgen al Redentor del mundo, y posibilita que el hijo de la Virgen elimine de una vez por todas la maldición de Eva.²¹ En otro pasaje del mismo cántico, este influyente himnógrafo sirio expresa con líricos delirios:

Venite iam, vigiles pastores: videte Deum sine mutatione pueriliter agentem. Et desinite tibia canere, et exsidentes miramini quem in manibus Deiparæ gerit Filium qui est ante luciferum. Populi, dicamus: “Benedictus qui natus est Deus noster: gloria tibi.”²²

De manera similar, un himnógrafo anónimo, activo hacia el siglo VI, expresa que unos pastores trajeron en ofrenda a Cristo, quien es el Cordero vivo de Dios, un corderillo lactante, y, con bendiciones y acción de gracias, adoraron y alabaron al Señor, que es el verdadero pastor, antes de regresarse, atónitos por los cánticos de alabanza de los ángeles, que proclamaban “Gloria a Dios en las alturas, paz en la tierra y buena esperanza para los hombres.”²³ Este compositor de himnos reitera así la ya consabida metáfora de Cristo en su simultánea condición de Pastor y Cordero, como asimismo la fantasía de San Efrén sobre el corderillo y las bendiciones que los pastores aportan como ofrendas.

²⁰ “Acudan los pastores, por causa de un pastor nacido de una cordera virginal. Pues el nuevo pastor se reviste la compacta piel del cuerpo, y, al ver el lobo que la naturaleza de cordero se entreabría, se precipitó por todas partes; pero [si] en verdad afiló los dientes, sin embargo no pudo gustar la carne del Cordero inmaculado, pues su carne no vio la corrupción.” (PROCLUSO DE CONSTANTINOPLA, *Sermo 4 in Natali Domini*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1976, IV/1, p. 76-77).

²¹ “Tubæ sonum accipite, pastores; verba magica abicite, magi. Verbum enim nascitur, Deus monstratur. (...) Tibiam pastoralem abicite, pastores; Bethleemitam celebrate Dominum. Ex puella enim prodiit qui redimit mundum: solvitur Evæ maledictum per filium Virginis.” (SAN ROMANO EL MELODA, *Hymnus 13*, 3 y 5. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1979: IV/2, p. 153).

²² “Venid ya, vigilantes pastores: ved al Dios inmutable actuando como un niño. Y dejad de tocar la flauta, y, saliendo con premura de vuestro lugar, admirad a quien en manos de la Madre de Dios contiene en sí mismo al Hijo [de Dios], que existe antes de la estrella de la mañana. Pueblos, digamos. “¡Bendito nuestro Dios que ha nacido, gloria a Ti!” (ROMANO EL MELODA, *Hymnus 13*, 18. En ALVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 156).

²³ “Pastores attulerunt et obtulerunt tibi, agne vive Dei, agnum lactentem; te, Domine pastor vere, cum benedictione et gratiarum actione adorarunt atque laudarunt, deinde reversi sunt attoniti laudibus angelorum et spirituum qui præclare glorificabant dicentes: ‘Gloria in excelsis Deo, pax in terra, et spes bona hominibus’.” (HIMNÓGRAFO ANÓNIMO, *Hymnus 10*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1981, vol. V, p. 167).

En la centuria siguiente el célebre *Himno Acathistos*, lírico poema bizantino en honor a la Virgen María,²⁴ insiste en tomar pie en la intervención de los pastores para identificar a Jesús como Pastor y como Cordero, al proclamar en ciertos versos:

Audierunt pastores angelos laudantes
carnalem Christi præsentiam;
et currentes tamquam ad pastorem
vident hunc ut agnum integrum
in ventre Mariæ nutritum, quam laudantes dixerunt:
“Ave, Agni et Pastoris Mater.
Ave, ovile rationalium ovium.
Ave, invisibilium ferarum depulsio.”²⁵

Medio milenio después, en la primera mitad del siglo XII, en un sermón pronunciado para anunciar la Navidad, el insigne reformador cisterciense San Bernardo de Claraval (1090-1153) olvida por entero la intervención de los humildes gañanes, para insistir en la humildad del Todopoderoso, quien quiso nacer en la pobreza más extrema en un establo, y para ensalzar de rebote la humildad y pobreza de espíritu de que deben revestirse todos los fieles cristianos. Así lo declara el abad claravalense:

Ne id quidem incongruum ei, qui cum dives esset, propter nos pauper factus est, et cum esset magnus Dominus et laudabilis nimis, parvulus natus est nobis, et dicebat: *Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum cælorum*, itemque: *Nisi conversi fueritis et efficiamini sicut puer iste, non intrabitis in regnum cælorum*. Unde etiam stabulum eligit et præsepe, utique domum luteam, et diversoria iumentorum, ut hunc esse scias, qui de stercore erigit pauperem, et salvos facit homines et iumenta.²⁶

En otro sermón sobre la misericordia divina, San Bernardo proclama que Jesús, envuelto en pañales y reclinado en un pesebre poco después de nacer, no premia a los soberbios, a los ricos ni a los ambiciosos, sino a los pobres y humildes, como lo hizo al

²⁴ La fecha de redacción del *Himno Acathistos* se estima hacia el siglo VII.

²⁵ “Oyeron los pastores a los ángeles alabando
la presencia carnal de Cristo;
y corriendo como hacia un pastor
lo ven como a un cordero íntegro
nutrido en el seno de María, a la que dijeron, en tono de alabanza:
‘Salve, Madre del Cordero y del Pastor.
Salve, redil de las ovejas racionales.

Salve, ahuyentadora de las fieras invisibles.’” (*Hymnus Acathistus*. En ALVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 519).

²⁶ “No repara en este detalle [el hecho de nacer en la insignificante aldea de Belén] aquél que siendo rico se hizo pobre por nosotros, que siendo Señor grande y muy digno de alabanza, se hizo niño por nosotros. Entonces estaba ya diciendo: *Dichosos los pobres en el espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos*. Y: *Si no cambiáis y os hacéis como este niño, no entraréis en el Reino de los cielos*. Por eso eligió un establo y un pesebre, casa de adobes y refugio de animales. Así sabrás que alza de la basura al pobre y socorre a hombres y animales.” (SAN BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermo Sextus. De pronuntiatione ipsius Nativitatis*, 7. En *Obras completas de San Bernardo, Edición bilingüe* (Edición preparada por los monjes cistercienses de España), Vol. III. *Sermones litúrgicos (1º)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 469, 1985, p. 190).

conceder a los modestos y diligentes pastores de Belén la excepcional primicia del anuncio del nacimiento del Redentor, mientras custodiaban sus rebaños, bien entrada la noche. En palabras del ascético abad de Claraval:

Non consolatur Christi infantia garrulos, non consolantur Christi lacrimæ cachinnantes, non consolantur panni eius ambulantes in stolis, non consolantur stabulum et præsepe amantes primas cathedras in synagogis; sed æquanimiter forte universam hanc consolationem exspectantibus in silentio. Dominum, lugentibus, pannosis pauperibus cedere videbuntur.²⁷

A renglón seguido, San Bernardo insiste aún sobre la predilección divina por los pobres y humildes frente a los ricos y soberbios:

Ceterum audiant, quod et ipsi quoque angeli non alios consolantur. Vigilantibus enim pastoribus et custodientibus vigilias noctis evangelizatur gaudium novæ lucis, et eis natus dicitur esse Salvator: pauperibus atque laborantibus, non vobis divites, qui vestram habetis consolationem et Væ divinum.²⁸

En el siglo subsiguiente el místico teólogo franciscano San Buenaventura de Bagnoregio (1218-1274), en un primer sermón para la fiesta de la Epifanía —en el que menciona a los pastores una sola vez, y sólo para destacar la pobreza del recién nacido Mesías²⁹—, enfatiza la tesis de que Cristo quiso nacer pobre para enaltecer a los pobres, a quienes promete el reino de los cielos, prefiriéndolos a ellos por encima de los ricos. Así lo expresa el santo:

Igitur isti Magi venerunt ad pauperem puerum, quia venit Christus, ut pauperes sublimaret, et sic in regno cœlorum regnarent; unde in Canonica Iacobi: *Nonne Deus elegit pauperes in hoc mundo, divites in fide et heredes regni, quod repromisit Deus diligentibus se?* Factus est igitur Christus pauper, ut humiles pauperes sublimaret.³⁰

²⁷ “La infancia de Cristo no consuela a los charlatanes. Ni las lágrimas de Cristo a los guasones. Sus pañales no consuelan a los presumidos en el vestir. Tampoco el establo ni el pesebre a quienes ambicionan los puestos más destacados en las sinagogas. Pero sí ofrece a manos llenas todo ese consuelo a quienes aguardan en silencio al Señor, a los que lloran, a los pobres que visten burdamente.” (SAN BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermo Quintus. De Patre misericordiarum miserante multitudinem miseriarum nostrarum*, 5. En: *Obras completas de San Bernardo...*, Vol. III: 236-238).

²⁸ “También los ángeles, por su parte, consuelan solamente a éstos [los pobres]. Evangelizan el gozo de la nueva luz a los pastores que vigilan y custodian las altas horas de la noche, y les dicen que para ellos ha nacido el Salvador. A los pobres y trabajadores, no a vosotros los ricos, que ya tenéis vuestro consuelo y la amenaza divina.” (*Ibid.*).

²⁹ “Estos Magos buscaban al rey pobrecito, despojado de los bienes transitorios, pero rico en la herencia perpetua: esto es cabalmente lo que dice el ángel a los pastores: *Ved que os anuncio un grande gozo, que lo será para todo el pueblo: que hoy os ha nacido el Salvador, que es el Señor Cristo, en la ciudad de David.* Y el ángel les da la siguiente señal: *Hallaréis al niño envuelto en pañales y recostado en un pesebre.*” (SAN BUENAVENTURA, *In Epiphania Domini. Sermo I.* En *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, Tomo II, p. 449).

³⁰ “Así, pues, estos Magos vinieron a buscar al Niño pobre, porque Cristo vino a sublimar a los pobres, y de este modo reinarán en el reino de los cielos. Por esto se lee en la Epístola Canónica de Santiago:

Y, en una segunda homilía con motivo de la misma festividad litúrgica, San Buenaventura pone en relieve la pobreza del establo en que nació Jesús y en el que lo encontraron los pastores, establo que es precisamente un lugar propio de estos humildes trabajadores del agro. En palabras del pensador franciscano:

Domus, in qua natus est et inventus a pastoribus et vicinis, fuit domus præsepîi pastoralis, quæ fuit pauperçula et arcta (...). Hæc est domus pauperçula et arcta, in qua simul est palatium et stabulum, et in hac inventus est a pastoribus ; unde Lucæ secundo: *Venerunt festinantes et invenerunt Mariam et Ioseph et Infantem positum in præsepio*. Convenienter enim ille qui omnibus omnia factus est, in loco pastorali pastoribus apparuit.³¹



Fig. 1. PIETRO CAVALLINI, *La Natividad de Jesús*, 1296-1300. Santa Maria in Trastevere, Roma. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

¿Por ventura no ha elegido Dios a los pobres de este mundo para ser ricos en la fe y herederos del reino, que prometió Dios a los que aman? Así, pues, Cristo se hizo pobre para sublimar a los humildes, a los pobres.” (Ibid.: 450).

³¹ “La casa en que [Jesús] nació y fue hallado por los pastores y vecinos, fue la casa del pesebre de pastores, que fue pobrecita y estrecha (...). Esta es la casa pobrecita y estrecha, en la que al mismo tiempo hay palacio y establo, y en ella fue hallado por los pastores; por lo que se dice en San Lucas, cap. 2: *Fueron [los pastores] apresurados y hallaron a María y a José y al Niño recostado en el pesebre*. Convenientemente, pues. *El que se hizo todo para todos* se manifestó a los pastores en un lugar de pastores.” (SAN BUENAVENTURA, *In Epiphania Domini. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura...* Tomo II: 470).

2. La iconografía de *La Adoración de los pastores* en su contexto socio-cultural

Casi obliterado durante los siglos precedentes, el tema iconográfico de *La Adoración de los pastores* comienza a adquirir creciente importancia sólo en la Baja Edad Media. En la sorpresiva valorización de ese tema, preterido durante más de un milenio, debió de influir, sin duda, el ideario moral promovido durante los siglos XII y XIII por dos conjuntos de actores sociales parcialmente coexistentes, los cuales, pese a sus diferencias doctrinales y pragmáticas, coinciden en el esencial propósito ético de exaltar y practicar la pobreza evangélica.

