

LA NAVIDAD EN EL MUSEO DEL PRADO

Índice

1 - Introducción

2 - Las fuentes

3 - El nacimiento. La fecha

4 - El escenario. El lugar del nacimiento

5 - El escenario. El pesebre

6 - El escenario. El buey y el asno

7 - Los protagonistas. La Virgen María y el Niño Jesús

8 - Los protagonistas. San José

9 - La adoración de los pastores

10 - La adoración de los magos

11 - Conclusiones

12 - Bibliografía

13 - Relación de obras expuestas

1 – Introducción

La conmemoración del Nacimiento de Jesús es, junto con la celebración de su Pasión, Muerte y Resurrección, uno de los principales acontecimientos del Año Litúrgico Cristiano. Por ello, es un tema que ha interesado a los artistas de todos los tiempos, independientemente del marco geográfico y cronológico en el que desarrollaron su actividad.

Por ese motivo, coincidiendo con las fechas navideñas, el Museo del Prado quiere ofrecerles un recorrido por una selección de obras destacadas de su colección que reflejan los episodios más destacados del Ciclo de la Navidad: El Nacimiento de Cristo, la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos.

Son obras realizadas en fechas muy diferentes, desde la primera mitad del siglo XV -en que Fra Angelico incluye una *Adoración de los Magos* en la predela de su famosa *Anunciación*- hasta finales del siglo XVIII -cuando Mengs pinta para Carlos III su espléndida *Adoración de los pastores*, en la que incluye su autorretrato. Del mismo modo, veremos que se trata de creaciones de artistas de variada procedencia, que ilustran perfectamente las principales escuelas representadas en el Museo -española, italiana y flamenca-, incluyendo también una obra de escuela alemana -la citada *Adoración* de Mengs-, aunque dominada por notas estéticas de raíz italiana.

Pese a esa variedad geográfica y temporal, el espectador podrá comprobar la existencia de unos modelos iconográficos que se repiten una y otra vez, aunque matizados por las especiales circunstancias de cada artista o cada momento, desde la minuciosidad descriptiva del arte gótico hasta el naturalismo exacerbado de la pintura barroca -los pies sucios de esclavos y pastores, con sus ropas ajadas por el uso, por ejemplo-, pasando por la importancia concedida a la arquitectura renacentista en las composiciones de la primera mitad del siglo XVI, ya sea en España o en Flandes. También la estrecha relación que puede establecerse entre la riqueza del cortejo de los Magos pintado por Rubens en la extraordinaria *Adoración* que realizó para el Ayuntamiento de Amberes y la importancia que la actividad comercial y la importación de exóticos objetos de lujo tenía en esa ciudad.

Dentro de esas constantes iconográficas se encuentra, por ejemplo, la postura arrodillada de la Virgen en el Nacimiento, la presencia constante del buey y el asno, la colocación del Niño en un pesebre para ser adorado por los pastores, o la figura de la Virgen con el Niño sentado en su regazo para recibir las ofrendas de los tres Magos de Oriente, aunque la actitud del Niño puede oscilar desde la curiosidad infantil que le lleva a coger las monedas que le ofrece Melchor hasta la manifestación de su condición divina al bendecir al citado Rey Mago cuando este le besa el pie. La figura de San José, en cambio, experimenta una gran evolución, desde la imagen caricaturesca del Bosco que le presenta secando al fuego los pañales del recién nacido hasta la figura cargada de ternura que pinta Maíno besando con gran delicadeza y amor paternal la mano del Niño. Y no solo cambia su actitud, sino también su apariencia física, desde las representaciones más antiguas en las que aparece como un entrañable anciano hasta las imágenes posteriores al Concilio de Trento en que ya es un hombre adulto pero con una edad mucho más acorde a su “paternidad”.

Todos esos elementos o detalles están tomados de diversas fuentes o textos, tanto canónicos como apócrifos, cuyo análisis resulta fundamental para estudiar el desarrollo de esas imágenes o de determinadas iconografías.

2 – Las fuentes

Los evangelios canónicos apenas ofrecen información sobre el Nacimiento de Jesús; de hecho, sólo *San Mateo* (Cap. 1 y 2) y *San Lucas* (Cap. 1 y 2) recogen pasajes de la Infancia del Salvador.

Esta escasez de datos propició la aparición de gran número de textos de carácter narrativo que fueron paliando las lagunas existentes; son los llamados “evangelios apócrifos”. Reciben este nombre porque no fueron aceptados por el Canon eclesiástico de libros revelados, establecido a mediados del siglo II. Pero tuvieron una amplia difusión, sobre todo en Oriente, y fueron muy utilizados por los artistas, especialmente a lo largo de toda la Edad Media.

La base o el tronco de donde arrancan todos los relatos posteriores se halla en dos textos que tiene su origen en el siglo II, los denominados *Protoevangelio de Santiago* y *Evangelio del Pseudo-Tomás*. Elementos de ambos toma el llamado *Evangelio del Pseudo-Mateo*, uno de los más utilizados en época medieval y que en su forma definitiva debió redactarse entre los siglos VIII y IX en un ambiente monástico. Otros apócrifos que también aportan abundante información, y por ello gozaron de gran difusión, son, por ejemplo, la *Historia de José el Carpintero*, el *Libro de la Infancia del Salvador*, el *Evangelio de la Natividad de María*, el *Evangelio Árabe de la Infancia* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*, entre otros.

También tuvo una extraordinaria difusión y repercusión en la Edad Media *La leyenda dorada*. Se trata de una compilación de vidas de santos, escrita hacia 1264 por el dominico genovés Jacobo de Vorágine, que incluye también diversos episodios de la vida de Jesús y de María, entre los que se incluyen lógicamente los correspondientes a la Navidad: Anunciación, Visitación, Natividad, Circuncisión, Purificación...

En el siglo XIII comienzan a aparecer nuevos relatos que van más allá de la simple narración y entran ya en el campo de la devoción, fomentando sentimientos de ternura y emotividad hacia la figura de Jesús. Entre ellos cabe destacar las *Meditationes Vitae Christi*, del Pseudo-Buenaventura, de fines del siglo XIII, y, sobre todo, las *Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, de finales del siglo XIV, ejemplos destacados de la “Devotio Moderna” y que tuvieron su continuación en numerosos relatos de la *Vita Christi*, como los de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, o Sor Isabel de Villena, impresos ya en los últimos años del siglo XV.

