Temas navideños en el Museo de Jaén

Margarita SÁNCHEZ LATORRE
Museo Provincial de Bellas Artes
Jaén

Los museos provinciales españoles abundan en temas religiosos. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que el nacimiento de dichas instituciones supuso el paso de múltiples lienzos y objetos artísticos (e inclusive edificios) que, hasta el momento de la Desamortización, habían tenido un uso religioso, desde los conventos y monasterios exclaustrados a los recién creados museos.

El Museo de Jaén, a pesar de compartir esos comunes orígenes (el antecedente remoto y efímero del Museo de Pinturas de 1846), forma parte de la segunda oleada creativa de museos en nuestro país, la del Real Decreto de 24 de julio de 1913, que instaba a su fundación en aquellas provincias en las que las primitivas Juntas Artísticas y Científicas no habían conseguido consolidar una institución custodia estable: "En todas las capitales de provincia donde no exista un Museo provincial de Bellas Artes se procederá a su creación e instalación con el nombre de Museo provincial de Bellas Artes, de conformidad con lo dispuesto en este Decreto"[1].

El Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén se hizo con una serie de fondos cedidos por la Diputación Provincial, el Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno y empezó a crecer moderadamente. A pesar de que el citado Real Decreto señalase que sus fondos debían estar constituidos, entre otros, por "objetos de arte procedentes de las extinguidas órdenes monásticas", los fondos del primitivo Museo de Pinturas de 1846 no ingresaron en el Museo hasta finales de 1975 y principios de 1976, y solo una pequeña parte. Seis años antes, en 1969, el Museo Provincial de Bellas Artes se había refundido con el Museo Arqueológico Provincial, formando el actual Museo de Jaén. Este hacerse y deshacerse, integrarse y desintegrarse, unido a diversos cambios de sede e incluso ausencia de ella, justifica la menor presencia de fondos desamortizados y, por ende, religiosos, en este centro comparativamente con instituciones paralelas en otras provincias.

Asentada, por el momento la institución, en 1972, ingresa la primera obra de ciclo navideño de valor, *Descanso en la huida a Egipto*, atribuida al italiano Borgianni, adquirida a S. A. R. D. Ataúlfo de Orleans y Borbón.

---

[1] MARÍN TORRES, M. T., *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón 2002, p. 346.

Orazio Borgianni es un pintor romano nacido hacia 1575 y fallecido en la Ciudad Eterna, muy joven, con apenas 41 años, en 1616. Forma parte del grupo de pintores que, atraídos por la prodigalidad de Felipe II hacia los italianos en la decoración de El Escorial, vinieron a trabajar a España, muchos de ellos con la intención simplemente de hacer fortuna y regresar después a su país de origen.

Junto a Cavarozzi y Nardi, forma la tríada de artistas italianos relevantes que vinieron a España y afianzaron la relación de la pintura española con la italiana del momento. Borgianni, al contrario que el longevo Nardi, no se asentó en España de manera definitiva. Estuvo en nuestro país en dos ocasiones, entre 1598 y 1603 y entre 1605 y 1607[2]. El artista romano, cuyas primeras obras reflejan una formación manierista, iría poco a poco abriéndose camino en el naturalismo caravaggiesco, especialmente a partir de 1604. No olvidemos que Michelangelo Merisi, Caravaggio, se encontraba en Roma desde 1591 y hasta 1606[3].

No está atestiguada una estancia de nuestro artista en Venecia, a pesar de las características que lo delatan en este sentido: el color graso, el gusto por el pormenor bodegonista, por los paisajes de rocosa bruma… Estos rasgos lo relacionan especialmente con los Bassanos y con el Greco, que a su vez también tiene una común vinculación con ellos.

Borgianni mantuvo importantes relaciones con España, a pesar de su vuelta definitiva a Italia en 1607. Se cree que algunas de sus obras más importantes fueron enviadas desde su país natal. Es el caso de las pinturas para el retablo mayor y laterales del monasterio de Porta Coeli de Valladolid. En algunas de ellas, como en la *Circuncisión*, el dominio lumínico y la naturalidad de los gestos es tal que no podemos sino pensar que estamos ante un artista muy diferente del autor de esos primeros santos como el *San Cristóbal* del Prado o el *San Jerónimo* de la Colección Buendía.

La obra conservada en el Museo de Jaén es de pequeño formato, 47,6 x 34 cm., firmada «Orati Borgiani F.», y representa un tema que suele cerrar

---

[2] VARIOS, *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006, t. II, pp. 532-533. En 1964, Alfonso E. Pérez Sánchez, que hizo un estudio sobre estos tres artistas señala como fechas de estancia en España 1595 – 1603 y 1604/05 – 1607. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid 1964, p. 10.

[3] Sorprende de nuevo a Pérez Sánchez el influjo caravaggiesco en la obra de Borgianni con un período de coincidencia entre ambos tan corto (1604/05 – 1606), si nos atenemos a los períodos fijados por este autor. Helen Langdon coloca la llegada de Caravaggio a Roma un año más tarde, en 1592. LANGDON, H., "Caravaggio en la Nápoles española", en *Los pintores de lo real*, Madrid 2008, p. 19.

habitualmente los ciclos navideños. De los Evangelios canónicos, solo Mateo y Lucas narran las circunstancias en que tuvo lugar la venida de Cristo. Y de ellos, únicamente el primero refiere que:

> "Partido que hubieron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo». Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto, permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes, a fin de que se cumpliera lo que había pronunciado el Señor por su profeta, diciendo: «De Egipto llamé a mi hijo»"[4].