El primer conjunto de actores sociales lo constituyen ciertos movimientos de ascetismo laico, surgidos entre algunos cristianos de base, conocidos como “pauperistas”, entre quienes destacan los “apostólicos” (*gli apostolici*)³² y sus sucesores y hermanos gemelos los “dolcinianos” (*i dolciniani*). Fundado hacia 1269 por Gherardo Segarelli, el movimiento de los *apostolici* proponía un modelo de vida basado en el estricto cumplimiento de las enseñanzas de Cristo sobre la pobreza, la austeridad y la penitencia, lo que les condujo a criticar con vehemencia la riqueza y el boato de la Iglesia institucional.³³ Tras la muerte de Segarelli, cierto predicador laico llamado Dolcino da Novara, mejor conocido como Fra Dolcino, se convirtió en líder de *gli apostolici*, cuyo ideario ascético difundió mediante una ferviente labor proselitista, hasta llegar a constituir la secta de los *dolciniani*. Dolcino predicó como consignas centrales de su ideario el regreso de la Iglesia a los preceptos originales de humildad y pobreza enseñados por Cristo, el rechazo a la jerarquía eclesiástica y el establecimiento de una sociedad fraternal e igualitaria, en la que la propiedad debía ser comunitaria. El intolerante repudio de la riqueza, como asimismo las severas críticas que ambos grupos, *apostolici* y *dolciniani*, reservaron a los jerarcas eclesiásticos por su opulencia y ostentación les acarrearán pronto la persecución inmisericorde por parte de éstos, bajo la acusación de herejía, lo que, a la postre, se traduciría en la casi total eliminación de ambos grupos contestatarios.³⁴

El segundo conjunto de actores sociales dentro de este férvido ambiente espiritual de los siglos XII y XIII lo conforman las nuevas órdenes religiosas basadas en la pobreza, en primer lugar *gli umiliati* (los “humillados”),³⁵ y, sobre todo, las dos influyentes órdenes mendicantes de los franciscanos (*Ordo Fratrum Minorum*) y los dominicos (*Ordo Praedicatorum*). Estas dos últimas hermandades religiosas fueron fundadas casi el mismo tiempo, a inicios del siglo XIII,³⁶ por San Francisco de Asís (1182-1226)³⁷ y

³² Surgido y difundido en el norte de Italia en los siglos XII y XIII, en el contexto del fuerte desarrollo industrial y mercantil de esa región, el movimiento *gli apostolici* promovía el regreso a una vida austera, moderada y pobre, en abierta crítica a la relajación moral y a la riqueza de que hacía gala el clero.

³³ Condenados como hereéticos por el papa Honorio IV en 1286, los “apostólicos” fueron perseguidos y reprimidos con dureza, al extremo de que su fundador Gherardo Segarelli murió en la hoguera el 18 de julio de 1300.

³⁴ Los dolcinianos, tras la cruzada emprendida contra ellos en 1306 por el obispo de Vercelli, fueron vencidos en 1307 en la ciudadela fortificada donde se refugiaban, y de inmediato pasados por las armas. Dolcino fue torturado y quemado vivo poco después.

³⁵ Los “humillados” (*gli umiliati*) conformaron en los siglos XII y XIII una orden conventual que se expandió, sobre todo, por Lombardia y por el centro-norte de Italia, orden cuyo ideario ético-doctrinal era regresar a la vida humilde, sobria y pobre de los tiempos evangélicos, en franca oposición al comportamiento relajado y ostentoso exhibido por muchos sectores del clero.

³⁶ Fundada en 1208 por San Francisco de Asís, la Orden de los Hermanos Menores (franciscanos) fue aprobada en 1209 por el papa Inocencio III, quien aceptó verbalmente la *Primera Regla* de dicha hermandad religiosa (la llamada *Regola non bollata*). Catorce años más tarde, el 29 de noviembre de

Santo Domingo de Guzmán (1170-1221),³⁸ respectivamente. Ambos fundadores basaron su correspondiente Regla monacal en el precepto irrenunciable de practicar y predicar la pobreza evangélica,³⁹ preservando, sin embargo, plena fidelidad a la doctrina católica y estricta obediencia al Papa y a las autoridades eclesiásticas.⁴⁰

La significativa coyuntura histórica de que esos movimientos laicos marginales (poco ortodoxos o, en algunos casos, claramente heréticos) y esas órdenes mendicantes combinaran sus fuerzas centrífugas, a contracorriente de la ambigua doctrina y la praxis relajada de muchos jerarcas eclesiásticos frente a la riqueza, parece haber ejercido sobre éstos considerable presión, hasta inducirlos a revalorizar, al menos en teoría, las enseñanzas de Jesucristo sobre la pobreza.⁴¹

Estímulo de gran eficacia en este ámbito lo constituye la orden franciscana en su conjunto y, de modo especial, las dos tendencias rigoristas surgidas en su seno, la de *gli spirituali* (llamados también *i fraticelli*, que, por su excesivo rigorismo y por sus severas críticas a los jerarcas eclesiásticos, serán perseguidos como heréticos) y la de *gli osservanti*. Ambas tendencias franciscanas se hallaban integradas por aquellos monjes que, ante la pronta relajación de muchos de sus correligionarios, defendían con vigor la exigencia de seguir fielmente el modelo de vida y las enseñanzas originales de su fundador, San Francisco de Asís. Éste cimentaba su espiritualidad ascética en cuatro pilares esenciales: la pobreza, la humildad (con su hermana gemela, la obediencia), la castidad y la caridad. Resulta muy elocuente el hecho de que, entre esas virtudes fundamentales, *il*

1223, el papa Honorio III aprobó definitivamente la *Segunda Regla* franciscana mediante la bula *Solet annuere*. A su vez, la Orden de los Predicadores (dominicos), fundada oficialmente —tras varias actuaciones preparatorias— en 1216, fue aprobada ese mismo año por Honorio III.

³⁷ Sobre la vida y los escritos de San Francisco, véase J.A. GUERRA (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época* (Edición preparada por J. A. GUERRA), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 399, 2ª ed., 1980, XXIII,1091 p.

³⁸ Sobre la vida y los escritos del fundador de la Orden de Predicadores, véase *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos* (Esquema biográfico, instrucciones, versión y notas de los padres Miguel GELABERT, José María MILAGRO. Introducción general por el padre José María de GARGANTA), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, 2ª ed., XLI,828 p.

³⁹ Así expresa su amor por la pobreza voluntaria el fundador de la Orden de los Hermanos Menores: “¡Señora santa pobreza, el Señor te salve con tu hermana la santa humildad! (...) La santa pobreza confunde la codicia, y la avaricia, y las preocupaciones de este siglo.” (SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Saludo a las virtudes*. En GUERRA 1980: 47-48). Y en otro momento agrega: “Donde hay pobreza con alegría, no hay codicia ni avaricia.” (SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Admoniciones*. En GUERRA 1980: 82).

⁴⁰ Esa obediencia a la jerarquía eclesiástica se manifiesta ya de modo claro por el hecho de que, con sus prédicas y su ejemplo, ambas órdenes religiosas se constituyeron en auténticos baluartes de la ortodoxia católica. Tal afirmación es especialmente pertinente en el caso de los dominicos, quienes se convirtieron pronto en ejecutores materiales de la justicia de la Iglesia institucional, tal como lo demostraron, por ejemplo, al liderizar la cruenta cruzada contra los albigenses (1209-1255) y al integrar buena parte de los tribunales de la Inquisición.

⁴¹ Una expresión significativa de esa política de sensibilización y revalorización de la pobreza evangélica por parte de la jerarquía eclesiástica es la aprobación oficial otorgada por el papa a esas órdenes mendicantes ortodoxas, sobre todo, a los franciscanos y a los dominicos. Al aprobar las Reglas de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, el papado, además de legitimar ciertas modalidades de pobreza voluntaria, estaba sin duda imponiendo cauces controlados y estableciendo algunos infranqueables límites ortodoxos, dentro de los cuales debería mantenerse cualquier prédica o práctica existencial de la pobreza evangélica, especialmente, en su eventual confrontación con la opulencia y la relajación de muchos miembros del clero.

Poverello de Asís amó con especial predilección la pobreza,⁴² por estimarla el recurso más rápido y eficaz para conseguir el favor de Dios y alcanzar la salvación eterna. Por tal motivo, San Francisco no duda en proclamar con entusiasmo: “¡Señora santa pobreza, el Señor te salve con tu hermana la santa humildad! (...) La santa pobreza confunde la codicia, y la avaricia, y las preocupaciones de este siglo.”⁴³



Fig. 2. GIOTTO, *La Natividad*, 1303-1305. Capilla Scrovegni, Padua. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

El motivo principal por el que el santo de Asís amaba tanto la pobreza voluntaria es porque ella fue asumida con humildad y sin reservas por el

⁴² TOMÁS DE CELANO, biógrafo de San Francisco, enuncia así la postura del santo: “a los hermanos (...) que le pedían su parecer acerca de la virtud que le hace a uno más amigo de Cristo respondiese – como confiando un secreto del corazón—: ‘Sabed, hijos, que la pobreza es camino especial de salvación, de frutos muy variados, bien conocidos por pocos.’” (*Vida segunda*, CLI, 200. En GUERRA 1980: 345).

⁴³ SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Saludo a las virtudes*. En GUERRA 1980: 47-48.

infinitamente rico Hijo de Dios encarnado, no sólo al nacer en un establo de Belén, sino durante toda su vida y en su muerte en la cruz. Por eso, Tomás de Celano, biógrafo oficial de San Francisco, asegura que éste, “al hablar de la pobreza, solía repetir muchas veces a los hermanos aquello del Evangelio: ‘Las raposas tienen cuevas, y las aves del cielo nidos, pero el Hijo de Dios no tiene dónde reclinar la cabeza’.”⁴⁴



Fig. 3. GIOTTO, *La Natividad*, c. 1310s. Basílica Inferior de San Francisco, Asís. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Es, por ende, bastante probable que ese plexo de revolucionarias circunstancias histórico-sociales antes mencionadas y los convergentes idearios éticos de pauperistas laicos y monjes mendicantes durante los siglos XII y XIII (sobre todo, en esta última centuria) hayan servido por entonces de poderoso acicate para la valorización icónica de los temas complementarios del *Anuncio a los pastores* y de *La Adoración de los pastores*.⁴⁵ No deja, en efecto, de ser significativa la implicación simbólica derivada del hecho de que unos pobres gañanes hayan sido los primeros en recibir el anuncio de la buena nueva del alumbramiento del Salvador, antes de ser también los primeros en adorarlo apenas nacido. A decir verdad, la creciente plasmación artística de esos dos temas iconográficos complementarios se percibe –y no luce fortuita semejante

⁴⁴ TOMÁS DE CELANO, *Vida segunda*, XXVI, 56. En GUERRA 1980: 263-264.

⁴⁵ Al respecto señala Louis RÉAU: “Il faut distinguer deux scènes consécutives: l’*Annonce de l’Ange aux bergers* qui est le thème primitif et l’*Adoration des bergers* qui n’apparaît dans l’art que beaucoup plus tard, à la fin du xv^e siècle.” (*Iconographie de l’art chrétien. Tome Second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, Paris, PUF, 1957, p. 231).

coincidencia— justo al iniciarse la Baja Edad Media,⁴⁶ en el período de apogeo y crisis del pauperismo en sus distintas vertientes, heréticas y canónicas.

No resulta factible en este breve ensayo estudiar a fondo, ni tan siquiera esbozar, el devenir de la iconografía medieval de *La Adoración de los pastores*, generalmente incluido como subtema en el tema jerárquicamente dominante de *La Natividad de Jesús*. Focalizaremos, por tanto, nuestra atención en analizar algunas obras pictóricas de ese tema producidas en la Italia del Trecento y el Quattrocento, obras lo bastante representativas como para permitir apreciar el invariable núcleo esencial del relato estudiado y la evolución de sus variantes accesorias.



Fig. 4. DUCCIO, *La Natividad*, 1308-1311. National Gallery of Art, Washington. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Entre las obras del Trecento consideramos las interpretaciones de *La Natividad* propuestas por Pietro Cavallini en Santa Maria in Trastevere en Roma (1296-1300),⁴⁷

⁴⁶ Según Louis RÉAU, “L’art byzantin n’avait illustré que le thème de l’*Annonce aux bergers* et jusqu’au xv^e siècle, sauf de très rares exceptions, l’Occident s’en tiendra là. C’est seulement à partir de cette époque qu’on voit les trois pères s’agenouiller devant l’Enfant pour lui offrir l’agneau, la houlette et le flageolet, et que les artistes créent, sur le modèle de l’*Adoration des Mages*, le thème de l’*Adoration des bergers*.” (*Ibid.*: 234). Entre esas “raras excepciones”, el propio RÉAU señala un capitel románico de Saint-Pierre de Chauvigny (s. XII) y, sobre todo, un capitel del claustro de la catedral de Tarragona (s. XIII), en el que los pastores toman en sus brazos al niño Jesús. (*Ibid.*: 235).