No podemos olvidar tampoco la influencia de los llamados “misterios” o dramas litúrgicos, que originalmente eran textos breves interpolados en la liturgia de la Navidad con la finalidad de que los fieles comprendiesen mejor la ceremonia. Se sabe de su existencia desde mediados del siglo IX, fechándose a mediados del siglo XI el más antiguo conservado.

Finalmente, cabe reseñar, por su influencia en obras de finales del siglo XVI y sobre todo del XVII y posteriores, las disposiciones dictadas en la última sesión del Concilio de Trento, donde se condenaron algunas representaciones artísticas, como las de las parteras que auxilian a María -ya que se defendía que María había parido sin dolor y sin ayuda- y se prohibió -aunque con escaso éxito, dado que se trataba de una tradición muy arraigada- la representación del buey y el asno acompañando al Niño en el pesebre.

3 – El nacimiento. La fecha

En los primeros tiempos del Cristianismo, la fecha del Nacimiento de Cristo no estaba totalmente fijada, y diversos autores dan fechas muy diferentes: 28 de marzo, 2 ó 19 de abril, 20 de mayo... La Iglesia oriental optó por fundir en una única celebración, en una misma fecha -el día 6 de enero-, el Nacimiento y la Epifanía. Inicialmente, esa duplicidad se va a adoptar también en Occidente, donde, sin embargo, a partir del siglo IV, la festividad de la Navidad se trasladó al 25 de diciembre, manteniendo la Adoración de los Magos el 6 de enero. Tenemos, por tanto, la existencia de dos escenas diferenciadas: el Nacimiento -que puede incluir también el anuncio a los pastores y su inmediata adoración, ocurrida poco después del parto- y la Adoración de los Magos, que sucede tiempo después, y que puede localizarse en un lugar diferente.

Entre las razones aludidas para justificar por qué la Iglesia decidió fijar la festividad del Nacimiento de Cristo el 25 de diciembre, figura el deseo de sustituir la festividad pagana de *Natalis Solis Invicti*, instituida a finales del siglo III por el emperador Aureliano para conmemorar el solsticio de invierno. Hasta ese día el sol parecía derrotado por las tinieblas que iban adueñándose del mundo, ya que los días eran cada vez más cortos, hasta llegar al solsticio de invierno, el día más corto del año; pero a partir de ese momento se invierte el proceso y cada día hay más horas de luz; por lo tanto, el sol no ha sido vencido y aparece triunfante.

La fijación de la Natividad el 25 de diciembre trajo como consecuencia el establecimiento de una secuencia temporal para otros episodios que, tradicionalmente y por ese motivo, se asocian al Nacimiento de Jesús. Así, se fijó la fecha del 25 de marzo -coincidente con el equinoccio de primavera-, justo nueve meses antes, para la Anunciación-Encarnación del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen María. Sin embargo, la coincidencia de esa fecha con la Cuaresma hizo que en el año 656 el X Concilio de Toledo fijase la fecha del 18 de diciembre, ya dentro del “tiempo” de Navidad, para recordar ese acontecimiento; es la advocación de Nuestra Señora de la Esperanza o la Virgen de la O. Otro episodio o acontecimiento relevante en la vida de María antes de dar a luz es la Visitación, el encuentro con su prima Santa Isabel, que fue instituida como fiesta litúrgica en el siglo XIV fijándose en el día 2 de julio. Tradicionalmente, ambas escenas -junto con otras posteriores, como la Circuncisión, la Purificación de la Virgen, la Matanza de los Inocentes y la Huída a Egipto- han sido estudiadas conjuntamente con las escenas de Navidad propiamente dichas -Nacimiento, Adoración de los pastores y Adoración de los Magos-, pero en esta ocasión nos centraremos únicamente en estas, que coinciden estrictamente con el período cronológico que estamos viviendo, con el tiempo litúrgico de la Navidad.

Señalar, por último, que la fecha del 25 de diciembre se ha puesto en confrontación con la alusión que el evangelista *Lucas* (2, 8) hace a que los pastores que reciben la buena nueva del ángel que les anuncia el nacimiento del Hijo de Dios “*dormían al raso*”, lo que resulta poco probable por los rigores de la estación invernal, aunque, como veremos, son escasas las alusiones al frío del invierno en las representaciones navideñas en general.

4 – El escenario. El lugar del nacimiento

Aceptado por todas las fuentes que el Nacimiento sucede en Belén, adonde San José y la Virgen María se trasladan para empadronarse a raíz de un censo ordenado por Roma, nos encontramos con que los evangelios canónicos ofrecen escasa información sobre el lugar concreto del Nacimiento; así, *Lucas* (2, 6-7), tan solo señala: “*Y sucedió que, mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, / y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento*”.

Por ese motivo, los artistas tuvieron de recurrir a otras fuentes como apoyo o base para sus representaciones de este episodio. Algunos evangelios apócrifos, como el *Protoevangelio de Santiago* (XVII, 3; XVIII, 1; y XIX, 2-3) o el *Pseudo-Mateo* (XIII, 2-3) se refieren al lugar del nacimiento como una gruta o cueva, sumida en oscuridad, motivo que aparecerá frecuentemente en el arte bizantino y que se mantiene también en los tradicionales belenes.

En el arte occidental, en cambio, el motivo de la gruta es poco habitual. Basándose en relatos como el de *La leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, del siglo XIII, la escena se localiza en un establo o cobertizo, generalmente en ruinas y semi-abandonado, que era utilizado como refugio o lugar de descanso tanto por personas como por animales, enlazando de ese modo con el pesebre citado por San Lucas.

En un intento de conjugar ambos escenarios o versiones, el *Pseudo-Mateo* (XIV, 1-2) afirma que “*El tercer día después del nacimiento, María salió de la gruta y entró en un establo, y depositó al niño en el pesebre*”.

Analizando este aspecto en las obras conservadas en el Prado, vemos que en las representaciones más antiguas -como las del *Retablo de don Sancho de Rojas*, el *Retablo de la Virgen y San Francisco*, de Nicolás Francés, o el *Tríptico de la Adoración de los Magos* del Bosco-, todas ellas del siglo XV, se trata de una sencilla construcción de madera con una techumbre de paja a dos aguas. En otras ocasiones esa estructura de madera y paja se hace aprovechando las paredes de un edificio de piedra en estado ruinoso, que se ha interpretado como una alusión a la decadente sinagoga judía, y así lo vemos, por ejemplo, en la escena de la *Adoración de los Magos* incluida en la predela de *La Anunciación* de Fra Angelico, en la *Adoración de los Magos* de Dirk Bouts, en la *Adoración de los Magos* pintada por Hans Memling, en *La Natividad* del Maestro de Sopetrán o en *La Natividad* y la *Adoración de los Reyes* pintadas por los Osona. También encontramos esa combinación de ruinas pétreas y postes o vigas de madera en obras posteriores, como *La Natividad* de Pietro da Cortona, la *Adoración de los pastores* de Maíno o la *Adoración de los Magos* de Rubens; en todas ellas -y también en *La Adoración de los Reyes* de Luis de Morales- destaca la poderosa presencia de una columna de tipo clásico. Aunque en ocasiones se ha considerado que es una referencia a la columna en que se apoyó la Virgen al dar a luz -según el relato de las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura-, o a la futura flagelación de Cristo, probablemente deba entenderse como una referencia al Nacimiento de Cristo como base o pilar de la nueva Iglesia, que se levanta majestuosa sobre las ruinas del pasado.