El momento descrito en la pintura no es el de la Huida en sí, sino un motivo que procede de la literatura evangélica apócrifa, el *Descanso en la Huida a Egipto*. En el *Evangelio del Pseudo Mateo* se narra el viaje, lleno de extraordinarias aventuras, de la Sagrada Familia una vez que José es avisado en sueños de que Herodes, al verse burlado por los Magos, que no acudieron a darle noticias del nacimiento del Mesías, manda matar a todos los niños de Belén menores de dos años.

Detenidos en el viaje para reponer fuerzas, decidieron guarecerse en una gruta de la que salieron dragones que Jesús detuvo, haciendo que le adoraran. Del mismo modo, continúa el pseudoevangelista, leones, leopardos y demás fieras salvajes les iban indicando el camino, haciéndolo conjuntamente con ellos.

Es al tercer día de viaje cuando María se sintió cansada debido al calor del desierto, momento que escoge Borgianni y la mayor parte de los pintores europeos de los siglos XVI y XVII, para ofrecernos una estampa de reposo doméstico en este obligado viaje.

> "Aconteció que, al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: «Quisiera descansar un poco a la sombra de ella». José a toda prisa la condujo hasta la palmera y la hizo descender del jumento. Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vio llena de frutos, y le dijo a José: «Me gustaría, si fuera posible, tomar algún fruto de esta palmera». Mas José le respondió: «Me admira el que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos. A mí me preocupa más la escasez de agua, pues ya se acabó la que llevábamos en los odres y no queda más para saciarnos nosotros y abrevar a los jumentos».

[4] Mateo, 2, 13-15.

> Entonces el Niño Jesús, que plácidamente reposaba en el regazo de su madre, dijo a la palmera: «Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre». Y a estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de María, pudiendo así recoger todo el fruto que necesitaban para saciarse. Pero la palmera continuaba aún en esta posición, esperando que le ordenara erguirse la misma voz que le había mandado abajarse. Por fin, Jesús le dijo: «Álzate, palmera, y recobra tu vigor, pues vas a ser compañera de los árboles que pueblan el jardín de mi Padre. Y ahora haz que rompa de tus raíces esa vena de agua escondida en la tierra, para que del manantial podamos saciarnos». […][5]".

Y a continuación surgió del pie de la palmera un manantial de agua que alegró a toda la comitiva (según el Evangelio apócrifo citado acompañaban tres jóvenes a José y una muchacha a María). Se cumplió también, efectivamente, la promesa hecha al árbol, llegando un ángel a transportar una de sus ramas hasta el Paraíso. Jesús abrevia milagrosamente el camino que les resta y llegan a la ciudad de Sotinen, donde se detienen para hospedarse en el Capitolio de Egipto, en el cual se veneraban trescientos sesenta y cinco ídolos, que al contacto con las Sagradas Figuras de Cristo y su Madre, resultaron caídos, demostrando con ello "no ser nada". El gobernador de la ciudad, Afrodisio, al oír el tumulto, acudió al templo con todo su ejército, pero al descubrir a María y al Niño en el interior, se postró en tierra y adoró a Cristo, reconociéndolo como "Dios de nuestros dioses" y recordando el ejemplo veterotestamentario del Faraón, sepultado entre las aguas del Mar Rojo, por su incredulidad ante hechos milagrosos semejantes[6].

De toda esta prolija y novelesca narración del *Evangelio del Pseudo Mateo*, la tradición pictórica europea consagró quizá la imagen más verosímil, más creíble, más humana. El descanso del matrimonio con su Hijo en un forzado y apresurado exilio.

El pintor ha prescindido de la compañía recogida en el texto apócrifo y se ha concentrado en las figuras solitarias de los tres protagonistas, más bien dos, puesto que la Virgen y el Niño centran la escena, recogidos en maternal y amoroso abrazo, reclinado el rostro virginal en la cabecita rubia y rizada de Cristo. Recuerda este gesto íntimo a la *Virgen con Niño* del artista ferrarés

---

[5] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1999, pp. 212-213: *Evangelio del Pseudo Mateo*, XX, 1-2.

[6] De la Huida a Egipto propiamente dicha también se hacen eco algunos de los Apócrifos de la Infancia, de modo más o menos extenso: el *Evangelio del Pseudo Tomás*, el *Evangelio árabe de la Infancia* y la *Historia de José el carpintero*.

Hipólito Scarsella, Scarsellino, que guarda el Museo del Prado[7]. San José aparece desplazado a la derecha, en un segundo término, acurrucado, dormido o caviloso, y reclinado sobre el brazo izquierdo. Su actitud y ubicación, e incluso su fisonomía, son propias de la consideración histórica del Santo Varón en el momento en que se realiza esta pintura.

Aunque la literatura novotestamentaria no señale nada al respecto, José era un hombre mayor en el momento en que tienen lugar los acontecimientos narrados. Abundan los Apócrifos de la Natividad en referencias a su edad madura. Para ello son esenciales los datos relativos a los desposorios de María y José. Aquélla había sido consagrada al servicio del Templo de Dios desde su más tierna edad. Llegada a la pubertad[8], los sacerdotes del templo decidieron casarla. Dice el *Protoevangelio de Santiago* que el sumo sacerdote recibió la inspiración angélica de reunir a los *viudos* del pueblo, para que aquel sobre el que apareciese una señal portentosa en su vara, la tomase por esposa. Al recoger José la última de ellas, surgió una paloma que sobrevoló su cabeza, en lo que el sacerdote halló el prodigio y el hombre elegido. José se resiste: "Tengo hijos y soy viejo, mientras que ella es una niña; no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel"[9]. El sacerdote le advierte que es la voluntad de Dios y que debe aceptarla para no incurrir en su ira, argumento ante el cual José la acepta bajo su protección.