Giotto, en sus dos frescos en la Capilla Scrovegni de Padua (1303-1305)⁴⁸ y en la Basílica Inferior de San Francisco en Asís⁴⁹ (c. 1310s),⁵⁰ Duccio en la catedral de Siena (1308-1311),⁵¹ Jacopo di Cione en sus dos versiones de la National Gallery de Londres (1370-1371)⁵² y la National Gallery of Canada,⁵³ Barna da Siena en la Colegiata de San Gimignano⁵⁴ (c. 1340),⁵⁵ Bartolo di Fredi en la Pinacoteca Vaticana (1383),⁵⁶ Bernardo Daddi en sus cuatro interpretaciones, en la Loggia del Bigallo en Florencia (c. 1333),⁵⁷ en la Galleria degli Uffizi de Florencia (1338),⁵⁸ en los Staatliche Museen de Berlín (c. 1338-1340)⁵⁹ y en el Metropolitan Museum de Nueva York (c. 1340),⁶⁰ Taddeo Gaddi en la Capilla Baroncelli de Florencia⁶¹ (c. 1335),⁶² Altichiero da Zevio en la Basílica de San Antonio en Padua (1379)⁶³ y Giovanni di Bartolomeo Cristiani en la iglesia de San Francisco en Pistoia.⁶⁴

Entre las interpretaciones de *La Natividad* o *La Adoración de los pastores* en la pintura del Quattrocento, consideraremos las de Cenni di Francesco di Ser Cenni en

⁴⁷ PIETRO CAVALLINI, *La Natividad de Jesús*, 1296-1300, mosaico. Basílica de Santa Maria in Trastevere, Roma.

⁴⁸ GIOTTO, *La Natividad de Jesús*, 1303-1305, fresco. Capilla Scrovegni, Padua.

⁴⁹ GIOTTO, *La Natividad de Jesús*, c. 1310s, fresco. Basílica Inferior de San Francisco, Asís.

⁵⁰ JOACHIM POESCHKE (*Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 108 ss) fecha hacia 1315 los frescos de la vida de Jesús en la Basílica Inferior de San Francisco en Asís, asignándoselos además a los “Epígonos de Giotto”, y no al propio Giotto.

⁵¹ DUCCIO, *La Natividad de Jesús*, 1308-1311, temple y oro sobre madera. Panel procedente del reverso del retablo de la *Maestà* de la catedral de Siena, panel hoy conservado en la National Gallery of Art, Washington D.C.

⁵² JACOPO DI CIONE, *La Natividad de Jesús*, 1370-71, temple y oro sobre madera, 95,2 x 49,5 cm. National Gallery, Londres. Repr. en Richard FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, p. 167, fig. 328.

⁵³ JACOPO DI CIONE, *La Natividad de Jesús*, temple y oro sobre madera, 76,5 x 69,2 cm., panel izquierdo del *Tríptico portable con María entronizada entre santos* (el panel derecho representa *La Crucifixión*), National Gallery of Canada, Ottawa. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 168, fig. 331.

⁵⁴ BARNA DA SIENA, *La Natividad de Jesús*, c. 1340, fresco. Collegiata di Santa Maria Assunta, San Gimignano. Repr. en POESCHKE 2003, p. 315, pl. 186. POESCHKE atribuye estos frescos a Lippo Memmi.

⁵⁵ Según Alastair SMART (*The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, p. 112), estos frescos de la Collegiata di San Gimignano suelen datarse hacia 1350-1355.

⁵⁶ BARTOLO DI FREDI, *La Natividad de Jesús* y *La Adoración de los pastores*, 1383, temple y oro sobre madera. Pinacoteca Vaticana.

⁵⁷ BERNARDO DADDI, *La Natividad de Jesús*, temple y oro sobre madera, panel de *Tríptico portátil*, c. 1333. Loggia del Bigallo, Florencia.

⁵⁸ BERNARDO DADDI, *La Natividad de Jesús*, temple y oro sobre madera, panel de predela de *Políptico de San Pancracio*, ante 1338. Galleria degli Uffizi, Florencia.

⁵⁹ BERNARDO DADDI, *La Natividad de Jesús*, temple y oro sobre madera, panel izquierdo del *Tríptico con Coronación de la Virgen*, c. 1338-40, temple sobre madera. Staatliche Museen, Berlín.

⁶⁰ BERNARDO DADDI, *La Natividad de Jesús*, c. 1340, temple y oro sobre tabla. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

⁶¹ TADDEO GADDI, *El anuncio a los pastores* y *La Adoración de los pastores*, post 1326, fresco. Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia.

⁶² Robert OERTEL (*Early Italian Painting to 1400*, London, Thames and Hudson, 1966, p. 189) calcula hacia 1335 la fecha de terminación de estos frescos de Taddeo Gaddi en la Capilla Baroncelli.

⁶³ ALTICHIERO DA ZEVIO, *La Adoración de los pastores*, 1379. Fresco en la Basílica de San Antonio, Padua. Repr. en POESCHKE 2003, p. 424, pl. 253.

⁶⁴ GIOVANNI DI BARTOLOMEO CRISTIANI, *La Natividad de Jesús*, fresco. Sacristía de San Francesco, Pistoia. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 260, fig. 522.

Volterra (c. 1410),⁶⁵ Gentile da Fabriano en los Uffizi de Florencia (1423),⁶⁶ el Pseudo Ambrogio di Baldese (activo c. 1370-1440) en la Galleria dell'Accademia de Florencia,⁶⁷ Bicci di Lorenzo en sus dos versiones en el Wallraf-Richard Museum de Colonia (c. 1410-1420)⁶⁸ y en San Giovannino dei Cavalieri en Florencia (c. 1435),⁶⁹ Fra Angelico en el Convento di San Marco en Florencia (1451-1452),⁷⁰ Mariotto di Cristofano (1393-1457) en la Accademia de Florencia,⁷¹ Andrea Mantegna en el Metropolitan Museum de Nueva York (c. 1451-1453),⁷² Domenico Ghirlandaio en la Capilla Sassetti de Florencia (1482-1885),⁷³ Pinturicchio en sus dos versiones en Santa Maria del Popolo en Roma (c. 1490)⁷⁴ y en Santa Maria Maggiore de Spello (1501),⁷⁵ y Pietro Perugino en el Collegio del Cambio en Perugia (1497-1500).⁷⁶

3. Elementos estructurales en las imágenes italianas bajomedievales de *La Natividad / Adoración de los pastores*

Para mejor captar las eventuales concordancias y las posibles discordancias (variantes o enmiendas) entre las representaciones del tema según los diversos artistas en esos dos siglos, Trecento y Quattrocento, analizaremos el tratamiento que cada artista da a los distintos elementos usualmente incluidos en esta escena neotestamentaria. Así se apreciará mejor hasta qué punto la inclusión, el descarte o la “rectificación” parcial de un determinado objeto, personaje, gesto, actitud o situación podrían conllevar nuevos y sustanciales significados, que, en uno u otro caso, son susceptibles de asumir un cariz dogmático, catequético, moral o meramente retórico y poético.

⁶⁵ CENNI DI FRANCESCO DI SER CENNI, *La Natividad de Jesús*, c. 1410, fresco, Oratorio dell'Compagnia della Croce di Giorno, Volterra. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 385, fig. 785.

⁶⁶ GENTILE DA FABRIANO, *La Natividad de Jesús*, 1423, temple sobre madera. Panel de la predella de *La Adoración de los Magos*, Galleria degli Uffizi, Florencia.

⁶⁷ PSEUDO AMBROGIO DI BALDESE (activo c. 1370-1440), *La Natividad de Jesús*, temple sobre madera, escena central de la predela del *Tríptico con Madonna entronizada con santos*, Accademia, Florencia. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 419, fig. 856 (tríptico completo), p. 420, fig. 861 (escena de *La Natividad*).

⁶⁸ BICCI DI LORENZO, *La Natividad de Jesús*, c. 1410-1420, temple sobre madera, 88 x 68 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

⁶⁹ BICCI DI LORENZO, *La Natividad de Jesús*, c. 1435, temple sobre madera, 190 x 190 cm. San Giovannino dei Cavalieri, Florencia. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 482, fig. 1003.

⁷⁰ FRA ANGELICO, *La Natividad de Jesús*, temple sobre madera, panel del *Armadio degli Argenti*, 1451-1452. Museo Convento di San Marco, Florencia.

⁷¹ MARIOTTO DI CRISTOFANO (1393-1457), *La Natividad de Jesús*, escena del políptico *Los Siete Gozos de María*, temple sobre madera, 253 x 192 cm (conjunto). Gallerie dell'Accademia, Florencia. Repr. en FREMANTLE 1975, p. 558, fig. 1165 (políptico en conjunto) y p. 557, fig. 1163 (escena de la Natividad).

⁷² ANDREA MANTEGNA, *La Adoración de los pastores*, c. 1451-1453, temple sobre lienzo transferido desde madera, 40 x 55,6 cm. Metropolitan Museum, Nueva York

⁷³ DOMENICO GHIRLANDAIO, *La Adoración de los pastores*, 1482-1485, temple sobre madera, Capilla Sassetti, Iglesia de Santa Trinità, Florencia.

⁷⁴ PINTURICCHIO, *La Adoración de los pastores*, c. 1490, temple sobre madera, iglesia de Santa Maria del Popolo, Roma.

⁷⁵ PINTURICCHIO, *La Adoración de los pastores*, 1501, fresco. Collegiata di Santa Maria Maggiore, Spello.

⁷⁶ PIETRO PERUGINO (c. 1450-1523), *La Natividad de Jesús*, 1497-1500, fresco. Collegio del Cambio, Perugia.

El habitáculo

Papel de primera relevancia juega la escenografía en que se desenvuelve la acción plasmada, escenografía que podemos resumir en dos ingredientes básicos: el paisaje circundante y el habitáculo que funge de cobijo al Redentor neonato. Respecto al entorno “residencial” donde, a falta de posada, María dio a luz a Jesús, las diversas fuentes canónicas y apócrifas, así como los comentarios de algunos Padres de la Iglesia y teólogos medievales, incurren en fuertes discrepancias, cuando no en flagrantes contradicciones: algunos aseguran que el nacimiento aconteció en una cueva, otros en un establo.

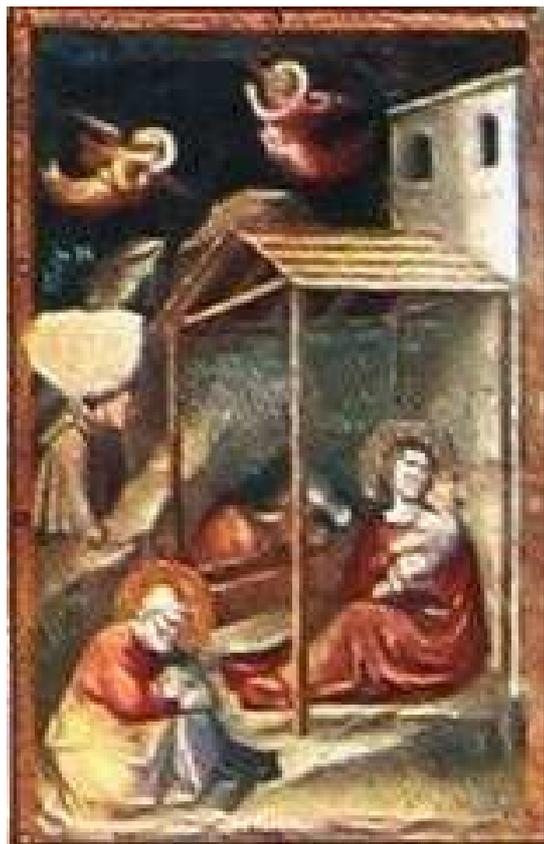
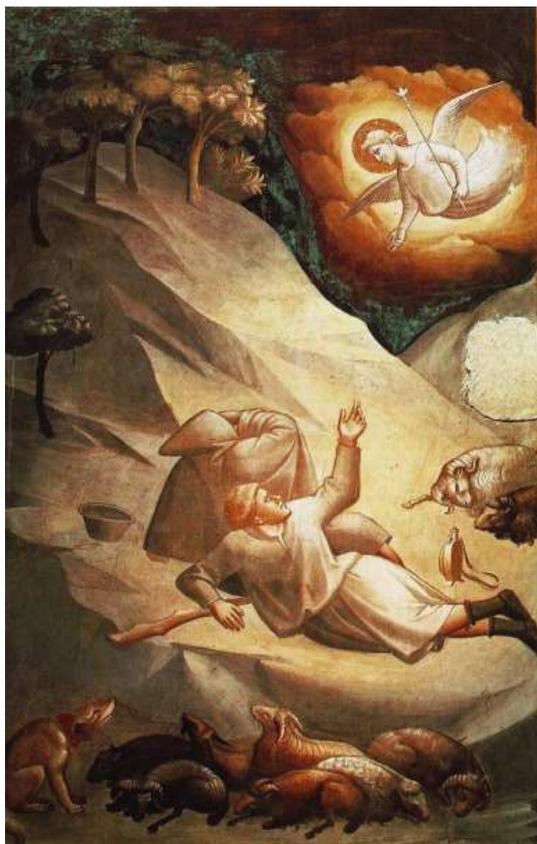


Fig. 5. TADDEO GADDI, *El anuncio a los pastores*, post. 1328. Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Fig. 6. TADDEO GADDI, *La Adoración de los pastores*, post. 1328. Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Por mencionar sólo algunos ejemplos, por la opción de la cueva se decantan los apócrifos el *Protoevangelio de Santiago*,⁷⁷ el *Evangelio del Pseudo Mateo*⁷⁸ y el

⁷⁷ Según el *Protoevangelio de Santiago*, al evidenciarse los síntomas del inminente alumbramiento de Jesús, José buscaba un lugar recoleto en el descampado “para resguardar el pudor” de su esposa, “Y, encontrando una cueva, la introdujo dentro”. (*Protoevangelio de Santiago*, XVII, 3-XVIII, 1. En SANTOS OTERO 2006: 158-159).