Cabe destacar, por último, la representación del portal de Belén como una arquitectura de tipo renacentista, con todo su repertorio de plintos, columnas, relieves..., que encontramos en algunas pinturas fechadas en la primera mitad del siglo XVI, como el *Nacimiento de Cristo* del Maestro de Sigena, o la *Adoración de los Reyes* de Pieter Coecke.

5 – El escenario. El pesebre

Ya hemos visto cómo el evangelio de *Lucas* señala que la virgen acostó al Niño en un pesebre. Entendido como una sencilla estructura de madera o mimbre donde se coloca el alimento para los animales, lo vemos en varias pinturas que representan el Nacimiento o la Adoración de los pastores, como pueden ser las realizadas por Barocci, Pietro da Cortona, Murillo o Mengs.

Sin embargo, hay otra serie de obras como la *Adoración de ángeles y pastores* de Pieter Coecke, o la *Adoración de los pastores* de Maíno que muestran al Niño colocado sobre una gran piedra, una especie de altar, encima de la cual se ha puesto un poco de paja. Se ha querido ver en ella una alusión a la piedra que la Virgen puso en el pesebre como cabecera o almohada para el Niño -basándose en un comentario sobre la circuncisión que aparece en las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura-, y también como una alusión a Cristo como piedra-cimiento de la Iglesia, o en relación con su sacrificio. Pero es más probable que la fuente de inspiración puedan ser los dramas litúrgicos o autos sacramentales que se desarrollaban en el interior de las iglesias en determinadas celebraciones; sabemos que en algún caso sobre el altar de la iglesia se colocaba una imagen del Niño, o de la Virgen con el Niño si se escenificaba la Adoración de los Magos.

Como elemento original cabe señalar la cuna-mecedora ricamente tallada que aparece en la espectacular *Adoración de los Magos* de Rubens.

6 – El escenario. El buey y el asno

Aunque los evangelios canónicos no hacen ninguna referencia a la presencia de un buey y un asno -identificado como una mula por la tradición popular- junto al Niño recién nacido, son dos figuras omnipresentes en todas las representaciones del Nacimiento. Así los encontramos en todas las *Natividades* del Prado -excepto en la realizada por Dirk Bouts, que combina el Nacimiento y la Adoración de los ángeles-, y también en las *Adoraciones de los pastores* pintadas por Morales -aunque del buey solo se ven los cuernos-, Murillo y Pietro da Cortona, e incluso en alguna *Adoración de los Magos*, como las pintadas por Hans Memling o El Bosco.

El *Pseudo-Mateo* (XIV, 1-2) justifica su presencia como cumplimiento de algunas profecías del Antiguo Testamento (Isaías y Habacuc), mientras que *La leyenda dorada* trata de dar una explicación más realista señalando que San José llevó consigo el asno para que la Virgen hiciese el camino hasta Belén montada en él, y el buey para venderlo y así poder pagar el censo impuesto por los romanos.

Cabe señalar, por último, que en algunos escritos de los Santos Padres de los siglos III y IV (Orígenes, San Gregorio Nacianceno o San Ambrosio), el buey y el asno son referencias simbólicas o personificaciones de los judíos y los gentiles.

En las representaciones más antiguas, en el mundo bizantino y en el arte paleocristiano y románico, los animales aparecen muy próximos al pesebre donde se encuentra el Niño, dándole calor con su aliento, pero paulatinamente irán perdiendo su carácter simbólico y pasando a ocupar un lugar secundario, al fondo de la composición o en un lateral, pero -a pesar de las objeciones o críticas planteadas en el Concilio de Trento- nunca desaparecerán, ya que son una clara referencia al establo-pesebre donde nació el Hijo de Dios.

De sorprendente podríamos calificar el protagonismo que adquiere el buey en la *Adoración de los pastores* pintada por el Greco para su propia capilla funeraria en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo, donde el buey se encuentra muy cerca del recién nacido, arrodillado junto a él y participando activamente en la adoración de los pastores, mientras que el asno queda relegado al lateral derecho de la composición y pasa prácticamente desapercibido.

7 – Los protagonistas. La Virgen María y el Niño Jesús

La Virgen María y su Hijo son los protagonistas principales del acontecimiento y, lógicamente, van a ocupar un lugar preferente o, al menos, ser el principal foco de atención.

La actitud o postura que presenta la Virgen María en el momento del nacimiento, del parto propiamente dicho, permite hablar de varios modelos o tipos iconográficos que coexisten al mismo tiempo.

El primero de estos modelos muestra a la Virgen reclinada sobre un colchón y con expresión fatigada, en clara referencia al hecho físico del parto, pese a que las fuentes señalan que María no sufrió al dar a luz al Niño. Esta iconografía tuvo un gran éxito en el mundo bizantino, pasando después a Occidente, donde se mantiene hasta el siglo XII. A partir de ese momento, y en relación con la búsqueda del naturalismo del estilo gótico, ese colchón es sustituido por una cama, sobre la que se encuentra echada la Virgen, que puede estar mirando al Niño, acariciándole e incluso dándole de mamar.

La segunda variante iconográfica es la que muestra a María sentada con el Niño en su regazo -es la Virgen *Theotokos*, Trono de Dios-, imagen que se asocia fundamentalmente a las escenas de la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos.

El último tipo iconográfico, que muestra a María arrodillada ante su Hijo, se basa en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia (1303-1373), que en una de sus visiones (Libro 7, Cap. 12) recoge la descripción del momento del parto que le hace la propia Virgen. Cuenta María que San José había salido de la cueva para no estar presente en el parto y ella, por lo tanto, se encontraba sola. Vestida únicamente con una túnica blanca y con su larga cabellera rubia suelta, se arrodilló para orar, con las manos unidas, y en ese momento sintió moverse en su interior al Niño, al que inmediatamente dio a luz. Sin cambiar de postura, la Virgen comenzó a adorar al Niño con sumo decoro y reverencia. Otro texto apócrifo, las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, afirma que la Virgen dio a luz de pie, apoyada en una columna, pero que inmediatamente se arrodilló para adorar al Niño, al igual que San José.