En el *Evangelio del Pseudo Mateo* se recoge una historia parecida. Aquí, el sacerdote ordena que vengan "todos los que no tienen mujer", es decir, no solo los viudos. Y hay también una leve diferencia en la actuación de José, que, sabiéndose viejo y "por temor de verse obligado a hacerse cargo de la doncella", no reclama su vara, más pequeña que el resto, en el momento en que el sacerdote las distribuye después de orar en el *sancta sanctorum*. Y es el ángel del Señor el que de nuevo advierte al pontífice de que falta la vara a uno de los pretendientes. Sucede de nuevo el prodigio milagroso de la paloma y el pueblo se regocija por la suerte de José. Mas éste se resiste, suplica confusamente: "Soy ya viejo y tengo hijos. ¿Por qué os empeñáis en que me haga cargo de esta jovencita?" […] "Acuérdate, José, cómo perecieron Datán, Abirón y Coré por despreciar la voluntad divina. Lo mismo te pasará a ti si no haces caso a este mandato del Señor"[10]. José acepta custodiarla, pero con la intención de dársela por esposa a alguno de sus hijos.

---

[7] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Nuevas obras de Orazio Borgianni en España", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 38 (1972) 527-530.

[8] Doce años según el *Protoevangelio de Santiago*, catorce según el *Pseudo Mateo*.

[9] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios…*, p. 146; *Protoevangelio de Santiago*, IX, 2.

[10] *Ibidem*, p. 193; *Evangelio del Pseudo Mateo*, VIII, 4.

De estos datos se deduce la edad avanzada de José y su viudez; y, consciente de esta diferencia con su futura esposa, se comprende también su natural resistencia a la voluntad divina. En el siglo XVI José se representa aún, dentro de esa tradición presente en el imaginario colectivo de la época, como hombre anciano, siempre en un discreto ángulo en las Adoraciones de Magos y Pastores, en las representaciones de la Sagrada Familia, etc.

Tendrá que llegar el siglo XVII para que teólogos y órdenes religiosas reparen en dos de sus discretas virtudes: su castidad y la protección que dispensa a María y Jesús. Descubierta la belleza de su vida sencilla, ésta se contagiará al aspecto exterior. En el lienzo de la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio, pintado por Alonso Cano para dicha clausura granadina en 1653-57, vemos que, al contrario que en el lienzo del manierista romano, quienes protagonizan la escena son José y el Niño, sostenido en brazos de su padre, que ocupa el espacio central de la composición. Es más, se establece un diálogo entre las tres figuras, la escena destila calor doméstico, en el gesto de José de entregarle el Niño a María y Jesús extendiendo el brazo hacia su Madre, actuando como puente y nexo divino entre sus padres. El aspecto externo de José ha cambiado, ya no es un viejo decrépito, de acusada ancianidad. Sigue siendo un hombre maduro, sin la lozanía de su joven y tierna esposa, pero la edad entre ambos cónyuges se ha acortado y en José resplandece la plácida belleza que otorga una madurez virtuosa. Los ejemplos de este cambio podrían extenderse hasta el infinito. En obras posteriores y tan famosas como la *Sagrada Familia del Pajarito* de Bartolomé Esteban Murillo de hacia 1650, hoy en el Museo Nacional del Prado, es la Virgen la que aparece en un segundo término, en semisombra, viendo cómo José juega con el Niño que aprende a dar sus primeros pasos.

Como ya hemos señalado, en el lienzo de Borgianni, estamos frente a una consideración anterior de la figura de José. Por eso aparece calvo, fatigado, desplazado a un segundo término. Su actitud de sueño o ensoñación puede ser también una sutil alusión al papel que los sueños de José tienen en el ciclo de la Natividad de Cristo. Cuando aquél descubre el estado de gravidez de su esposa piensa en repudiarla en secreto, pero un ángel del Señor lo persuade en sueños de no hacerlo. La misma Huida a Egipto viene precedida de un sueño que pone sobre aviso al santo carpintero de las perversas intenciones de Herodes. Será también en sueños como el ángel señale a José el final del peligro, con la muerte del rey y, por tanto, su regreso a Israel.

El paisaje en el que se desenvuelve la escena presiente el tenebrismo caravaggiesco, aunque por el tipo de tratamiento lumínico deba ser anterior al contacto de Borgianni con Merisi y, por tanto, anterior a 1604. En un ambiente

fantasmagórico, y a pesar del fulgurante sol que resplandece en la parte alta del cuadro, presentimos un ambiente nocturno o próximo. Quizá de ahí el sueño de José. No olvidemos que ha sido un día de considerables fatigas. La Virgen, agotada, se sentó a la sombra de una palmera (el árbol cuyo tronco aparece detrás de ella). Hambrienta, quiso comer de los frutos del árbol, que su Hijo milagrosamente tendió hasta su alcance, haciendo finalmente surgir a los pies del tronco un manantial de agua, atenuando así la preocupación de José. Todos estos acontecimientos justifican el momento de descanso nocturno y, como testigos de los mismos, aparecen en la pintura el árbol, el agua que brota entre las rocas debajo de José y, en el extremo opuesto, los odres que estaban vacíos, pintando así un pequeño bodegón en el interior del cuadro religioso, bodegón que recrearán otros pintores como Fray Juan Sánchez Cotán en el retablo del coro de la iglesia de la Cartuja de Granada, donde el refrigerio se convierte en la excusa de la pintura.