⁷⁸ El *Evangelio del Ps. Mateo* afirma que María dio a luz “en una cueva subterránea, donde siempre reinó la oscuridad, sin que nunca entrara un rayo de luz, porque el sol no podía penetrar hasta allí.” (*Evangelio del Ps. Mateo*, XIII, 2. En SANTOS OTERO 2006: 201-202).

Evangelio árabe de la Infancia,⁷⁹ así como los Padres de la Iglesia San Epifanio de Salamina (escribió antes de 380),⁸⁰ San Gregorio Niseno (c. 335-394)⁸¹ y San Jerónimo (c. 340-420).⁸² En cambio, abogan por la alternativa del establo —y éstos son apenas algunos ejemplos— el citado apócrifo *Evangelio del Pseudo Mateo*,⁸³ y, dentro de la tradición patristica, el propio San Jerónimo,⁸⁴ San Bernardo de Claraval⁸⁵ y San Buenaventura.⁸⁶ Lo único cierto, como elemento recurrente en ambas alternativas —cueva o establo—, es el pesebre, mencionado explícitamente por el evangelista Lucas.⁸⁷

⁷⁹ Hablando del lugar donde los pastores descubrieron al recién nacido Jesús, el *Evangelio árabe de la Infancia* asegura que, al imitar los pastores a los ángeles en sus cánticos de alabanza a Dios, “aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que las lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor.” (*Evangelio árabe de la Infancia*, IV, 1. En SANTOS OTERO 2006: 305).

⁸⁰ San Epifanio afirma que los Reyes Magos encontraron a Jesús y María en una casa, y no en la cueva en la que la Virgen lo había parido dos años antes: “Neque enim Mariam in spelunca ubi pepererat repererunt; sed, ut Evangelium narrat, stella illos ad eum locum perduxit ‘ubi erat puer, et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria’, non in præsepi vel in spelunca, sed in domo scilicet, ut accurata rei veritas, ac biennii intervallum exprimeretur quod ab eius natali ad magorum adventum effluerat.” (SAN EPIFANIO DE SALAMINA, *Hær.*, 20, 1. En: Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, vol. II, Burgos, Aldecoa, 1970, p. 153).

⁸¹ Así consigna SAN GREGORIO NISENO la idea de que el pesebre en que María reclinó a Jesús recién nacido se hallaba en una gruta: “Et sane in terra exstitit Maria, et in terra spelunca exstitit, terrenum et præsepe. Quomodo ergo hic hominem e caelo in terram deducit? Nam cum omnis Scriptura fateatur Virginem, partum, carnem, fascias, ubera, præsepe omnemque apparatus humanum, hic omnibus istis reiectis, alium nobis confingit hominem cuiusvis originis expertem, nullaque affinitate cum natura nostra coniunctum.” (SAN GREGORIO NISENO, *Antirrheticus adversus Apollinarium*, 3, 1. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 276).

⁸² Con cierto deje retórico, SAN JERÓNIMO interroga: “Infelicissime mortalium, tu speluncam illam in qua Dei Filius natus est, et veritas de terra orta est et terra dedit fructum suum, de stupro conducturus ingrederis? Non times ne de præsepe infans vagiat, ne puerpera Virgo te videat, ne Mater Domini contempletur?” (SAN JERÓNIMO, *Epistula 147*, 4. En ALVAREZ CAMPOS 1974, vol. III, p. 257). Y en otra epístola, en referencia a Paula, el mismo SAN JERÓNIMO insiste en el tema de la cueva, con estos términos: “Ego misera atque peccatrix digna sum iudicata deosculari præsepe, in quo Dominus parvulus vagiit? Orare in spelunca in qua Virgo puerpera Deum fudit infantem?” (SAN JERÓNIMO, *Epistula 108*, 10. PL 22, 884-885. En ALVAREZ CAMPOS 1974, vol. III, p. 257).

⁸³ Tras haber afirmado la existencia de la gruta en la Natividad, el mismo *Evangelio del Ps. Mateo* introduce luego la alternativa del establo, al asegurar: “Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre (...).” (“Tertia autem die nativitatis Domini egressa est María de spelunca, et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepe (...).”) (*Evangelio del Ps. Mateo*, XIV. En SANTOS OTERO 2006: 205-206).

⁸⁴ En la citada epístola a la atención de Paula, SAN JERÓNIMO se refiere así al establo de la Natividad de Jesús: “Vidit (*Paula*) sacrum Virginis diversorium et stabulum... Me audiente iurabat cernere se fidei oculis infantem pannis involutum, vagientem in præsepe, Deum magos adorantes, stellam fulgentem desuper, matrem virginem, nutricium sedulum...” (SAN JERÓNIMO, *Epistula 108*, 10. En ALVAREZ CAMPOS 1974, vol. III: 256).

⁸⁵ En referencia a la adoración del niño por los Reyes Magos, SAN BERNARDO DE CLARAVAL enuncia: “Numquid aula est stabulum, thronus praeseptium, curiae frequentia Ioseph et Maria? Quomodo ita insipientes facti sunt viri sapientes, ut adorent parvulum despicabilem tam sua aetate quam paupertate suorum? Insipientes facti sunt, ut fierent sapientes (...). A regia civitate, ubi Regem quaerendum coniectabantur, ad Bethlehem villam parvulam diriguntur: ingrediuntur stabulum, inveniunt involutum pannis Infantulum.” (SAN BERNARDO DE CLARAVAL, *In Epiphania Domini. Sermo Primus*. En *Obras completas de San Bernardo* (Edición bilingüe promovida por la Conferencia Regional Española de Abades Cistercienses), vol. III. *Sermones litúrgicos (I)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1984, p. 278-280).

⁸⁶ Como ya señalamos en nuestra precedente Nota 31, SAN BUENAVENTURA asegura que el lugar donde los pastores hallaron al recién nacido Jesús “fue la casa del pesebre de pastores (...) la casa

Ante semejante divergencia de las fuentes literarias sobre el entorno físico del nacimiento de Jesús, los artistas italianos del Trecento suelen combinar ambas disyuntivas, mediante el ingenioso –no por ello menos extraño– recurso de adosar una estructura de madera (establo) a una gruta más o menos profunda. Así Giotto (1267-1337), en los dos frescos elegidos, erige un paralelepípedo cobertizo de palos y tablas (establo) sobre el breve ahuecamiento de una roca piramidal, el cual le basta para sugerir la gruta en cuestión. Soluciones similares a la de Giotto presentan también Taddeo Gaddi en la Capilla Baroncelli y Bernardo Daddi en sus cuatro versiones del tema, al sugerir ambos artistas la realidad de la gruta mediante las prominentes rocas sobre las que apoyan sus respectivas cabañas o establos. Por su parte, Duccio di Buoninsegna (c. 1255/60-c. 1318/19), Barna da Siena (activo en 1330-1350) y Altichiero da Zevio (c. 1330-c. 1393) prefieren embutir el sotechado de madera en una profunda gruta excavada en la masa pétreo.



Fig. 7. BERNARDO DADDI, *Tríptico portátil*, c. 1333. Loggia del Bigallo, Florencia.
(Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

pobrecita y estrecha, en la que al mismo tiempo hay palacio y establo”. (SAN BUENAVENTURA, *In Epiphania Domini. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura...* Tomo II: 470).

⁸⁷ Lc 2, 6-7. Véase nuestra precedente Nota 2.

En cambio, Jacopo di Cione (c. 1325-*post* 1390) y Giovanni di Bartolomeo Cristiani (c. 1340-c. 1398) optan por adosar el establo a una construcción en forma de casa.⁸⁸ Sólo los trecentistas Pietro Cavallini (c. 1250-c. 1330) y Bartolo di Fredi (c. 1330-1410) hacen excepción a la regla de combinar las dos opciones, cueva/establo, al decantarse sólo por la cueva. En su mosaico de Santa María in Trastevere en Roma, Cavallini sitúa en una estrecha e irregular gruta a la Virgen, al asno y al buey, que calientan con su vaho al niño en el pesebre. A su vez, Bartolo di Fredi, en su tabla de la Pinacoteca Vaticana (1383), coloca a esos mismos personajes dentro de una amplia y geométrica cueva, extrañamente tallada y pulida en forma de pentágono irregular (con techo a dos aguas), como si no quisiera renunciar del todo a la alternativa de la cabaña o establo, cuya apariencia quiere, sin duda, sugerir mediante la artificiosa traza pentagonal de la “cueva”.

Por el contrario, los artistas del Quattrocento descartan casi siempre la cueva y optan sólo por el establo. Tres excepciones a esa pauta entre los pintores del siglo XV analizados las ofrecen Bicci di Lorenzo (1373-1452), Gentile da Fabriano (c. 1370-c. 1427) y el Pseudo Ambrogio di Baldese (activo c. 1370-1440), quienes recurren aún a los dos elementos, cueva y establo. En su tabla de hacia 1410-1420, Bicci di Lorenzo coloca, por delante de una angosta gruta, donde se hallan el asno y el buey, un pequeño y simple chamizo, bajo el que se encuentran el pesebre con el niño y también —extraña anomalía topológica— dos pastores, que aún miran hacia arriba, atendiendo el mensaje de un ángel invisible. A su vez, en la predela del retablo de *La Adoración de los Magos* (1423), Gentile da Fabriano emplea una fórmula un tanto novedosa, al poner por separado la caverna (demasiado pequeña para alojar a los dos animales) y el establo (más semejante a una verdadera casa de residencia), a cuya vera se sientan dos mujeres (¿las dos comadronas mencionadas por los apócrifos?).⁸⁹ El Pseudo Ambrogio di Baldese plasma la cueva (donde se hallan el buey, el asno y el pesebre vacío) por detrás de la choza o establo, bajo cuyo techo yace el niño Jesús sobre el suelo.⁹⁰

Por lo demás, lejos de ser una simple y mísera choza de tablas o paja, como en el Trecento, el “establo” quattrocentista se va convirtiendo cada vez con mayor frecuencia en una compleja y rica edificación palaciega. Semejante mejora suntuaria se observa, por ejemplo, en las dos representaciones que Pinturicchio (1454-1513) ofrece de *La Adoración de los pastores*: en la de Santa María del Popolo en Roma (c. 1490) construye la “cabaña” con dos gruesas paredes de fábrica —una de ladrillos, con entablamento, la otra de sillares, con arco (semiderruido)— y con un techo de vigas finamente talladas. Similar fórmula monumentalizante nos ofrece Pinturicchio en su versión de la Collegiata di Santa Maria Maggiore en Spello (1501), con la añadidura de erigir aquí como porche del “establo” dos exquisitos pilares clásicos —uno de ellos con pedestal— decorados con relieves *a candelieri*.

⁸⁸ Este detalle anticipa la variante de la “residencia” o casa en la que el niño Jesús se manifestará a los Magos, en el posterior tema iconográfico de *La Epifanía (La Adoración de los Reyes Magos)*.

⁸⁹ Tanto el *Protoevangelio de Santiago* (XVIII-XX: 159-164), como el *Evangelio del Ps. Mateo* (XIII: 201-205) y el *Liber de Infantia Salvatoris*, (67-76: 256-263) coinciden en afirmar que San José requirió el concurso de dos comadronas para ayudar a María en el alumbramiento de Jesús.

⁹⁰ He aquí cómo diagrama el Pseudo Ambrogio di Baldese ese panel de predela de la Galleria dell'Accademia de Florencia. María y José adoran de rodillas al niño Jesús, desnudo sobre el suelo. Dentro de una cueva precedida por un pequeño cobertizo, el asno y el buey descansan junto al pesebre vacío, mientras dos coros de ángeles en el centro entonan himnos a la gloria del Altísimo. En la parte izquierda se aprecia el anuncio a los pastores, dos de ellos despertándose junto a sus ovejas y su perro. En la parte derecha se acercan esos mismos dos pastores por detrás de la “montaña” de la cueva.