Esta iconografía, la Virgen arrodillada adorando al Niño y acompañada por varios ángeles también arrodillados, se repite en varias obras del Museo del Prado, con ligeras variantes. Así, en el *Retablo de la Virgen y San Francisco* pintado por Nicolás Francés hacia 1445-1460, María y tres ángeles adoran al Niño tumbado en el suelo sobre un paño colocado sobre unas pajas, mientras que en el *Tríptico de la Vida de la Virgen* de Dirk Bouts el Niño está directamente sobre el suelo. Semejante es la escena representada en la tabla izquierda del tríptico pintado hacia 1479-1480 por Hans Memling, aunque en este caso son sólo dos los ángeles que adoran al Niño, que no está directamente en el suelo sino sobre el manto de su madre.

Como señalan las *Revelaciones* de Santa Brígida y las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, San José se unió a su esposa y juntos, arrodillados, adoraron al Niño. Así lo encontramos, por ejemplo, en *La Natividad* pintada hacia 1500 por Rodrigo de Osona y su hijo Francisco, donde el Niño, tumbado sobre el manto de su madre, es adorado por sus padres y tres pequeños ángeles. El Maestro de Sigena, por su parte, en su *Nacimiento de Cristo* realizado en 1519, también muestra al Niño adorado por sus padres y un coro de ángeles, aunque en este caso el Niño está tumbado en el suelo sobre una pequeña tela.

Una variante de esta escena, o un momento inmediatamente posterior, es el que muestra a la Virgen adorando a su Hijo pero este no está ya en el suelo sino en el pesebre, como podemos ver en *La Natividad* del Maestro de Sopetrán o en la escena del *Nacimiento* pintada en 1597 por Federico Barocci.

María también adopta una actitud de adoración hacia su hijo, arrodillada y con las manos unidas ante el pecho, en la representación de la *Adoración de los pastores* realizada por Juan Bautista Maíno, mientras que Luis Morales, en su versión de este episodio, ha optado por representar a María arrodillada depositando al Niño dormido sobre un pequeño lecho de pajas cubierto con un paño blanco.

Santa Brígida cuenta también cómo el Niño desprendía una gran luz, mucho más intensa que la del sol, que iluminaba todo el lugar. Lo vemos muy bien en el ya citado *Retablo de la Virgen y San Francisco*, de Nicolás Francés, donde el Niño se encuentra dentro de una especie de mandorla de la que salen pequeños rayos de luz, a los que hay que sumar el intenso rayo de luz que sale de la boca de Dios Padre -situado en lo alto- directamente hacia su Hijo. También los Niños pintados por el Maestro de Sopetrán, los Osona o el Maestro de Sigena, en sus respectivas interpretaciones del Nacimiento, desprenden una intensa luz de carácter sobrenatural.

También encontramos al Niño Jesús como una intensa fuente de luz en obras posteriores, ya de los siglos XVII y XVIII, pero es posible que esa luminosidad se deba más al interés de los artistas por los efectos de claroscuro y juegos de luces que a una lectura o representación precisa de las fuentes. Es el caso, por ejemplo de las escenas de la *Adoración de los pastores* pintadas por el Greco, Murillo y Mengs, o la *Adoración de los Magos* de Rubens.

8 – Los protagonistas. San José

Los evangelios canónicos no dicen prácticamente nada sobre San José, por lo que casi todos los datos sobre su persona -adulto, casi anciano, y con hijos, carpintero...- proceden de los evangelios apócrifos. Esos relatos también nos hablan de su preocupación por María en el momento del parto, pero de su nula participación en él, ya que abandonó el lugar para buscar unas comadronas que ayudasen a su mujer.

En las representaciones más antiguas, hasta el siglo XIII, suele aparecer sentado junto a María con gesto pensativo, en ocasiones ajeno a todo lo que sucede a su alrededor. Pero con el desarrollo del Gótico su figura fue adquiriendo un mayor protagonismo, aunque también un carácter más popular, relegado a tareas secundarias, de tipo doméstico.

Así, Nicolás Francés, en el *Retablo de la Virgen y San Francisco*, le presenta recogiendo alimento para el buey y el asno, mientras que El Bosco, en el *Tríptico de la Adoración de los Magos*, le relega al segundo plano en la portezuela izquierda, de espaldas y ocupado en secar al fuego los pañales para el Niño. Dirk Bouts, por su parte, en la escena correspondiente a la Adoración de los Magos, le presenta cogiendo uno de los regalos que estos traen al Niño, en una velada alusión a su supuesta avaricia que señalan algunos textos. Pieter Coecke, en cambio, ha representado a San José conversando con algunos de los integrantes del séquito de los Reyes Magos, en un segundo plano.

Santa Brígida, en sus *Revelaciones*, comenta que después de atar al buey y el asno en el pesebre, José, un “recatadísimo anciano”, salió fuera y trajo a la Virgen una candela encendida. Esta iconografía tuvo un extraordinario desarrollo a finales del Gótico, y así lo encontramos, por ejemplo, en la *Natividad* pintada por Hans Memling, donde aparece detrás de la Virgen, entrando en la habitación y tratando de proteger con su mano derecha la llama de la vela para evitar que esta se apague. También lleva una vela en las escenas pintadas por los Osona o el Maestro de Sigena. Una actitud semejante presenta en la tabla con la *Adoración de ángeles y pastores* pintada por Pieter Coecke van Aelst, aunque aquí la vela ha sido sustituida por una linterna o farol.

También señala Santa Brígida que posteriormente San José se postró de rodillas para adorar al Niño, como ya hemos visto en *La Natividad* del Maestro de Sopenetrán, en la *Natividad* de los Osona, o en el *Nacimiento de Cristo* del Maestro de Sigena.

A partir de finales del siglo XVI, coincidiendo con la difusión de los dictámenes y resoluciones del Concilio de Trento, cambia la apariencia y actitud de San José, que pasa a ser una figura más joven y aparecer mucho más próximo a la figura del Niño, con una actitud que podríamos calificar como más “paternal”. Ejemplo destacadísimo de esa nueva iconografía es la imagen ofrecida por Juan Bautista Maíno en la *Adoración de los pastores* que realizó hacia 1612-14 para el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, donde -de forma poco habitual- San José aparece inclinado sobre el Niño, cogiéndole la mano y besándosela con gran ternura. En el resto de las representaciones conservadas en el Museo, San José aparece como un personaje destacado, pero sin un especial protagonismo.