La palmera, el árbol, es un elemento con larga tradición bíblica a su vez. En el Libro del Génesis, Yahvé había advertido a nuestros primeros padres que no comieran ni tocaran el fruto del árbol que estaba en medio del Paraíso, no fueran a morir. Un árbol representa, por tanto, la tentación, y sucumbiendo a ella entra el pecado en el mundo. La salvación del Hombre motiva la venida de Cristo. María, la nueva Eva, come del fruto de un nuevo árbol, la palmera que su Hijo le tiende a sus pies en el Descanso en Egipto. Otro árbol se convertirá también en protagonista, en este caso como instrumento de redención, la Cruz de Cristo, construida con la madera del árbol del bien y del mal, del árbol cósmico, que representa el centro del mundo, la unión entre Cielo y Tierra, y que fue erigida sobre la tumba de Adán, con lo cual la sangre de Cristo bautiza y absuelve de ese primer pecado, al padre de la humanidad[11].

Son tradiciones antiguas, neolíticas, desarrolladas en época sumeria y más tarde asimiladas por el judaísmo y el cristianismo. Tradiciones que vinculan la representación vegetal con el árbol de la vida, el árbol primordial, que a lo largo de la historia cristiana se repite, asumiendo en cada situación un papel (tentador, auxiliador, salvador) en cada uno de los momentos (Creación, Descanso en la Huida, Crucifixión) de la Historia de la Caída y Redención Humana.

Lo que resta en la pintura es un fragmento de paisaje escarpado y cielo borrascoso, tal vez a punto de tronar, que hace proferir un relincho asustado al caballo apostado tras el árbol, ambientación que ha sugerido a los estudiosos de Borgianni ciertas concomitancias con el Greco, aún más evidentes en la

[11] ELIADE, M., *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona 2007, t. II, p. 467 – 468.

representación de los cuerpos alargados y marfileños de sus Crucificados. Es el paisaje brumoso, de "extraños peñascos esponjosos", que vemos en el telón de fondo, y el "tipo vegetal de largas cintas", que crecen a los pies del manantial, que refería Pérez Sánchez al comentar algunas de las características esenciales de la pintura borgianniana[12].

La huida a Egipto tuvo lugar al saber Herodes del nacimiento del Mesías, el Rey de los Judíos, que él interpretó como un usurpador de su terrenal trono, y de la decisión que tomaría en consecuencia de matarlo. Recibió dicha noticia a través de unos magos que llegaron de Oriente, siguiendo una estrella, con la intención de adorar al recién nacido. De las fuentes ortodoxas, sólo el Evangelio de San Mateo refiere este hecho:

> "Nacido, pues, Jesús en Belén de Judá en los días del rey Herodes, llegaron del oriente a Jerusalén unos magos, diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos que acaba de nacer? Porque hemos visto su estrella al oriente y venimos a adorarle. Al oír esto, el rey Herodes se turbó, y con él toda Jerusalén, y reuniendo a todos los príncipes de los sacerdotes y a los escribas del pueblo, les preguntó dónde había de nacer el Mesías. Ellos contestaron: En Belén de Judá, pues así está escrito por el profeta […]. Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, les interrogó cuidadosamente sobre el tiempo de la aparición de la estrella; y, enviándolos a Belén, les dijo: Id e informaos exactamente sobre ese niño, y, cuando le halléis, comunicádmelo, para que vaya también yo a adorarle. Después de haber oído al rey, se fueron, y la estrella que habían visto en oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella sintieron grandísimo gozo, y, llegando a la casa, vieron al niño con María, su madre, y de hinojos le adoraron, y, abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino"[13].

Respecto a este capítulo navideño, y antes de continuar con la exposición de otras versiones apócrifas, habría que reflexionar sobre cuatro aspectos concernientes a sus protagonistas: su número, su origen, su consideración de magos o reyes y sus nombres[14].

---

[12] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Borgianni…*, p. 15.

[13] Mateo 2, 1 – 12.

[14] Las reflexiones que siguen están tomadas de QUESADA, L., *La Navidad en el arte. Pinturas de iglesias y museos de Andalucía*, Sevilla 1997, p. 123.

Por lo que respecta a lo primero, parece ser que en principio el número de sus componentes variaba. Eran doce para las Iglesias Armenia y Siria, en conexión con las doce tribus de Israel o los doce Apóstoles. Posteriormente se reducirían a tres por la tríada de presentes entregada a la Sagrada Familia (oro, incienso y mirra) y por los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet, pobladores de los tres únicos continentes conocidos en la Antigüedad. No olvidemos, y ésta será una idea a retomar después, que el sentido de la Adoración de los Magos no es otro que mostrar la extensión del mensaje de salvación a todos los pueblos, de todos los confines y razas.

Sobre su origen, mientras que la mayoría de los Padres de la Iglesia apuntaban a Caldea o Persia, los palestinos Justino y Epifanio defendieron la posibilidad de que Oriente fuera Arabia, muy bien comunicada con Palestina por las rutas de las caravanas y lugar del que llegaban muchas esencias y riquezas. De nuevo, se trata de poner de manifiesto la universalidad del mensaje mesiánico.

En tercer lugar, ¿eran reyes, magos o ambos? La palabra *mago* se refiere en el mundo persa al astrólogo, astrónomo y al que realiza artes ocultas. También al charlatán. No es probable que fueran reyes en el sentido que hoy lo entendemos, aunque el *Evangelio armenio de la Infancia* es el primer texto que los denomina Reyes y que se refiere a su origen persa. Como apunta Quesada, podrían haberse tomado de las alusiones de Salomón al Mesías: "Los reyes de Tarsis y de las Islas le ofrecerán sus dones y los reyes de Seba y de Saba le pagarán tributo… (*Salmos*, 72, 10-11)".