Análoga fastuosidad arquitectónica presenta Domenico Ghirlandaio (1449-1494) en su *Adoración de los pastores* (1482-1485) de la Capilla Sassetti, en la iglesia de Santa Trinità en Florencia. Ghirlandaio pone en luz tal fastuosidad mediante el recurso de sustituir los rudimentarios postes de sostén del “tugurio” por dos marmóreos pilares clásicos, como también mediante el artificio de incluir un grandioso arco de triunfo imperial, bajo el que desfilan los Reyes Magos con su séquito. No menor es la ostentuosidad edilicia introducida por Pietro Perugino (1450-1523) en su *Natividad* (1497-1500) del Collegio del Cambio en Perugia: el artista imagina aquí el “establo” bajo la forma de un sólido pórtico abovedado, sostenido por seis pilares clásicos, dos de ellos cubiertos con decoración augustea de *candelieri* y roleos vegetales.



Fig. 8. BERNARDO DADDI, *La Natividad*, panel de predela del *Políptico de San Pancracio*, ante 1338.

Galleria degli Uffizi, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Fig. 9. BERNARDO DADDI, *La Natividad*, c. 1340- Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

(Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

El pesebre

No deja de sorprender la circunstancia de que el pesebre, pese a ser el único elemento objetual mencionado por el texto canónico de San Lucas, tenga una incidencia variable y problemática entre los artistas italianos seleccionados. En estricta fidelidad al relato evangélico, los pintores del Trecento representan siempre envuelto en pañales al indefenso Jesús, reposando ya sobre el comedero (Cavallini, Duccio, Bartolo di Fredi), a punto de ser depositado en él por su madre (Giotto en su fresco de Padua, Barna da Siena y Bernardo Daddi en sus versiones del *Políptico de San Pancracio* y del Metropolitan Museum de Nueva York), o en brazos de su madre a la vera del pesebre (Giotto en su versión de Asís, Taddeo Gaddi, Altichiero da Zevio y Bernardo Daddi en sus interpretaciones del Bigallo y de Berlín). En todos los casos, esos artistas del siglo

XIV plasman el pesebre como un burdo cajón o artesa de toscas tablas, para denotar la extrema miseria del lugar en que se verificó el alumbramiento del Hijo de Dios.



Fig. 10. BERNARDO DADDI, *Tríptico con La Coronación de la Virgen*, c. 1338-40. Staatliche Museen, Berlín. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Por el contrario, obviando la narración evangélica de Lucas, e inspirándose en las *Meditationes de Vita Christi* (c. 1300) del Pseudo-Buenaventura⁹¹ y, muy especialmente, en las *Revelationes cœlestes* de la mística monja franciscana Santa Brígida de Suecia (1303-1373),⁹² los artistas del Quattrocento (salvo Bicci di Lorenzo)⁹³

⁹¹ Falsamente atribuida a San Buenaventura, la obra *Meditationes de Vita Christi* (c. 1300) es un conjunto de reflexiones devocionales sobre la vida de Jesús, inspiradas en los evangelios, las cuales fueron escritas por un autor anónimo (el Pseudo-Buenaventura), probablemente fraile franciscano. Esta obra se difundió ampliamente durante la Baja Edad Media, gracias a centenares de copias manuscritas (también impresas en los siglos posteriores), e influyó de modo notable en la iconografía religiosa.

⁹² Transcritas y publicadas por dos eclesiásticos tras la muerte de la santa, las *Revelationes cœlestes* recogen el conjunto de visiones místicas que Santa Brígida de Suecia habría, según confiesa ella misma, tenido desde su infancia. Dicho opúsculo alcanzó una gran difusión a lo largo de la Baja Edad Media y ejerció significativa influencia en la iconografía religiosa, sobre todo, en el tema de *La Natividad de Jesús*. Poco antes de morir, en efecto, la santa sueca manifestó haber tenido esta revelación: hallándose arrodillada en oración la encinta Virgen María, el fruto de su vientre se movió y, al instante y sin esfuerzo, ella dio a luz de rodillas a su hijo Jesús, quien apareció desnudo sobre el suelo, irradiando un resplandor tan fulgurante que opacaba todas las luces del entorno. Esa visión de Santa Brígida es precisamente uno de los principales factores conceptuales que inspirarán el cambio de la representación tradicional de *La Natividad de Jesús* hacia la nueva fórmula iconográfica de *La Adoración del Niño*.

⁹³ Todavía a inicios del Quattrocento Bicci di Lorenzo, en su *Natividad* de c. 1410-1420, pinta al niño Jesús envuelto ente fajas, reposando sobre el pesebre.

cambian por completo el tratamiento de la Natividad: en vez de representar a Jesús como un neonato envuelto en pañales, depositado, con inexpresiva pasividad, sobre o junto al pesebre, prefieren efigiarlo como un vigoroso y resplandeciente niño, totalmente desnudo, que, moviendo sus brazos y piernas hacia su madre, arrodillada junto a él, yace directamente sobre el suelo rocoso.⁹⁴ Por tal motivo, a excepción del ya mentado Bicci di Lorenzo y de Gentile da Fabriano —quien en su pequeña tabla de predela plasma el pesebre no como lecho del recién nacido, yacente sobre el suelo, sino como natural comedero del asno y el buey—, los pintores quattrocentistas, o bien obliteran del todo el pesebre, como lo hacen Mantegna, Perugino y Pinturicchio (en sus dos versiones de Roma y Spello), o bien lo “ennoblecen” con sesgo retórico, como lo hace Ghirlandaio, quien, en gesto elocuente, convierte la mísera caja de madera en un primoroso sarcófago romano en mármol, de fina epigrafía y exquisitos relieves fitomorfos.



Fig. 11. BARNA DA SIENA, *La Natividad de Jesús*, c. 1340. Collegiata di San Gimignano. (Imagen tomada de Poeschke 2003, p. 315, pl. 186).

El paisaje

Muy ilustrativo del cambio de mentalidad operado al pasar del Trecento al Quattrocento es el tratamiento que los artistas de ambas centurias confieren al paisaje de *La Natividad / Adoración de los pastores*. Los pintores trecentistas suelen reducir la escenografía paisajística a una sola y breve masa rocosa piramidal —síntesis simultánea de la cueva del niño Jesús y de la campiña de Belén—, masa rocosa que se recorta en abrupto hiato en el plano intermedio sobre un fondo neutro.⁹⁵ Tal efecto se observa en las obras de Cavallini, Giotto (en ambos frescos de Padua y Asís), Duccio, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi (en sus cuatro versiones), Barna da Siena y Bartolo di Fredi.

⁹⁴ Con semejante situación —Jesús yaciendo desnudo sobre la roca del suelo— se busca simbolizar el papel del recién nacido Salvador como víctima propiciatoria, destinada desde el primer instante de su vida al sacrificio cruento sobre la piedra del altar para redimir los pecados de la Humanidad.

⁹⁵ Ese fondo neutro lo constituye a veces el abstracto pan de oro, de influencia medieval, o, en otros casos, el “naturalista” y moderno color azul del cielo.



Fig. 12. BARTOLO DI FREDI, *Natividad y Adoración de los pastores*, 1383. Pinacoteca Vaticana. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

La sola excepción a esta regla durante el Trecento la constituye, una vez más, Altichiero da Zevio, cuyo paisaje, de mayor complejidad y verosimilitud, se dilata en varios planos intermedios y postreros, incluyendo la amurallada ciudad de Jerusalén, que se perfila en la lontananza sobre el ángulo superior derecho. No sería del todo descartable la conjetura de que los artistas italianos del siglo XIV, al representar el paisaje como una desértica e inhóspita excrescencia rocosa, pudiesen estar ilustrando de algún modo la ascética cosmovisión medieval, que concebía el mundo terreno como un “valle de lágrimas”, y al ser humano como un precario peregrino. Basándose, de hecho, en la idea de la transitoriedad y la falacia de la existencia mundana, la doctrina por entonces hegemónica en la Europa cristiana veía al hombre como un *homo viator*, obligado a transitar con la mayor premura posible por esta percedera vida terrena, sin desviarse del recto camino, para poder llegar sin tardanza a la auténtica patria celestial en la vida eterna.

Por el contrario, los artistas del Quattrocento –salvo Gentile da Fabriano, cuyo temprano paisaje/gruta se aplasta demasiado cerca del primer plano– representan un ambiente paisajista de clara apariencia natural, plasmado cada vez con mayor realismo y verosimilitud, tal como lo evidencian las obras de Fra Angelico (c. 1395-1455), Mantegna, Ghirlandaio, Pinturicchio (en sus dos obras de Roma y Spello) y Perugino. Semejante realismo se manifiesta, sobre todo, en la extrema amplitud del paisaje, con vistas cada vez más panorámicas, la multiplicación *ad infinitum* de los planos del cono visual, el empleo de sutiles entonaciones cromáticas y lumínicas, provenientes de la

perspectiva aérea, la descripción exacta y minuciosa de cada una de las cosas que dan vida y color a la naturaleza (rocas, montañas, mares, ciudades o poblados, árboles, vegetación, animales, personas). De toda evidencia, los artistas italianos del siglo XV se deleitan sin rubor en representar el mundo material como un lugar bucólico y apacible, un hogar familiar digno de ser habitado por el hombre, un pequeño “paraíso terrenal”, pleno de belleza y bienestar, donde el ser humano puede desarrollarse en el desinhibido disfrute de los bienes materiales y los valores inmanentes. No otra cosa parecen querer significar Mantegna, Ghirlandaio, Pinturicchio y Perugino con los encantadores parajes, radiantes de vida, brillo y colorido, que concibieron en sus obras como risueño ambiente escenográfico para el tema cristológico en ellas representado.

Los ángeles

Desde una concepción aún medieval, por su enfoque simbólico y convencional, los artistas italianos del Trecento suelen plasmar a los ángeles de *La Natividad* / *Adoración de los pastores* como ingrávidos espíritus abstractos, tal como se aprecia en las obras de Cavallini, Giotto, Duccio, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi, Barna da Siena, Bartolo di Fredi e incluso, aunque en menor medida, en la de Altichiero.

Los pintores del Quattrocento, por el contrario, conceden a esas creaturas angélicas un papel bastante variable. Algunos, como Gentile da Fabriano, Fra Angelico, Pinturicchio (en la versión de Spello) y Perugino les conservan los convencionales rasgos espirituales propios del Trecento. Mantegna, en cambio, prefiere representar los ángeles con tangible consistencia material, haciendo apenas emerger a ras del suelo sus cabecitas, como otras tantas concreciones pétreas. Otros artistas del siglo XV disminuyen de modo sensible el protagonismo de esos entes sobrenaturales: así Ghirlandaio y Pinturicchio (en su cuadro de Roma) reducen la forma “substancial” de los ángeles a una casi imperceptible mancha que aletea en la lejanía del celaje.



Fig. 13. ALTICHIERO DA ZEVIO, *La Adoración de los pastores* y *La Adoración de los Reyes Magos*, 1379-1384, fresco. Oratorio de San Jorge, Padua. (Imagen tomada de Poeschke 2003, p. 424, pl. 253).

El niño Jesús

Notable diferencia en el tratamiento de Jesús se aprecia entre los artistas del Trecento por comparación con los del Quattrocento. Para los primeros el divino niño es aún un neonato inmóvil e inexpresivo, cubierto del todo por fajas (para significar los pañales, de que habla el evangelio de Lucas), yacente sobre el pesebre (Cavallini, Duccio, Bartolo di Fredi), o a punto de ser depositado en él (Giotto en sus dos frescos, Barna da Siena y Bernardo Daddi en las versiones del *Políptico de San Pancracio* y del Metropolitan Museum de Nueva York). Muy excepcional —sólo apreciable en tres pintores trecentistas, Giotto, Duccio y Giovanni di Bartolomeo Cristiani— es la escena del baño del recién nacido Jesús,⁹⁶ en el instante de ser introducido en una tinaja por un par de comadronas para limpiarle los residuos del alumbramiento (Duccio, Cristiani),⁹⁷ o en el de ser secado y cubierto con pañales después de la limpieza en la pila (Giotto en la basílica de Asís y, virtualmente, también en la Capilla Scrovegni).⁹⁸ Solas excepciones a la convención trecentista del inexpresivo recién nacido envuelto entre fajas son las ofrecidas por Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi (en sus obras de la Loggia del Bigallo y de Berlín) y Altichiero da Zevio, cuando plasman a Jesús en brazos de su madre, quien lo mece sobre su regazo.