9 – La adoración de los pastores

La presencia de los pastores en la escena del Nacimiento de Cristo es recogida por el evangelista Lucas (2, 8-20), que dice: “Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. / Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. / El ángel les dijo: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: / os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; / y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.» / Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo: /

«Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace.» / Y sucedió que cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: «Vayamos, pues, hasta Belén y veamos lo que ha sucedido y el Señor nos ha manifestado.» / Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre / Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño; / y todos los que lo oyeron se maravillaban de lo que los pastores les decían. / María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón. / Los pastores se volvieron glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían oído y visto, conforme a lo que se les había dicho”.

En las representaciones artísticas debemos señalar la existencia de dos escenas diferentes, aunque consecutivas: el Anuncio a los Pastores y la Adoración de los pastores propiamente dicha.

Aunque resulta muy difícil de apreciar in situ, dadas las reducidas dimensiones de la tabla, Fra Angelico representó el anuncio a los pastores -sorprendidos por el mensaje del ángel- como escena secundaria al fondo de la composición dedicada a la *Adoración de los Magos* en la predela de *La Anunciación* pintada para el convento de Fiesole. Igualmente, encontramos el anuncio a los pastores en el *Retablo de la Virgen y San Francisco*, de Nicolás Francés, donde dos pastores, con el gesto de sus manos, manifiestan su sorpresa ante la aparición de un ángel que desciende de lo alto con una filacteria en la que puede leerse “*Gloria in excelsis*”, el comienzo de la alabanza de los ángeles hacia el recién nacido. También se representa el anuncio a los pastores en la tabla del *Nacimiento de Cristo* del Maestro de Sigena. Al fondo, justo en el centro de la composición, un ángel que sostiene una filacteria con la salutación angélica: “*Gloria in excelsis [Deo]*” (*Gloria a Dios en las alturas*) comunica la buena nueva a tres pastores que cuidan de sus rebaños.

Al igual que aparecían en algunas Natividades, como las pintadas por el Maestro de Sopedrán o el Maestro de Sigena, la presencia de los coros angélicos va a ser una constante en las representaciones de la Adoración de los pastores, escena que, al parecer, no se generaliza hasta el siglo XV, con algunos ejemplos aislados en el siglo anterior. A menudo llevan la filacteria con la leyenda latina de alabanza a Dios -como en las *Adoraciones de los pastores* pintadas por el Greco o Pietro da Cortona- pero en otros casos simplemente sobrevuelan el lugar observando lo que sucede bajo ellos; así puede verse en las interpretaciones de esta escena pintadas por Maíno o por Mengs. Únicamente Murillo suprime toda referencia a los ángeles, convirtiendo su *Adoración de los pastores* en una escena de vida cotidiana, desprovista de cualquier connotación milagrosa o sobrenatural.

Dirk Bouts, en su tabla de la *Natividad-Adoración de los ángeles* ofrece una solución intermedia entre el Anuncio y la Adoración de los pastores, al incluir a estos como testigos de la adoración del Niño por parte de sus padres y los ángeles pero sin tomar parte activa en la escena, observando lo que sucede a través de una ventana del muro que cierra el establo. Igualmente aparecen tres pastores mirando al Niño detrás de un muro en *La Natividad* de los Osona, y también el maestro de Sopedrán y Pieter Coecke incluyen a pastores como testigos de la Natividad y Adoración de los Ángeles.

La mayor parte de las fuentes, entre ellas el *Evangelio de Lucas* (2, 8-20) y el *Pseudo-Mateo* (XIII, 6), no precisan el número de pastores que reciben el anuncio del ángel y acuden a adorar al Niño, pero en el *Evangelio Armenio de la Infancia* (X, 1-2) se indica que eran quince los pastores que fueron a ver al recién nacido. Tradicionalmente, en el mundo bizantino se solía representar a dos pastores adorando al Niño, mientras que en el arte occidental suelen ser tres, posiblemente en un claro paralelismo con los tres Reyes Magos, y, al igual que estos, presentan edades decrecientes -juventud, madurez y vejez- como símbolo de que representan a toda la humanidad. Siguiendo esa norma no escrita, El Greco y Maíno presentan a tres pastores de edades diferentes, mientras que Murillo también incluye a tres pastores, aunque con la particularidad de que uno de ellos es una mujer. Por el contrario, Pietro da Cortona y Mengs aumentan el número de pastores presentes en la escena.

Aunque en algún texto apócrifo San José comenta que los pastores acudieron con las manos vacías -y así los representa Mengs-, lo habitual es que aparezcan llevando consigo alguna ofrenda que entregar al Niño. Normalmente no suele faltar un cordero, en clara alusión al cordero pascual y al sacrificio posterior de Cristo -Morales, El Greco, Maíno, Murillo y Pietro da Cortona-, ofrenda a la que se unen también unos huevos en las representaciones de este episodio pintadas por Maíno y Murillo, que también añaden un cabrito y unas gallinas, respectivamente. Como es lógico, los pintores barrocos se recrean en la representación de esos presentes, en unas composiciones sumamente naturalistas y dotadas de un gran realismo.

Una iconografía original encontramos en *El Nacimiento* de Barocci, donde San José aparece indicando el lugar donde se encuentra el Niño a unos pastores que se han detenido en la puerta del establo donde se refugia la Sagrada Familia, invitándoles a entrar para adorarle.