El *Evangelio armenio de la Infancia* también es el primer texto que nos ofrece sus nombres, que coinciden casi con los actuales: "Y los reyes de los magos eran tres hermanos: Melkon, el primero, que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes", a pesar de que Luis Quesada refiera que el origen de los nombres es desconocido y su primera aparición tuviera lugar en torno al siglo XII, donde el *Liber Pontificalis* de Rávena los denomina como Melchor, Gaspar y Baltasar.

Los Evangelios Apócrifos ofrecen, de nuevo, sus propias versiones de los hechos[15]. En el *Liber de infantia Salvatoris* los Magos portan también la

[15] El *Protoevangelio de Santiago* refiere los mismos hechos que el evangelio canónico con leves variaciones de lenguaje y estilo. El *Pseudo Mateo* también, con la salvedad de que los sitúa transcurridos dos años desde el nacimiento de Cristo, lo que justificaría interpretaciones pictóricas que colocan al Niño más crecido, en torno a esta edad.

diadema que Herodes les había dado como presente para el Niño. José desconfía de ellos en un principio, haciendo que su hijo Simeón, que adquiere destacada presencia en el relato, espíe la escena de la Epifanía[16].

El *Evangelio árabe de la Infancia* relata cómo María entrega a su vez un pañal del Niño a los Magos, que a su regreso quemaron en una hoguera en compañía de la multitud de sus súbditos. Consumido el fuego, el pañal se mantuvo intacto como si nada hubiera pasado, con lo que empezaron a considerarlo como un símbolo y reliquia del Dios verdadero[17].

El *Evangelio armenio de la Infancia*, ya referido, señala en primer lugar que "un ángel del Señor se apresuró a ir al país de los persas para prevenir a los reyes magos y ordenarles que fueran a adorar al niño recién nacido"[18]. También indica el texto que fueron guiados por la estrella durante nueve meses, llegando "en el momento mismo en que María llegaba a ser madre", por tanto, estando el Niño recién nacido. El episodio continúa con una larga conversación entre los Magos y Herodes sobre su conocimiento de la venida del Mesías. Ellos refieren el Libro de Set, un documento que Dios Padre había entregado, firmado y sellado de su propia mano, a Adán en el momento del nacimiento de este tercer hijo, tras la muerte de Abel a manos de Caín, y que había pasado de generación en generación y de mano en mano hasta ellos. Los magos reintegran la carta al Niño, donde está escrito su nombre: "« […] enviaré a mi Hijo unigénito, el Verbo divino, quien tomará carne de tu descendencia y vendrá a ser hijo del hombre. Él te reintegrará a tu prístina dignidad por los tormentos terribles de su pasión en cruz. Y entonces tú, ¡oh Adán!, unido a mí con alma pura y cuerpo inmortal, serás deificado y podrás, como yo, discernir el bien y el mal»"[19].

En el Museo de Jaén la imagen que ilustra la iconografía de la Adoración de los Reyes procede de la ilustración de un libro adquirido para la Biblioteca del centro en el año 2008. Se trata de un volumen de literatura infantil, *Las aventuras de Celendín y otros cuentos*, de Ana Mª Berry, publicado en Buenos Aires por la Editorial Losada en 1942. El libro fue ilustrado por Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895 – París, 1984), uno de los artistas de la llamada Escuela Española de París.

Nacido en la capital del Santo Reino, con apenas tres años se traslada a Granada, donde recibiría su primera formación pictórica. Allí se integraría en

---

[16] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios…*, pp. 263-269; *Liber de infantia Salvatoris*, 89-96.
[17] *Ibidem*, pp. 306-308; *Evangelio árabe de la Infancia*, VII - VIII.
[18] *Ibid.*, pp. 355-358; *Evangelio armenio de la Infancia*, V, 10 y X, 10-23.
[19] *Ibid.*, pp. 357-358; *Evangelio armenio de la Infancia*, X, 23.

el ambiente intelectual de la tertulia de *El Rinconcillo* y trabaría la imperecedera amistad de Ismael González de la Serna, otro de los españoles de la Escuela de París, el poeta Federico García Lorca o el músico Manuel de Falla. Es a través de éste como Ortiz contactará con Pablo Picasso en París, lugar al que le llevan las circunstancias azarosas de la vida: su joven y prematura viudez, el consiguiente estado de abatimiento y el consejo de sus amigos de buscar un cambio de aires. La pintura de Ortiz, que en Granada tenía un cierto toque simbolista a lo Romero de Torres, cambia de registro en el París de los años 20. Siguiendo el consejo de su amigo Picasso de indagar en todo aquello que le interesara sin pararse a pensar si estaría bien o mal, pues el pensar le refrenaría, simultanea la pintura "oficial y académica" de retratos de la alta sociedad parisina con la búsqueda de un personal estilo postcubista. En el año 1932 regresa a España y se asienta con su familia en Barcelona como profesor de dibujo en un instituto. Parecía que la aventura artística había acabado y que Ortiz se aburguesaba y sentaba la cabeza. Pero la Guerra Civil vendría a demostrarle lo contrario, forzándole a su salida en primer lugar hacia Francia y posteriormente a Argentina, donde permanecerá entre los años 1939 y 1948. Aquí su pintura da un giro notable, "retorna al orden", al clasicismo de los inmensos paisajes americanos y los bodegones de botellas, sutil alusión al hacinamiento de los campos de concentración. A partir de 1948 regresa definitivamente a París y desde finales de los 50 retoma el contacto con Granada tras largos años de ausencia. Dicho reencuentro con la ciudad de la que ya ha desaparecido el paisaje humano, Falla o Lorca, motiva algunas de las series más conocidas de la etapa final de Ortiz, series que constituyen la imagen más popularizada de su obra: sus *Paseos de Cipreses* y sus *Albaicines*.