Los pintores del Quattrocento, en cambio, inspirándose en las ya referidas revelaciones místicas de Santa Brígida, buscan reflejar la sobrenaturalidad del alumbramiento del Redentor. Por tal motivo, representan al niño Jesús desnudo por completo o semidesnudo, reposando entre vívidos resplandores directamente sobre la roca del suelo, para simbolizar su índole de Cordero de Dios, dispuesto para el sacrificio sobre la piedra del altar. No contentos con eso, los artistas italianos del siglo XV imprimen al divino neonato poses y gestos más dinámicos, como agitar brazos y piernas, tendiendo las manos hacia su Madre (Fra Angélico, Mariotto di Cristofano⁹⁹ y

⁹⁶ Directamente copiada de modelos iconográficos bizantinos, la representación de esta ablución higiénica de Jesús en una tina inmediatamente después de nacer ilustra la praxis habitual de cualquier nacimiento humano por aquel entonces. En consecuencia, con semejante detalle narrativo los artistas bizantinos y algunos europeos medievales buscan subrayar la verdad de la encarnación del Hijo de Dios y la realidad de su segunda naturaleza —la humana, conviviendo con la divina en perfecta unión hipostática—, presentando así a los ojos del creyente el nacimiento de Jesús según un proceso tan “naturalmente” humano como el de cualquier otro hombre.

⁹⁷ Giovanni di Bartolomeo Cristiani estructura así su mural en la iglesia de San Francisco en Pistoia. En la mitad izquierda del luneto, bajo un cobertizo adosado a una casa con una gran puerta, la Virgen se arrodilla ante el niño Jesús, cubierto con mantas sobre el pesebre. El asno y el buey descansan detrás del pesebre en una gruta. En el borde izquierdo, San José, adormilado y sentado con su bastón, se halla fuera del establo. Dos comadronas bañan al recién nacido Jesús, quien aparece por segunda vez, ahora desnudo en primer plano. En posición sedente, una de las comadronas sujeta al niño con su brazo derecho, mientras con la mano izquierda palpa la temperatura del agua. La otra partera, de pie e inclinada, vierte agua en la tina. Tras ella merodean varias ovejas, cuyos dos pastores, junto al establo, miran hacia arriba a un trío de ángeles, uno de los cuales les anuncia el mensaje celestial, señalando con la mano el pesebre, mientras los otros dos, con las manos juntas, entonan himnos de alabanza a Dios.

⁹⁸ En su *Natividad* de la Capilla Scrovegni, en efecto, Giotto sugiere virtualmente la escena de la ablución del recién nacido mediante la discreta mujer, cuyo busto —parcialmente solapado por uno de los postes del cobertizo— emerge del borde izquierdo del cuadro, en el momento de entregar en brazos de María a su neonato, ya bañado, seco y envuelto entre fajas.

⁹⁹ En esta tabla de su políptico mariano en la Galleria dell'Accademia florentina, Mariotto di Cristofano plasma a la Virgen adorando de rodillas a su recién nacido, desnudo sobre una sábana o lienzo en el suelo, mientras José duerme sentado en el borde izquierdo junto a la silla de montar y el hato. Bajo el chamizo, junto al pesebre, el asno y el buey se hacen presentes a través de un agujero en el muro de una casa, agujero que alude con sutileza a la antigua cueva trecentista. Fuera del cobertizo un pastor

Pinturicchio en ambos frescos), chuparse el dedo (Ghirlandaio), o mirar plácidamente al espectador (Perugino).

María

Análogo al recibido por el niño Jesús, es el diferente tratamiento que recibe la Virgen en el Trecento y en el Quattrocento. Los pintores de esa primera centuria, salvo Altichiero de Zevio, siguen la tradición bizantina de representar a María sobre un lecho como recién parida, sea yaciendo en posición horizontal (Cavallini, Giotto en la Capilla Scrovegni), sea sentada o semierguida (Giotto en la basílica de Asís, Duccio, Taddeo Gaddi, Barna da Siena y Bernardo Daddi en sus versiones de la Loggia del Bigallo y de Berlín). Únicas excepciones trecentistas a ese concepto naturalista del alumbramiento humano “normal” de Jesús son las que ofrecen Bernardo Daddi, Bartolo di Fredi y Altichiero da Zevio, quienes aceptan el significativo cambio icónico y conceptual en el tratamiento del tema de *La Natividad*, cambio que se generalizará de modo definitivo en la centuria subsiguiente.

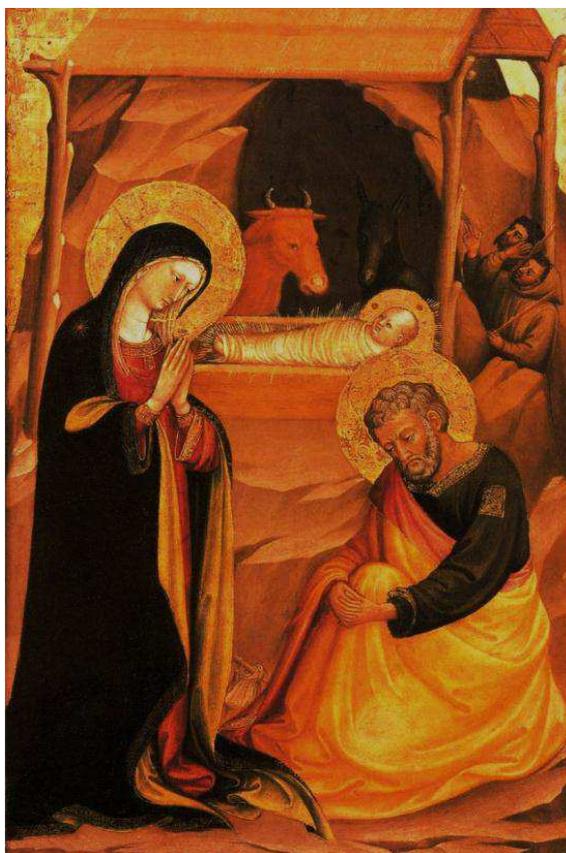


Fig. 14. BICCI DI LORENZO, *La Natividad*, c. 1410-1420. Wallraf-Richartz Museum, Colonia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

De hecho, Bernardo Daddi (en sus dos versiones del *Políptico de San Pancracio* y del Metropolitan Museum neoyorquino) y, con mayor evidencia Bartolo di Fredi, al plasmar a la Virgen en postura de rodillas, reflejan ya el nuevo subtema de *La*

arrodillado adora ya al niño, independientemente del hecho de que en el sector superior izquierdo el ángel anuncia todavía la buena nueva a dos pastores, junto a su rebaño y sus perros.

Adoración del Niño, inspirado en las *Revelationes cælestes* de Santa Brígida.¹⁰⁰ De manera similar, Altichiero anticipa la convención del siglo XV, al presentar a María sentada en un asiento, como si estuviese entronizada, y sosteniendo sobre su regazo a un niño bastante crecido.¹⁰¹



Fig. 15. GENTILE DA FABRIANO, *La Natividad*, panel de predela del retablo de *La Adoración de los Magos*, 1423. Galleria degli Uffizi, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Enfatizando ese precursor enfoque de Daddi y Bartolo di Fredi, todos los artistas del Quattrocento adoptan el nuevo tratamiento iconográfico de *La Natividad* conocido como *La Adoración del Niño Jesús*, en el que la Virgen aparece representada ahora indemne y rozagante, sin signos de sufrimiento puerperal, arrodillada en trance de adorar a su vástago recién nacido, que reposa sobre el suelo entre deslumbrantes resplandores. Es necesario, sin embargo, puntualizar una precisión de importancia: este novedoso tratamiento otorgado desde mediados del Trecento a María y a Jesús en *La Adoración del Niño* no obedece únicamente –como se ha repetido hasta la saciedad– a la reciente influencia de las *Revelationes cælestes* de Santa Brígida,¹⁰² sino también a la sólida y multiseccular tradición patristica y teológica conforme a la cual el nacimiento de Jesús se verificó de una manera del todo sobrenatural, tras una concepción y un parto virginales, mediante un alumbramiento limpio y sin dolor. Así quedó, de hecho, confirmado por multitud de Padres y Doctores de la Iglesia, entre quienes –por extraer sólo algunos ejemplos– podemos mencionar a un escritor griego anónimo del siglo IV,¹⁰³ San Gregorio Niseno (335-394),¹⁰⁴ Jacobo de Sarug (c. 451-521),¹⁰⁵ el Pseudo-Teófilo de Alejandría (c. siglo VII)¹⁰⁶ y San Juan Damasceno (675-749).¹⁰⁷

¹⁰⁰ Véase lo que apuntamos ya en la Nota 92.

¹⁰¹ Como acabamos de precisar, esa postura de María sentada sosteniendo al niño Jesús sobre su regazo será la convención usada en el tema iconográfico de *La Adoración de los Reyes Magos*.

¹⁰² Véase nuestra precedente Nota 92.

¹⁰³ “Christus, sed sine dolore genitus est; quoniam et sine corruptione fuerat conceptus, in Virgine carnem accipiens non a carne, sed a Spiritu Sancto. (...) Quapropter neque quod natum est sigillum virginitatis commovit, neque Virgo laborem ac dolorem in partu sensit (...)” (ANONIMO ESCRITOR GRIEGO (s. IV), *De margarita sive adversus hæreticos*. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 103-104).

¹⁰⁴ Sobre el sobrenatural parto sin dolor de la Virgen María se expresa así SAN GREGORIO NISENO: “Habes et Isaiam, qui gratiam hodiernam non parum illustrat. Ab ipso enim matrem innuptam, sine patre carnem, sine dolore puerperium, sine labe partum ante didicisti. (...) Etenim sine dolore partum exstitisse, ipsa rei æquitas te docebit. Nam cum omnis voluptas dolorem coniunctum habeat, necesse est ut in iis quæ ita copulata sunt, cum unum abest, alterum etiam absit. Itaque cum nulla concipiendi voluptas

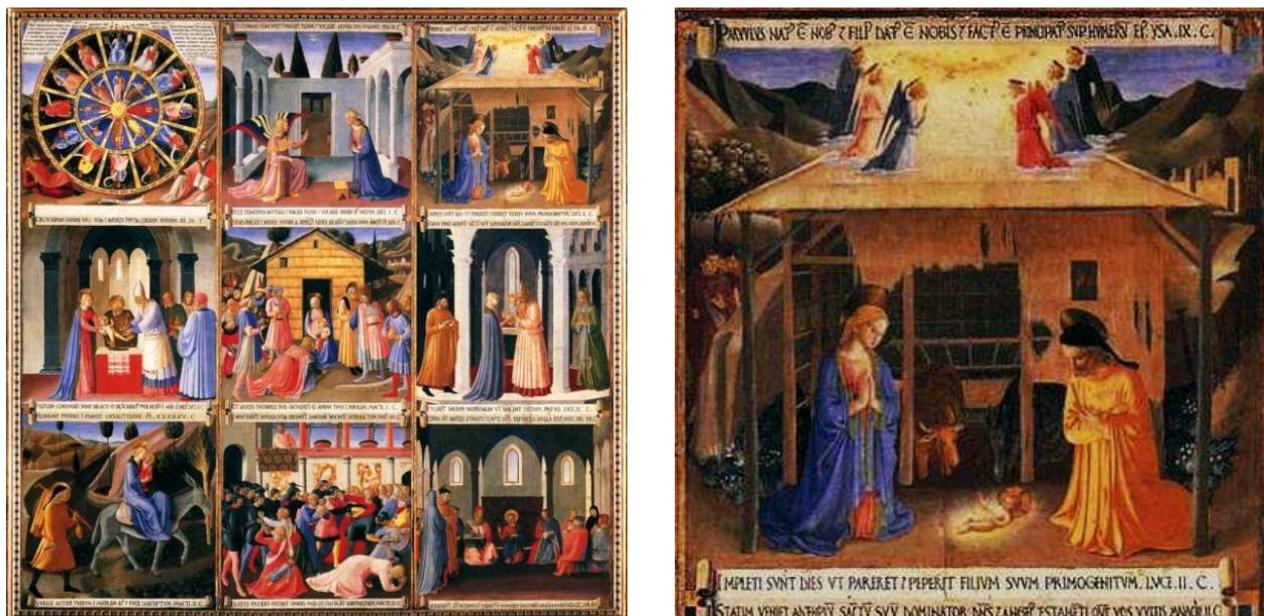


Fig. 16 y 17. FRA ANGELICO, *Armadio degli Argenti* (vista de una faz), y *La Natividad*, detalle de dicho armario (ángulo superior derecho), 1451-52. Museo di San Marco, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

José

En perfecta concordancia con la tradición iconográfica bizantina, los artistas italianos del Trecento, para poner en evidencia el nulo papel del esposo de María en la concepción de Jesús, suelen representar a José fuera de la cueva/establo, al margen de la escena central, en posición sedente y casi siempre adormilado, con su mano izquierda sirviendo de reposacabezas. Con tan impávida actitud lo figuran Cavallini, Giotto (en ambos frescos de Padua y Asís), Taddeo Gaddi, Barna da Siena e incluso Duccio, Bernardo Daddi y Jacopo di Cione,¹⁰⁸ si bien éstos tres últimos lo pintan despierto y a veces mirando al recién nacido. Cierta iniciativa conceden a José, en cambio, Bartolo di Fredi y Altichiero da Zevio, el primero al representarlo de rodillas adorando al niño

antecesserit, ne pariendi quidem dolor est consecutus. Hoc autem prophetae verbis etiam comprobatur, quæ sic habent: ‘Antequam veniret dolor partus eius, effugit et peperit masculum’. Aut quemadmodum alius interpret ait: ‘Antequam dolores sentiret, peperit’. Ex hac, inquit, Virgine matre Puer natus est nobis, et filius datus est nobis.’ (SAN GREGORIO NISENO, *De Tridui spatio*, 3, 1. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 281-282).