10 – La adoración de los magos

La visita de los Magos al Niño Jesús sólo es recogida por el evangelista Mateo (2, 1-12) que la narra así: “*Cuando Jesús nació en Belén de Judea en días del rey Herodes, vinieron del oriente a Jerusalén unos magos, / diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos, que ha nacido? Porque su estrella hemos visto en el oriente, y venimos a adorarle. / Oyendo esto, el rey Herodes se turbó, y toda Jerusalén con él. / Y convocados todos los principales sacerdotes, y los escribas del pueblo, les preguntó dónde había de nacer el Cristo. / Ellos le dijeron: En Belén de Judea; porque así está escrito por el profeta: / «Y tú, Belén, de la tierra de Judá, no eres la más pequeña entre los príncipes de Judá; porque de ti saldrá un guaiador, que apacentará a mi pueblo Israel». / Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, indagó de ellos diligentemente el tiempo de la aparición de la estrella; / y enviándolos a Belén, dijo: Id allá y averiguad con diligencia acerca del niño; y cuando le halléis, hacédmelo saber, para que yo también vaya y le adore. / Ellos, habiendo oído al rey, se fueron; y he aquí la estrella que habían visto en el oriente iba delante de ellos, hasta que llegando, se detuvo sobre donde estaba el niño. / Y al ver la estrella, se regocijaron con muy grande gozo. / Y al entrar en la casa, vieron al niño con su madre María, y postrándose, lo adoraron; y abriendo sus tesoros, le ofrecieron presentes: oro, incienso y mirra. / Pero siendo avisados por revelación en sueños que no volvieran a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino”.*

Este relato evangélico, que no precisa el número de magos ni sus nombres ni el momento en que llegaron a ver al Niño y ofrecerle sus presentes, es el punto de partida para otros textos apócrifos -*Protoevangelio de Santiago* (XXI, 1-4), *Pseudo-Mateo* (XVI, 1-2), *Evangelio Árabe de la Infancia* (VII, 1-3) y *Evangelio Armenio de la Infancia* (XI, 1-25)- que narran el citado episodio y ofrecen datos que aclaran las dudas planteadas, estableciendo también una secuencia temporal, una serie de escenas susceptibles de ser representadas por los artistas: Viaje de los Magos hacia Jerusalén-Belén, Entrevista con Herodes, Adoración al Niño, Sueño de los Magos y Viaje de regreso. De todos esos episodios, sin duda, la Adoración de los Magos es la más representada; buena prueba de ello son las doce obras con esa temática que expone actualmente el Museo del Prado.

El primer “problema” que surge en torno a los Magos es saber cuántos eran. Partiendo de los tres presentes -oro, incienso y mirra- que cita San Mateo, se ha supuesto que eran tres los magos que acudieron a adorar al Niño. Es el número que dan, por ejemplo, el *Evangelio Árabe de la Infancia* (VII, 1) y el *Evangelio Armenio de la Infancia* (XI, 1), relato que añade que eran reyes y además hermanos, y ofrece también sus nombres: “*El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo Gaspar, rey de los indios; y el tercero Baltasar, rey de los árabes*”. También precisa las ofrendas que entregaron al Niño, señalando que, entre otros presentes, Melkon ofreció mirra, Gaspar entregó incienso, y Baltasar oro.

Esta relación entre los tres Reyes y las tres ofrendas no concuerda con la que ofrecen otros textos antiguos, aunque sí se trata de los mismos presentes -ya citados por San Mateo- y se mantienen los nombres de los Magos, cambiando únicamente Melkon por Melchor. Así, las

Excerptiones, texto falsamente atribuido a Beda el Venerable, señala que “*El primero de los magos fue Melchor, un anciano de larga cabellera cana y loenga barba... fue él quien ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe, de tez blanca y rosada, honró a Jesús ofreciéndole incienso, símbolo de la divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de tez morena, testimonió ofreciéndole mirra, que significa que el Hijo del Hombre debía morir*”. Tenemos ya aquí una referencia a un mago de piel oscura, dato que, sin embargo, no va a tener reflejo o correspondencia en las manifestaciones artísticas hasta mediados del siglo XV, ya que se va a preferir representar a los Magos con edades decrecientes -60, 40 y 20 años, llega a precisar algún texto- como representantes de toda la humanidad.

Otro aspecto controvertido, sobre el que discrepan los textos, es cuándo se produjo la visita de los Magos al Niño. San Mateo no lo precisa y sólo señala que la Sagrada Familia seguía en Belén, aunque en una casa y no en el establo. El *Evangelio Árabe de la Infancia* afirma que su llegada se produce a las pocas horas del Nacimiento del Niño, mientras que *La leyenda dorada* señala que el viaje dura solo trece días, gracias a que los Magos usaron dromedarios. El *Evangelio Armenio de la Infancia*, por su parte, comenta que los Magos llegaron tres días después del Nacimiento y que su viaje había durado nueve meses, en tanto que el *Pseudo-Mateo* afirma que habían transcurrido dos años desde el alumbramiento. Se justificaría así la orden dada por Herodes de matar a todos los niños menores de dos años al no saber con certeza dónde se encontraba el Niño.

En cualquier caso, la tradición artística casi siempre ha representado la Adoración de los Magos en el mismo escenario que el Nacimiento, como podemos apreciar en las tablas que reproducen dichas escenas en el *Tríptico de la Vida de la Virgen* de Dirk Bouts, fechado hacia 1445. Hans Memling, por su parte, también representa el mismo ambiente o espacio, aunque desde diferentes puntos de vista, en el *Tríptico* que realiza hacia 1479-80; así, en la escena de la *Adoración de los Reyes*, detrás de la Virgen se encuentra el recinto semicircular donde ha dado a luz a su Hijo, como se aprecia en la tabla lateral dedicada a la *Natividad*.

Una excepción a esta norma encontramos en el llamado *Retablo de las Cuatro Pascuas* pintado hacia 1612-14 por Juan Bautista Maíno para la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, integrado, entre otras obras, por dos lienzos representando la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes*. Ambas escenas transcurren en espacios diferentes y, lo más importante, el Niño presenta distinta apariencia; así, en la *Adoración de los Magos* ya está algo crecido y tiene el cabello más largo, como si hubiese transcurrido cierto tiempo desde su nacimiento, desde la escena anterior.

También se da la circunstancia de que, con relativa frecuencia, los artistas han representado el episodio de la Adoración de los Magos como una escena nocturna, aunque las fuentes no digan nada al respecto, a diferencia de lo que ocurría con la Adoración de los pastores, que si sucede de noche, inmediatamente después del parto. En las colecciones del Prado encontramos esas Adoraciones nocturnas en las obras pintadas por Rubens, Maíno y Velázquez, lo que se justificaría por el interés de los pintores barrocos por los efectos lumínicos y los contrastes de luces y sombras.

Pasando ya al análisis de las Adoraciones conservadas en el Prado, en tres de ellas, fechadas en el siglo XV, encontramos que los Magos -reyes coronados- presentan edades decrecientes, pero son todos ellos de raza blanca. En una de las tablas del *Retablo de don Sancho de Rojas*, realizado hacia 1415 por Juan Rodríguez de Toledo, el rey arrodillado tiene barba y cabellos blancos, otro lleva barba y cabellos castaños, y el tercero es imberbe. La misma iconografía y aspecto físico presentan los tres Reyes Magos que aparecen en la *Adoración* incluida en la predela de *La Anunciación* de Fra Angelico, fechada hacia 1426, con la particularidad de que aquí el rey arrodillado es el más joven de los tres. También Pedro Berruguete muestra a los Reyes con esa iconografía e idéntica actitud en dos sargas que representan una escena única y que pinta hacia 1493-99.