Desde sus tiempos juveniles en Granada, Ortiz colaboró con dibujos en revistas. Siguiendo la dominante pictórica de su etapa argentina, también las ilustraciones que realice participarán de ese realismo y máxime en su labor de ilustrador infantil de los cuentos de Ana Mª Berry. La obra que aquí nos interesa ilustra el último cuento del volumen, titulado "Día de Reyes".

En el cuento, el pequeño Mochito llora. Se ha quedado solo en el rancho mientras los demás se han ido con sus varas de cintas rematadas en farol a la fiesta de los Reyes Magos en Juella. Mochito tiene los ojos brillantes y el cuerpo abrasado, quizá tenga fiebre y esté enfermo.

El pequeño recuerda el baile del día de Navidad, en el que él, junto a otros niños había trenzado y destrenzado las cintas multicolores en torno a la vara, cantando y saltando. Sumido en estos recuerdos, que parecen fundirse con la realidad, Mochito va subiendo y girando por el aire. Se asusta de pronto y tira de una cinta que se alarga y lo deja en tierra. Mochito corre hasta llegar a un

cerro. Por la colina de enfrente, ve venir a tres señores indios con coronas, con un regalo cada uno, montados sobre mulas y guiados por una estrella. Detrás viene la Pachamama, la madre tierra, que le invita a venir con ellos y apresurarse. Detrás de ella, el resto de animales y pájaros volando en el firmamento, procurando no ocultar la estrella.

Llegan ante un pesebre con el Niño Jesús y los Reyes se prosternan. Uno le da oro y el Niño lo esparce en la tierra, que lo absorbe mientras Pachamama le da las gracias. Hace lo mismo con la mirra y el incienso, que aspiran diversas plantas que así adquirieren propiedades curativas.

Y el Niño mira a Mochito. Es el momento de pedirle un deseo, pero Mochito sólo atina a murmurar la impresión que le produce la belleza de ese Infante. Y ya no siente los ojos brillantes ni el cuerpo abrasado.

Al tratarse de la obra de un autor moderno, y de no tener un fin religioso, sino ilustrar un cuento para niños, esta representación de la Epifanía no está sujeta a las convenciones que pudiéramos encontrar en una obra de los siglos XVI o XVII, como ocurría en el caso de Borgianni. No obstante, la secular tradición cristiana deja su poso en el imaginario popular y colectivo e incluso representaciones en apariencia no inspiradas en fines o textos devotos terminan mostrando iconografías ya consagradas.

La escena representada nos muestra al Niño Jesús reclinado en el suelo sobre un paño. Múltiples trazos a modo de rayos bordean su cuerpo, resaltando la luz que emana de él. Cristo recién nacido como fuente luminosa procede del *Evangelio del Pseudo Mateo*, donde se dice que ya desde el momento en que María, a punto de dar a luz, entró en la gruta donde habría de alumbrar a su Hijo, ésta se llenó de un gran resplandor que no cesó mientras ella y el Niño estuvieron dentro. Recordemos cómo a finales del siglo XVI el italiano Federico Barocci había representado *El Nacimiento*, con una mujer con los brazos extendidos casi a punto de romper en tiernas exclamaciones sobre la hermosura del recién nacido, y la fuente luminosa de la composición partía de éste. Pues bien, Ortiz recoge, seguramente sin conocer su origen, también este rasgo.

Al fondo de la composición aparecen dos animales, la mula y el buey, sobre los cuales los Evangelios de San Mateo y San Lucas guardan un absoluto mutismo, pero que aparecen sin embargo en el *Pseudo Mateo*, haciendo cierta la profecía de que “la mula y el buey le adoraron”.

Entre ambos planos se sitúan el resto de personajes: Mochito, los tres Reyes (y quizá detrás de estos la confusa cabeza de la Pachamama), José y

María. Mochito aparece con una vestidura que le deja al descubierto uno de los hombros y que nos recuerda un poco a San Juan Bautista, primo del recién nacido, que suele acompañar en la tradición pictórica europea a la Sagrada Familia. Su presencia la motiva sin duda el relato.

Los Reyes adoptan la fisonomía de indios. Sus rasgos faciales, sus vestimentas, el tocado de plumas, incluso la edad y postura en la que están representados difieren de lo habitual en el arte europeo occidental.

Parece que había sido Beda, el Venerable, quien había codificado la edad de los Reyes y la simbología de sus regalos: Melchor, como anciano de largos cabellos blancos lo veneró como rey con el oro; Gaspar, joven, imberbe y de rostro rubicundo, lo adoró como Dios mediante el incienso y Baltasar, de raza negra, con la mirra alude al sacrificio y muerte del Redentor[20].

Ninguna de estas diferencias de edad es perceptible en estos Magos. Tampoco lo es la disimilitud racial de Baltasar respecto al resto. El anciano Melchor no aparece, como era habitual desde época barroca, hincando la rodilla para besar con dificultad la mano del recién nacido. Una convención que se ha perdido por falta de contacto de los pintores modernos con los temas cristianos y la pérdida de las normativas que regían su composición.