¹⁰⁵ ‘Mirabatur Maria, stupebat, stabat iuxta filium:

partus fugerunt dolores, filium sine dolore adoravit.’ (JACOBO DE SARUG, *Homilia de Domini Nativitate*. En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 80).

¹⁰⁶ ‘Ipsa sine viro concepit, ipsa sine dolore peperit; nam tantum peperit filium suum primogenitum. (PSEUDO-TEÓFILO DE ALEJANDRÍA, *Homilia sobre la Virgen* (c. s. VII). En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 323).

¹⁰⁷ Así proclama poéticamente SAN JUAN DAMASCENO el alumbramiento sobrenatural de Jesús: ‘Salvesis, sola inter mulieres benedicta, splendida atque mirabilis, quæ sola Christum Deum simul et hominem sine viri opera concepisti, et sine dolore peperisti.’ (SAN JUAN DAMASCENO, *Homilia in Annuntiationem B.V. Mariæ*. PG 96, col. 654-655).

¹⁰⁸ Podríamos describir así esta tabla londinense de Jacopo di Cione. Bajo un ligero cobertizo adosado a una casa, María aparece sentada con las manos juntas cuidando a Jesús, cubierto con mantas y reclinado en un pesebre con aspecto de cuna, a cuya vera reposan el asno y el buey. José se halla sentado fuera del establo mirando a María y al niño, mientras dos grupos de ángeles dentro del tugurio vuelan sobre María y Jesús. En la cima del luneto, un ángel anuncia la nueva a los pastores, yacentes sobre la montaña junto a sus ovejas. En el borde izquierdo dos pastores adoran ya de pie al recién nacido.

junto a María –tal como lo afirmaba Santa Brígida—, y Altichiero al figurarlo de pie, empuñando el cayado, atento a la llegada de los pastores.¹⁰⁹

En cambio, los artistas del Quattrocento –salvo Gentile da Fabriano, Mantegna y Pinturicchio en su fresco de Santa Maria del Popolo, éstos tres aún respetuosos de la convención bizantina de José como individuo ceniciento, pasivo y dormilón— acostumbra plasmar a José con un talante más dinámico y emprendedor, sea velando en pie por la protección de su familia (Pinturicchio en el fresco de Spello), sea adorando de rodillas al Niño, a imitación de la Virgen (Fra Angelico, Perugino), sea incluso atisbando con atención la llegada del suntuoso cortejo de los Reyes Magos y casi ignorando la presencia de los pastores (Ghirlandaio).

El asno y el buey

En todas las obras seleccionadas para el presente ensayo los artistas introducen de buen grado como actores de la escena al asno y el buey, de los que hablan el apócrifo *Evangelio del Pseudo-Mateo*¹¹⁰ y *La Leyenda Dorada*.¹¹¹ Esos fabulosos textos, en efecto, fantasearon sobre la presencia de ambos animales en el acontecimiento de la natividad de Jesús por tres motivos complementarios: ante todo, por la pedestre idea de que darían calor con su aliento al recién nacido; además, por la sublime fantasía de que el asno y el buey adoraron al neonato, reconociéndolo como Hijo de Dios;¹¹² en última instancia, porque con ambos grandes cuadrúpedos se tornaba más realista y creíble el pesebre mencionado por el evangelista Lucas.

Sin embargo, el papel asignado por los artistas a esas dos bestias domésticas varía de modo notable del Trecento al Quattrocento. Los pintores trecentistas representan siempre al asno y al buey con discreta presencia, a escala reducida, casi con aspecto de miniaturas, y siempre con sus cabezas sobre o muy cerca del pesebre, para hacer evidente su fabulada función de calentar con su vaho al neonato. Así lo representan Cavallini, Giotto (en sus dos frescos), Duccio, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi, Barna da

¹⁰⁹ Es útil destacar que, en su *Adoración de los pastores* del Oratorio de San Jorge en Padua, Altichiero de Zevio plasma a José en una situación y con una postura “activa” casi idéntica a la que el mismo pintor le proporciona en la adyacente y análoga escena de *La Adoración de los Reyes Magos*, escena ésta en la que –conforme a la convención usual en dicho tema— José asume cierto protagonismo, como receptor o custodio de las ofrendas de los magos.

¹¹⁰ “Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre y 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 el pesebre de su señor?’ Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: ‘Te darás a conocer en medio de dos animales’.” (*Evangelio del Ps. Mateo*, XIV. En SANTOS OTERO 2006: 205-206).

¹¹¹ Tras afirmar en su *Leyenda Dorada* que, al no poder pagar un alojamiento en Belén, María y José tuvieron que refugiarse en una tenada o cobertizo público, Santiago de la VORÁGINE introduce así a los dos animales de la Natividad: “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 de 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.” (VORÁGINE 1990: 53).

¹¹² Al destacar los muchos aspectos sobrenaturales sobrevenidos con motivo del nacimiento del Mesías, el autor de *La Leyenda Dorada* asegura: “He aquí cómo contribuyeron a la divulgación del extraordinario hecho los animales, es decir, las criaturas que tienen ser, vida y sensibilidad. En su viaje a Belén con María encinta llevó consigo José un asno, para que la Virgen hiciese el trayecto montada en él; y además, un buey para venderlo, así se supone, en el mercado, y obtener recursos para pagar el censo y hacer frente a otras necesidades. Pues bien, el buey y el asno, dándose milagrosamente cuenta de la calidad del recién nacido, se arrodillaron y le rindieron adoración.” (VORÁGINE 1990: 56).

Siena y Bartolo di Fredi. Por el contrario, Altichiero da Zevio sitúa a los animales fuera del establo, pues su niño Jesús, ya crecido y en brazos de su madre (sin estar reclinado en el pesebre), ya no necesita el calor de los cuadrúpedos.



Fig. 18. MANTEGNA, *La Adoración de los pastores*, c. 1451-1453. Metropolitan Museum, Nueva York. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

A contrapelo de ese irrestricto sometimiento de los artistas del Trecento a la tradición apócrifa, los pintores del Quattrocento –si se exceptúan Bicci di Lorenzo y Gentile da Fabriano, aún muy trecentistas en este punto— prefieren que las ineludibles imágenes del asno y el buey se presenten en situaciones de mayor espectacularidad narrativa. A menudo, ambos animales aparecen fuera del establo, tras la valla de mimbre o madera, confeccionada, según la leyenda, por José para retenerlos (Mantegna, Pinturicchio en sus dos frescos, Perugino). De vez en cuando uno u otro animal reposa con su vientre sobre el suelo (Gentile de Fabriano, Perugino). En ocasiones ambos exhiben sus cabezas con la maciza y detallista apariencia de verdaderas estampas zoológicas realistas (Ghirlandaio). A veces, incluso, el buey rumia distraído un manojó de heno (Mantegna). En todo caso, esas cálidas bestias inventadas por las leyendas piadosas se convirtieron desde temprano en imprescindibles comparsas de la Sagrada Familia, hasta el punto de que sus meras imágenes de animales campestres permiten identificar el tema de la Natividad de Jesús y sus episodios conexos.

Las ovejas

Tratamiento diferente experimentan también las ovejas en el Trecento y el Quattrocento. Los creadores trecentistas seleccionados representan siempre varios corderos y cabras, a menudo con algún perro guardián, en los primeros planos de la

escena, junto a la cueva/establo, aun cuando los pastores estén todavía lejos, atentos a oír el mensaje del ángel (Cavallini, Giotto en ambas obras, Duccio, Altichiero da Zevio y Bernardo Daddi en sus cuatro versiones). Por vía de excepción, algunos pintores trecentistas prefieren situar las ovejas en la lejanía junto a los pastores (Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi en el *Políptico de San Pancracio*, Barna da Siena y Bartolo di Fredi), o separadas de éstos, cuando ellos están ya ante el pesebre de Jesús (Barna da Siena y Bartolo di Fredi). Al plasmar a esas ovejas junto al establo –pese a que ni el evangelio de Lucas ni los textos apócrifos sugieren que los pastores se acercasen con sus rebaños a adorar al recién nacido—, los artistas del siglo XIV traducen de manera literal la concepción del oficio y la vida de aquellos humildes rabadanes: nada mejor que un rebaño ovino, con su perro guardián, para significar el modo de ser y vivir del pastor.



Fig. 19. DOMENICO GHIRLANDAIO, *La Adoración de los pastores*, 1483-1485. Capilla Sassetti, Santa Trinità, Florencia. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Las ovejas

Tratamiento diferente experimentan también las ovejas en el Trecento y el Quattrocento. Los creadores trecentistas seleccionados representan siempre varios corderos y cabras, a menudo con algún perro guardián, en los primeros planos de la

escena, junto a la cueva/establo, aun cuando los pastores estén todavía lejos, atentos a oír el mensaje del ángel (Cavallini, Giotto en ambas obras, Duccio, Altichiero da Zevio y Bernardo Daddi en sus cuatro versiones). Por vía de excepción, algunos pintores trecentistas prefieren situar las ovejas en la lejanía junto a los pastores (Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi en el *Políptico de San Pancracio*, Barna da Siena y Bartolo di Fredi), o separadas de éstos, cuando ellos están ya ante el pesebre de Jesús (Barna da Siena y Bartolo di Fredi). Al plasmar a esas ovejas junto al establo –pese a que ni el evangelio de Lucas ni los textos apócrifos sugieren que los pastores se acercasen con sus rebaños a adorar al recién nacido—, los artistas del siglo XIV traducen de manera literal la concepción del oficio y la vida de aquellos humildes rabadanes: nada mejor que un rebaño ovino, con su perro guardián, para significar el modo de ser y vivir del pastor.



Fig. 20. PINTURICCHIO, *La Adoración de los pastores*, c. 1490. Santa Maria del Popolo, Roma. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Por el contrario, los artistas del Quattrocento, imbuidos de mayor realismo y objetividad racional, disminuyen en las ovejas su protagonismo del siglo anterior, sea porque las figuran casi imperceptibles en la lontananza, mientras son custodiadas en manada por algunos cabreros, como un elemento más del paisaje animado (Gentile da Fabriano, Mantegna, Perugino y Pinturicchio en el fresco de Roma), sea porque metonimizan la entera grey mediante un solo cordero, que es conducido a rastras (Pinturicchio en el fresco de Spello) o portado en brazos (Ghirlandaio) por algún pastor como ofrenda al niño Jesús, sea porque omiten por completo su representación (Bicci di Lorenzo, Fra Angelico).



Fig. 21. PINTURICCHIO, *La Adoración de los pastores*, 1501. Colegiata Santa María Maggiore, Spello. (Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

Los pastores

Análogas diferencias establecen los creadores del Trecento y el Quattrocento en cuanto a las actitudes y situaciones de los pastores. En el siglo XIV éstos suelen ser representados como pasivos receptores, que, en breve número (por lo general, dos; excepcionalmente tres, como en el caso de Altichiero) escuchan de pie el mensaje del ángel y que, aun hallándose ya junto a la cueva/establo, siguen mirando aún hacia arriba al mensajero celestial, en vez de contemplar y adorar ya al Mesías recién nacido que tienen delante (Cavallini, Giotto, Duccio). Solas excepciones parciales a esta norma trecentista la ofrecen algunos pintores, al representar a uno de los ovejeros tocando junto al pesebre el cuerno (Cavallini), la gaita (Bernardo Daddi en su tabla del *Políptico de San Pancracio*) o la flauta (Bernardo Daddi en el tríptico de Berlín), con la probable intención de alabar al niño Jesús, y al mismo tiempo entretener a su rebaño y a su perro. Fórmula de cierta novedad para ese siglo es la planteada por Altichiero da Zevio, quien en su tardío fresco (1379-1384) plasma a tres pastores que, acudiendo ante la puerta del establo, contemplan con interés al niño en brazos de su madre.

En cambio, los artistas del Quattrocento pintan a esos rabadanes –casi siempre tres o más— en composturas y acciones mucho más dinámicas y comprometidas. Para hacer aún más evidente el tema que nos ocupa, algunos artistas del siglo XV sitúan a uno o varios pastores ya en el establo, sea en el trecentista gesto de escuchar el mensaje del ángel (Bicci di Lorenzo), sea en la quattrocentista pose de venerar de rodillas al niño, en perfecto paralelismo con la genuflexa Virgen (Mantegna, Ghirlandaio, Perugino, Pinturicchio en sus dos cuadros). A veces, efigian a algunos pastores acercándose con premura al establo (Fra Angélico, Mantegna, Pinturicchio en el fresco de Roma). En ocasiones incluso colocan a alguno de ellos portando como ofrendas un cordero (Ghirlandaio, Pinturicchio en Spello) o un cesto con huevos, quesos o requesones (Mantegna, Ghirlandaio, Pinturicchio en Spello).