A partir de mediados del siglo XV, dentro del gusto por lo exótico que caracteriza la etapa final del Gótico, en la pintura flamenca y germana comienza a aparecer la figura de un rey negro, y uno de los primeros ejemplos se localiza en la *Adoración de los Magos* incluida por Dirk Bouts en su *Tríptico de la Vida de la Virgen*. En realidad no se trata de un rey negro, sino de una figura con rasgos negroides que luce, además, un pendiente en su oreja izquierda. Pero en los *Trípticos de la Adoración* pintados por Hans Memling y por El Bosco ya se trata de un rey “totalmente” negro que lleva una exótica vestimenta, igual que en la *Adoración de los Reyes* realizada hacia 1500 por los Osona.

Coincidiendo con la aparición del rey negro, desaparecen las coronas que lucían los Reyes Magos, que a partir de ese momento llevarán ricos sombreros y tocados, sin que falten tampoco los exóticos turbantes alusivos al origen persa u oriental de los Magos. Únicamente Velázquez, en la *Adoración de los Reyes* que pinta en 1619, ha eliminado toda alusión a los tocados de suelen llevar los Magos, y su condición real o su alta dignidad tan solo viene marcada por los ricos presentes que ofrecen al Niño.

Todas las Adoraciones muestran al primer rey, independientemente de su edad, arrodillado ante el Niño después de haberse despojado de su tocado, que suele aparecer en el suelo, en primer plano. En algunas representaciones el segundo de los reyes también se encuentra arrodillado o inicia una reverencia, como podemos ver en las obras de Bouts, Memling, El Bosco, Maíno y Velázquez, mientras que en el resto de representaciones permanece de pie junto a Baltasar, el rey negro, que siempre aparece en tercer lugar.

Rara vez el Niño permanece inmóvil e indiferente ante las ofrendas y el homenaje de los Magos -únicamente en la *Adoración de los Magos* pintada por Dirk Bouts, en el *Tríptico de la Adoración* de El Bosco y en la *Adoración de los Reyes* de Velázquez, aunque en este último caso se justifica porque el Niño está fajado y apenas puede moverse-. Lo habitual es que el Niño juegue con las monedas de oro que le entrega el primer Rey, como podemos ver en *La Adoración de los Reyes* de Pedro Berruguete, en la *Adoración de los Reyes* pintada por Pieter Coecke van Aelst o en la *Adoración de los Magos* ejecutada en 1609 por Rubens para el Ayuntamiento de Amberes.

Más frecuente resulta la representación del rey anciano besando el pie del Niño mientras este le bendice, iconografía que probablemente sigue el texto de las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, que dice: “Entonces besaron los pies del niño Jesús, con reverencia y devoción. Mas el Niño, muy sabio, para consolarlos más y para más esforzarlos en su amor, extendió su mano para que la besasen, los santiguó asimismo, y les bendixo”. Encontramos este tipo de imagen en el *Retablo de don Sancho de Rojas*, en la predela de *La Anunciación* de Fra Angelico, y también en las Adoraciones pintadas por Memling, los Osona, Morales y Maíno.

Otro elemento a destacar es la aparición de una mesa en la que el primer Rey ha depositado su ofrenda para poder besar los pies del Niño. Posiblemente sea un recurso para ambientar la “casa” donde se encuentra la Sagrada Familia cuando recibe la visita de los Magos de Oriente, y lo encontramos, por ejemplo, en las representaciones del tema pintadas por Hans Memling, Dirk Bouts y los Osona.

Un elemento que no falta en la representación de la Adoración de los Magos es la presencia de un rico cortejo, o de al menos algún acompañante, con la excepción del ya citado *Retablo de don Sancho de Rojas*, donde sólo aparecen los tres Magos junto a la Sagrada Familia, lo mismo que sucede en la escena que forma parte del *Tríptico de la Vida de la Virgen* de Dirk Bouts, y en las Adoraciones de los Osona y Luis de Morales. Por su parte, El Bosco, Maíno y Velázquez optan por incluir únicamente un paje acompañando a los Magos, de raza negra en los dos primeros casos, aunque Maíno incluye también otro personaje con un rico tocado, tradicionalmente identificado como su autorretrato. El resto de representaciones de esta escena ofrecen un amplio cortejo de acompañantes, destacando en el caso de la *Adoración de los Reyes* pintada por Memling los tres estandartes que aluden al séquito de cada Monarca. Fra

Angelico y Rubens, por su parte, presentan también, además de numerosos sirvientes, los dromedarios que utilizaron los Magos para acudir a Belén a adorar al Niño. La *Adoración de los Magos* de Rubens es, sin duda, la más rica y compleja de todas las pinturas del Museo que narran este episodio, complejidad que aumentó considerablemente cuando el pintor flamenco amplió el lienzo durante su estancia en España en 1628-29, llegando a incluir su autorretrato -como caballero de morado con espada y cadena al cuello- en el extremo derecho como afirmación de su condición de ferviente católico adherido a los ideales y principios de la Contrarreforma.

Para terminar con el análisis formal e iconográfico de las Adoraciones de los Magos actualmente expuestas en el Prado, cabe destacar la presencia en la tabla de Fra Angelico y en el lienzo de Rubens de ángeles en la parte superior de dichas composiciones, manifestación de la presencia divina, de la condición de Hijo de Dios del recién nacido. Como hemos comentado, la presencia de ángeles cantando o alabando al Niño se asocia fundamentalmente al episodio de la Adoración de los pastores, tal y como señalan las diferentes fuentes textuales.

El último elemento o aspecto a comentar es la presencia de la estrella que acompañó a los magos en su viaje y les indicó el lugar exacto donde se encontraba el Niño. En la *Adoración de los Magos* pintada por El Bosco aparece en lo alto del luminoso cielo, muy lejos del portal donde se desarrolla la historia, por lo que pasa prácticamente desapercibida. Memling, por su parte, la sitúa justo encima del tejado del portal, en el extremo superior de la tabla, lo que, unido a su pequeño tamaño, hace que su presencia resulte a menudo inadvertida. Mejor se aprecia en la *Adoración* de Fra Angelico -justo encima de los ángeles-, en *La Adoración de los Reyes* de Pedro Berruguete -en la parte superior, sobre el buey y la mula-, y en *La Adoración de los Magos* de Morales, situada encima de la Virgen. Pero destaca especialmente la composición ejecutada por Maíno, en la que es esa estrella la que ilumina la escena principal y la que da testimonio de que aquí ha nacido el Hijo de Dios.