Pero el hecho de que los Reyes tengan rasgos indios cumple en cualquier caso una misión epifánica: el anuncio de la llegada del Mesías a los gentiles, a otros pueblos exóticos más allá de los judíos.

La misma representación de María y José como una pareja aborigen abunda en el mismo sentido de asimilación. El único rasgo de la tradición occidental que le queda a José es su vara florida, aquélla que según el *Libro de la Natividad de María* constituyó la señal divina para sus desposorios con la Madre de Cristo.

Estos dos pequeños ejemplos del ciclo histórico navideño (Adoración de los Reyes y Descanso en la Huida a Egipto) forman un pequeño botón de muestra de las posibilidades que el Nacimiento de Cristo ha dado al arte cristiano y occidental como excusa para la creación. Tal vez más abundantes y con una mayor simbología en época medieval y moderna, pero no del todo ausentes en creaciones más recientes que, si bien carentes de toda la teología que sustentaba a las anteriores, presentan a veces una igual o mayor belleza y dulzura estética.

---

[20] QUESADA, L., *La Navidad…*, o.c., p. 127.

Los museos provinciales españoles abundan en temas religiosos. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que el nacimiento de dichas instituciones supuso el paso de múltiples lienzos y objetos artísticos (e inclusive edificios) que, hasta el momento de la Desamortización, habían tenido un uso religioso, desde los conventos y monasterios exclaustrados a los recién creados museos.

El Museo de Jaén, a pesar de compartir esos comunes orígenes (el antecedente remoto y efímero del Museo de Pinturas de 1846), forma parte de la segunda oleada creativa de museos en nuestro país, la del Real Decreto de 24 de julio de 1913, que instaba a su fundación en aquellas provincias en las que las primitivas Juntas Artísticas y Científicas no habían conseguido consolidar una institución custodia estable: "En todas las capitales de provincia donde no exista un Museo provincial de Bellas Artes se procederá a su creación e instalación con el nombre de Museo provincial de Bellas Artes, de conformidad con lo dispuesto en este Decreto"[21].

El Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén se hizo con una serie de fondos cedidos por la Diputación Provincial, el Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno y empezó a crecer moderadamente. A pesar de que el citado Real Decreto señalase que sus fondos debían estar constituidos, entre otros, por "objetos de arte procedentes de las extinguidas órdenes monásticas", los fondos del primitivo Museo de Pinturas de 1846 no ingresaron en el Museo hasta finales de 1975 y principios de 1976, y solo una pequeña parte. Seis años antes, en 1969, el Museo Provincial de Bellas Artes se había refundido con el Museo Arqueológico Provincial, formando el actual Museo de Jaén. Este hacerse y deshacerse, integrarse y desintegrarse, unido a diversos cambios de sede e incluso ausencia de ella, justifica la menor presencia de fondos desamortizados y, por ende, religiosos, en este centro comparativamente con instituciones paralelas en otras provincias.

Asentada, por el momento la institución, en 1972, ingresa la primera obra de ciclo navideño de valor, *Descanso en la huida a Egipto*, atribuida al italiano Borgianni, adquirida a S. A. R. D. Ataúlfo de Orleans y Borbón.

Orazio Borgianni es un pintor romano nacido hacia 1575 y fallecido en la Ciudad Eterna, muy joven, con apenas 41 años, en 1616. Forma parte del grupo de pintores que, atraídos por la prodigalidad de Felipe II hacia los italianos en la decoración de El Escorial, vinieron a trabajar a España, muchos de ellos con la intención simplemente de hacer fortuna y regresar después a su país de origen.

---

[21] MARÍN TORRES, M. T., *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón 2002, p. 346.

Junto a Cavarozzi y Nardi, forma la tríada de artistas italianos relevantes que vinieron a España y afianzaron la relación de la pintura española con la italiana del momento. Borgianni, al contrario que el longevo Nardi, no se asentó en España de manera definitiva. Estuvo en nuestro país en dos ocasiones, entre 1598 y 1603 y entre 1605 y 1607[22]. El artista romano, cuyas primeras obras reflejan una formación manierista, iría poco a poco abriéndose camino en el naturalismo caravaggiesco, especialmente a partir de 1604. No olvidemos que Michelangelo Merisi, Caravaggio, se encontraba en Roma desde 1591 y hasta 1606[23].

No está atestiguada una estancia de nuestro artista en Venecia, a pesar de las características que lo delatan en este sentido: el color graso, el gusto por el pormenor bodegonista, por los paisajes de rocosa bruma… Estos rasgos lo relacionan especialmente con los Bassanos y con el Greco, que a su vez también tiene una común vinculación con ellos.

Borgianni mantuvo importantes relaciones con España, a pesar de su vuelta definitiva a Italia en 1607. Se cree que algunas de sus obras más importantes fueron enviadas desde su país natal. Es el caso de las pinturas para el retablo mayor y laterales del monasterio de Porta Coeli de Valladolid. En algunas de ellas, como en la *Circuncisión*, el dominio lumínico y la naturalidad de los gestos es tal que no podemos sino pensar que estamos ante un artista muy diferente del autor de esos primeros santos como el *San Cristóbal* del Prado o el *San Jerónimo* de la Colección Buendía.

La obra conservada en el Museo de Jaén es de pequeño formato, 47,6 x 34 cm., firmada «Orati Borgiani F.», y representa un tema que suele cerrar habitualmente los ciclos navideños. De los Evangelios canónicos, solo Mateo y Lucas narran las circunstancias en que tuvo lugar la venida de Cristo. Y de ellos, únicamente el primero refiere que:

> "Partido que hubieron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño

[22] VARIOS, *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006, t. II, pp. 532-533. En 1964, Alfonso E. Pérez Sánchez, que hizo un estudio sobre estos tres artistas señala como fechas de estancia en España 1595 – 1603 y 1604/05 – 1607. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid 1964, p. 10.