No falta de vez en cuando quien imagine a un ovejero interpretando para el niño Jesús música pastoril con una flauta (Bicci di Lorenzo,¹¹³ Cenni de Francesco di Ser Cenni),¹¹⁴ o una gaita o zampoña (Perugino). Mantegna llega incluso a introducir en su cuadro a una pastora, aproximándose con otro gañán hacia el establo, nota esta de una excepcional audacia humanista, pues los pastores habían sido siempre representados como individuos de sexo masculino. Gracias a esas novedosas situaciones y esas dinámicas actitudes de los ovejeros, los artistas italianos del siglo XV reafirman ese enfoque racional y realista con que se quiere tratar a partir de esa centuria el sobrenatural suceso del nacimiento del Hijo de Dios encarnado y de su adoración primigenia por parte de unos humildes cuidadores de ovejas.



Fig. 22. PERUGINO, *La Natividad*, 1497-1500. Colegio del Cambio, Perugia.
(Imagen tomada de Web Gallery of Art el 11/02/2012).

¹¹³ Séanos permitida una breve descripción de la referida tabla florentina de Bicci di Lorenzo. En el contexto de una escena bastante compleja, el pintor sitúa al niño Jesús envuelto en pañales e irradiando deslumbrantes resplandores, yacente sobre el pesebre bajo un escueto cobertizo adosado a una casa. Por detrás del establo el asno y el buey descansan en la cueva. María y un minúsculo donante, por detrás de ella, adoran de rodillas al niño, mientras José aparece pensativo, sentado junto a su báculo y su hato. En toda la franja superior, tres grupos de ángeles en vuelo entonan cánticos, y un ángel con un rollo desplegado anuncia la buena noticia a dos pastores sentados junto a sus ovejas, uno de ellos tocando la flauta. En el borde inferior derecho, dos rabadanos, con sus cayados y su perro, se acercan al pesebre por detrás de la montaña-cueva.

¹¹⁴ Cenni di Francesco di Ser Cenni organiza así este fresco de Volterra. El pintor compartimenta este exuberante luneto en dos sectores, físicamente divididos por la ventana real del templo. En el sector izquierdo aparece *La Natividad*, con María adorando de rodillas al niño en su pesebre y cubriéndole con una manta o paño, bajo un burdo chamizo. A su vera el asno y el buey reposan en una geométrica “cueva”, construida en forma de túnel con bóveda de cañón, que se prolonga en una casa-palacio torreada. A la derecha José aparece pensativo, sentado junto a la silla de montar. Bajo el cobertizo, una legión de ángeles en vuelo canta himnos celestiales. En la cima del sector derecho del luneto se observa el episodio del anuncio angélico a unos pastores que, sentados o de rodillas en un repecho o montaña junto a sus ovejas y su can, miran hacia arriba al ángel del anuncio. En el borde inferior un par de ovejeros sentados tocan la flauta junto a su grey y su perro, mientras otros dos pastores caminan con su podenco hacia el establo, acción virtualmente sugerida, pese al hiato real producido por la ventana del templo.

4. Conclusión

No debe extrañar que, al margen del explícito relato del evangelista Lucas, las muy escasas referencias a la Adoración de los pastores en las leyendas apócrifas y en las enseñanzas de los Padres de la Iglesia y los teólogos durante los doce primeros siglos de nuestra era se hayan traducido en una análoga carestía de imágenes artísticas de dicho tema durante ese milenio largo. Pese a que la gran mayoría de los cristianos formaba parte de las clases sociales más desfavorecidas, tan prolongado desinterés por el asunto iconográfico de *La Adoración de los pastores* obedece en gran medida a que quienes controlaban la doctrina y la moral en la Iglesia estimaban preferible la relativamente análoga imagen de *La Adoración de los Reyes Magos*. Ésta última, en efecto, lucía mucho más atractiva como icono propagandístico de la Epifanía de Cristo, no sólo por su seductor boato y su intencional apariencia de espectáculo regio, sino también por ciertas razones teológicas muy significativas, que no es posible explicitar aquí.¹¹⁵

Es sólo en la Baja Edad Media cuando la iconografía de *La Adoración de los pastores* adquirirá creciente importancia, en sintomático paralelismo con los ya referidos movimientos laicos y monacales que propugnaban el regreso a la pobreza evangélica en el seno de la Iglesia, frente a la ominosa opulencia exhibida por la Curia papal y muchos jerarcas eclesiásticos. De especial incidencia en ese ámbito será el heroico modelo de pobreza voluntaria, promovido con su prédica y su práctica existencial por San Francisco de Asís, y continuado, a ejemplo de éste —si bien con notable laxitud—, por las nuevas órdenes mendicantes ortodoxas, en especial, los franciscanos y los dominicos.

Los análisis propuestos en este ensayo nos permiten inferir que los artistas italianos del Trecento y el Quattrocento abordan el tema de *La Adoración de los pastores* con bastantes diferencias mutuas en el tratamiento de personajes, situaciones, poses, actitudes, accesorios, escenografía y paisaje. Tales diferencias entre los artistas de uno y otro siglo obedecen en gran parte al ambiente intelectual, derivado de ciertas ideas, actitudes, creencias y valores vigentes en cada centuria. Pese a todo, cualesquiera que fuesen sus discrepancias artísticas y conceptuales, todos los artistas de los siglos XIV y XV aquí analizados, al abordar este tema iconográfico, pusieron en discreta luz la existencia de algunos siervos de la gleba —y, por extensión metonímica, de todos los miembros de las clases pobres—, llegando incluso a representarlos como protagonistas privilegiados de la primera Epifanía del Mesías.

En ese orden de ideas, suena del todo plausible la hipótesis de que esa repentina valoración del tema iconográfico de *La Adoración de los pastores* durante la Baja Edad Media se explique en buena medida por la renovada sensibilidad ante la pobreza evangélica, promovida por los mentados movimientos pauperistas laicos y, sobre todo, por la orden franciscana, siguiendo el heroico modelo de San Francisco de Asís.

No puede olvidarse, sin embargo, que, bajo la férula de los ricos comitentes eclesiásticos o seculares que pagaban los cuadros y de los privilegiados intelectuales que concebían sus programas iconográficos, los pintores trecentistas y quattrocentistas aquí expuestos tienden a brindar una visión idealizada, dulzona y bucólica de la vida pastoril. De modo más o menos explícito, esos artistas representan a los pastores no como infelices indigentes o como irredentos marginados de la sociedad, sino como idílicos

¹¹⁵ Nos proponemos estudiar en otro próximo artículo el específico tema de *La Adoración de los Reyes Magos*.

personajes virgilianos que, aceptando con humildad y resignación su dura existencia marginal, gozan del inmenso privilegio de acercarse al Salvador recién nacido, para ofrendarle, sumisos, el tributo de su vasallaje y alabanza. Con ello se pone en luz una imagen bucólica que edulcora e idealiza las duras condiciones existenciales del siervo de la gleba. A la postre, la estampa evangélica de los pobres pastores adorando con humildad, sumisión y alegría al paupérrimo recién nacido Hijo de Dios encarnado se convierte en eficaz instrumento propagandístico en pro de una cristianizada “paz social” controlada por los poderosos.

* * * * *

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CITADAS

1. FUENTES

- ALVAREZ CAMPOS, Sergio (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.
- AMBROSIO DE MILÁN, SANTO, *In Lucam* 2, 38. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1974, vol. III, p. 101.
- ANONIMO ESCRITOR GRIEGO (s. IV), *De margarita sive adversus hæreticos*. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 103-104).
- AURELIUS PRUDENTIUS, *Dittochæum* XXVII-XXVIII. En ALVAREZ CAMPOS 1974, vol. III: 197.
- BERNARDO DE CLARAVAL, SANTO, *In Epiphania Domini. Sermo Primus*. En *Obras completas de San Bernardo* (Edición bilingüe promovida por la Conferencia Regional Española de Abades Cistercienses), vol. III. *Sermones litúrgicos (1º)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1984, p. 278-280).
- BERNARDO DE CLARAVAL, SANTO, *Sermo Sextus. De pronuntiatione ipsius Nativitatis*, 7. En *Obras completas de San Bernardo, Edición bilingüe* (Edición preparada por los monjes cistercienses de España), Vol. III. *Sermones litúrgicos (1º)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 469, 1985, p. 190.
- BERNARDO DE CLARAVAL, SANTO, *Sermo Quintus. De Patre misericordiarum miserante multitudinem miseriarum nostrarum*, 5. En: *Obras completas de San Bernardo...*, Vol. III: 236-238.
- Biblia de Jerusalén* (Edición española. Dirección: José Ángel UBIETA LÓPEZ, Coordinador general: Víctor MORLA ASENSIO), Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009, 4ª ed. totalmente revisada, xviii, 1891 p.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, 1.255 p. + mapas s.p.
- BUENAVENTURA, SANTO, *In Epiphania Domini. Sermo I*. En *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, Tomo II, p. 449.

- BUENAVENTURA, SANTO, *In Epiphania Domini. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura...* Tomo II: 470).
- BUENAVENTURA, SANTO, *In Epiphania Domini. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura...* Tomo II: 470).
- EFRÉN DE SIRIA, SANTO, *Hymni de Nativitate* 7. En: Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1970, vol. II, p. 484.
- EPIFANIO DE SALAMINA, SANTO, *Hær.*, 20, 1. En: Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, vol. II, Burgos, Aldecoa, 1970, p. 153).
- Evangelio árabe de la Infancia*. En SANTOS OTERO 2006: 303-332.
- Evangelio del Pseudo Mateo*. Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 173-236.
- FRANCISCO DE ASÍS, SANTO, *Saludo a las virtudes*. En GUERRA 1980: 47-48.
- FRANCISCO DE ASÍS, SANTO, *Admoniciones*. En GUERRA 1980: 82).
- GUERRA, J.A. (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época* (Edición preparada por J. A. GUERRA), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 399, 2ª ed., 1980, XXIII, 1091 p.
- HIMNÓGRAFO ANÓNIMO, *Hymnus 10*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1981, vol. V, p. 167.
- Hymnus Acatistus*. En ALVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 519.
- TOMÁS DE CELANO, *Vida segunda*, CLI, 200. En GUERRA 1980: 345.
- FRANCISCO DE ASÍS, SANTO, *Saludo a las virtudes*. En GUERRA 1980: 47-48.
- GREGORIO NISENO, SANTO, *Antirrheticus adversus Apollinarium*, 3, 1. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 276).
- GREGORIO NISENO, SANTO, *De Tridui spatio*, 3, 1. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 281-282).
- JACOBO DE SARUG, *Homilia de Domini Nativitate*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1981, vol. V, p. 80).
- JERÓNIMO, SANTO, *Epistula 147*, 4. En Sergio Alvarez Campos (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, vol. III, Burgos, Aldecoa, 1974, p. 257).
- JERÓNIMO, SANTO, *Epistula 108*, 10. PL 22, col. 884-885. En: Sergio Alvarez Campos (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, vol. III, Burgos, Aldecoa, 1974, p. 257).
- JUAN DAMASCENO, SANTO, *Homilia in Annuntiationem B.V. Mariæ*, PG 96, col. 654-655).
- Liber de Infantia Salvatoris*. Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 255-269.
- PROCLO DE CONSTANTINOPLA, *Sermo 4 in Natali Domini*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1976, IV/1, p. 76-77.
- Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego / español. En SANTOS OTERO 2006: 130-170.
- PSEUDO-TEÓFILO DE ALEJANDRÍA, *Homilía sobre la Virgen* (c. s. VII). En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 323).
- ROMANO EL MELODA, SANTO, *Hymnus 13*. En Sergio ALVAREZ CAMPOS (comp.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1979: IV/2, p. 153.
- Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos* (Esquema biográfico, instrucciones, versión y notas de los padres Miguel GELABERT, José María MILAGRO. Introducción general por el padre José María de GARGANTA), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, 2ª ed., XLI, 828 p.

- SANTOS OTERO, Aureliano de, *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aureliano de Santos Otero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, xxvi, 781 p.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 29-30, 4ª reimpr., 1990, 2 v.

2. BIBLIOGRAFÍA

- FREMANTLE, Richard, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, 665 p. + 40 pl.
- OERTEL, Robert, *Early Italian Painting to 1400*, London, Thames and Hudson, 1966, 376 p.
- POESCHKE, Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 455 p.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome Second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, 769 p.
- SMART, Alastair, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, 152 p. + il. s.p.