11 - Conclusiones

A través del análisis de los diferentes elementos o aspectos que configuran las escenas que constituyen el ciclo de la Navidad, hemos pretendido ofrecerle unas pautas o directrices para que, en su visita al Museo del Prado, pueda conocer el mensaje de salvación, materializado en el nacimiento del hijo de Dios, que la Iglesia católica trataba de difundir entre sus fieles a través de la contemplación de estas extraordinarias obras de arte.

12 – Bibliografía

- ARBETETA MIRA, Leticia: *Oro, Incienso y Mirra. Los belenes en España* (Catálogo de la exposición). Telefónica-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2000.
- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel: “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I, N° 1, 1988, pp. 159-186.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo: *Los evangelios apócrifos* (3 vols.), Librería Bergua, Madrid, 1934.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa: *La Navidad en el arte medieval*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1997.
- QUESADA, Luis: *La Navidad en el Arte. Pinturas de iglesias y museos de Andalucía*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1, Vol. 1, *Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996 (1ª ed. 1957).
- SÁNCHEZ-CANTON, Francisco Javier: *Los grandes temas del arte cristiano en España: 1. Nacimiento e infancia de Cristo*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948.
- SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985 (5ª edición).
- VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada* (2 vols.) Trad. de Fray José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1990 (1ª ed. 1982)
- *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Actas del 17º Simposium del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, (Coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), San Lorenzo de El Escorial, 2009.

13 – Relación de obras expuestas



1.
Juan Rodríguez de Toledo: *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (La Natividad y Adoración de los Reyes)*.
1415-1420. Temple sobre tabla, 532 x 618 cm. Escuela española.
(P-1321)
[SALA 50](#)



2.
Nicolás Francés: *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco (La Natividad)*.
h. 1445-1460. Temple sobre tabla, 557 x 558 cm. Escuela española.
(P-2545)
[SALA 50](#)



3.
Maestro de Sopetrán: *La Natividad*.
h. 1470. Técnica mixta sobre tabla, 103 x 60 cm. Escuela española.
(P-2577)
[SALA 51A](#)



4.
Hans Memling: *Natividad, Adoración de los Reyes y Purificación*.
1479-1480. Óleo sobre tabla, 95 x 271 cm. Escuela flamenca.
(P-1557)
[SALA 58A](#)



5.
Rodrigo y Francisco de Osona: *La Natividad*.
h. 1500. Óleo sobre tabla, 78 x 44 cm. Escuela española.
(P-2834)
[SALA 52A](#)



5.
Maestro de Sigüenza: *Nacimiento de Cristo con la adoración de los ángeles*.
1519. Óleo sobre tabla, 172 x 150 cm. Escuela española.
(P-7861)
[SALA 52A](#)



6.
Federico Barocci: *El Nacimiento*.
1597. Óleo sobre lienzo, 134 x 105 cm. Escuela italiana.
(P-18)
[SALA 49](#)



7.
Pietro da Cortona: *La Natividad*.
Antes de 1659. Óleo sobre venturina, 51 x 40 cm. Escuela italiana.
(P-121)
[SALA 100](#)



8.
Dirk Bouts: *Adoración de los ángeles y Adoración de los Reyes*, en *Tríptico de la Vida de la Virgen*.
h. 1445. Óleo sobre tabla, 80 x 217 cm. Escuela flamenca.
(P-1461)
[SALA 58](#)



9.
Luis de Morales: *La Adoración de los pastores*.
h. 1570-1575. Óleo sobre tabla. 100 x 167 cm. Escuela española.
(P-7690)
[SALA 52C](#)



10.
El Greco: *Adoración de los pastores*.
1612-1614. Óleo sobre lienzo, 319 x 180 cm. Escuela española.
(P-2988)
[SALA 10B](#)



11.
Fray Juan Bautista Maíno: *Adoración de los pastores*.
1612-1614. Óleo sobre lienzo, 315 x 174 cm. Escuela española.
(P-3227)
[SALA 7A](#)



12.
Bartolomé Esteban Murillo: *Adoración de los pastores*.
h. 1657. Óleo sobre lienzo, 187 x 228 cm. Escuela española.
(P-961)
[SALA 17](#)



13.
Anton Raphael Mengs: *Adoración de los pastores*.
1770. Óleo sobre tabla, 256 x 190 cm. Escuela alemana
(P-2204)
[SALA 20](#)



14.
Fra Angelico: *Adoración de los Magos*. Tabla central de la predela de *La Anunciación*.
h. 1426. Témpera sobre tabla, 194 x 194 cm. Escuela italiana.
(P-15)
[SALA 56B](#)



15.
Pedro Berruguete: *La Adoración de los Reyes*.
1493-1499. Temple sobre lienzo al aguazo, 350 x 206 cm. cada una. Escuela española. (P-125)
[SALA 52 A](#)



16.
Pedro Berruguete: *Dos Reyes Magos*.
1493-1499. Temple sobre lienzo al aguazo, 350 x 206 cm. cada una. Escuela española.
(P-126)
[SALA 52 A](#)



17.
Rodrigo y Francisco de Osona: *La Adoración de los Magos*.
h. 1500. Óleo sobre tabla, 78 x 46 cm. Escuela española.
(P-2835)
[SALA 52A](#)



18.
Pieter Coecke van Aelst: *Anunciación, Adoración de los Reyes y Adoración de ángeles y pastores*.
Segundo cuarto del siglo XVI. Óleo sobre tabla, 81 x 127 cm. Escuela flamenca.
(P-2703)
[SALA 55A](#)



19.
Luis de Morales: *La Adoración de los Magos*.
h. 1570-1575. Óleo sobre tabla, 99 x 167 cm. Escuela española.
(P-7622)
[SALA 52C](#)



20.
Pedro Pablo Rubens: *Adoración de los Magos*.
1609-1628. Óleo sobre lienzo, 352 x 496 cm. Escuela flamenca.
(P-1638)
[SALA 28](#)



21.
Fray Juan Bautista Maíno: *Adoración de los Reyes*.
1612-1614. Óleo sobre lienzo, 315 x 174,5 cm. Escuela española.
(P-886)
[SALA 7A](#)



22.
Diego Velázquez: *Adoración de los Reyes*.
1619. Óleo sobre lienzo, 203 x 125 cm. Escuela española.
(P-1166)
[SALA 10](#)