[23] Sorprende de nuevo a Pérez Sánchez el influjo caravaggiesco en la obra de Borgianni con un período de coincidencia entre ambos tan corto (1604/05 – 1606), si nos atenemos a los períodos fijados por este autor. Helen Langdon coloca la llegada de Caravaggio a Roma un año más tarde, en 1592. LANGDON, H., "Caravaggio en la Nápoles española", en *Los pintores de lo real*, Madrid 2008, p. 19.

> para matarlo». Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto, permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes, a fin de que se cumpliera lo que había pronunciado el Señor por su profeta, diciendo: «De Egipto llamé a mi hijo»”[24].

El momento descrito en la pintura no es el de la Huida en sí, sino un motivo que procede de la literatura evangélica apócrifa, el *Descanso en la Huida a Egipto*. En el *Evangelio del Pseudo Mateo* se narra el viaje, lleno de extraordinarias aventuras, de la Sagrada Familia una vez que José es avisado en sueños de que Herodes, al verse burlado por los Magos, que no acudieron a darle noticias del nacimiento del Mesías, manda matar a todos los niños de Belén menores de dos años.

Detenidos en el viaje para reponer fuerzas, decidieron guarecerse en una gruta de la que salieron dragones que Jesús detuvo, haciendo que le adoraran. Del mismo modo, continúa el pseudoevangelista, leones, leopardos y demás fieras salvajes les iban indicando el camino, haciéndolo conjuntamente con ellos.

Es al tercer día de viaje cuando María se sintió cansada debido al calor del desierto, momento que escoge Borgianni y la mayor parte de los pintores europeos de los siglos XVI y XVII, para ofrecernos una estampa de reposo doméstico en este obligado viaje.

> “Aconteció que, al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: «Quisiera descansar un poco a la sombra de ella». José a toda prisa la condujo hasta la palmera y la hizo descender del jumento. Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vio llena de frutos, y le dijo a José: «Me gustaría, si fuera posible, tomar algún fruto de esta palmera». Mas José le respondió: «Me admira el que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos. A mí me preocupa más la escasez de agua, pues ya se acabó la que llevábamos en los odres y no queda más para saciarnos nosotros y abrevar a los jumentos».
>
> Entonces el Niño Jesús, que plácidamente reposaba en el regazo de su madre, dijo a la palmera: «Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre». Y a estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de María, pudiendo así recoger todo el fruto que necesitaban para saciarse. Pero la palmera continuaba aún en esta

[24] Mateo, 2, 13-15.

> posición, esperando que le ordenara erguirse la misma voz que le había mandado abajarse. Por fin, Jesús le dijo: «Álzate, palmera, y recobra tu vigor, pues vas a ser compañera de los árboles que pueblan el jardín de mi Padre. Y ahora haz que rompa de tus raíces esa vena de agua escondida en la tierra, para que del manantial podamos saciarnos». […][25]".

Y a continuación surgió del pie de la palmera un manantial de agua que alegró a toda la comitiva (según el Evangelio apócrifo citado acompañaban tres jóvenes a José y una muchacha a María). Se cumplió también, efectivamente, la promesa hecha al árbol, llegando un ángel a transportar una de sus ramas hasta el Paraíso. Jesús abrevia milagrosamente el camino que les resta y llegan a la ciudad de Sotinen, donde se detienen para hospedarse en el Capitolio de Egipto, en el cual se veneraban trescientos sesenta y cinco ídolos, que al contacto con las Sagradas Figuras de Cristo y su Madre, resultaron caídos, demostrando con ello "no ser nada". El gobernador de la ciudad, Afrodisio, al oír el tumulto, acudió al templo con todo su ejército, pero al descubrir a María y al Niño en el interior, se postró en tierra y adoró a Cristo, reconociéndolo como "Dios de nuestros dioses" y recordando el ejemplo veterotestamentario del Faraón, sepultado entre las aguas del Mar Rojo, por su incredulidad ante hechos milagrosos semejantes[26].

De toda esta prolija y novelesca narración del *Evangelio del Pseudo Mateo*, la tradición pictórica europea consagró quizá la imagen más verosímil, más creíble, más humana. El descanso del matrimonio con su Hijo en un forzado y apresurado exilio.

El pintor ha prescindido de la compañía recogida en el texto apócrifo y se ha concentrado en las figuras solitarias de los tres protagonistas, más bien dos, puesto que la Virgen y el Niño centran la escena, recogidos en maternal y amoroso abrazo, reclinado el rostro virginal en la cabecita rubia y rizada de Cristo. Recuerda este gesto íntimo a la *Virgen con Niño* del artista ferrarés Hipólito Scarsella, Scarsellino, que guarda el Museo del Prado[27]. San José aparece desplazado a la derecha, en un segundo término, acurrucado, dormido o caviloso, y reclinado sobre el brazo izquierdo. Su actitud y ubicación, e incluso

---

[25] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1999, pp. 212-213: *Evangelio del Pseudo Mateo*, XX, 1-2.

[26] De la Huida a Egipto propiamente dicha también se hacen eco algunos de los Apócrifos de la Infancia, de modo más o menos extenso: el *Evangelio del Pseudo Tomás*, el *Evangelio árabe de la Infancia* y la *Historia de José el carpintero*.

[27] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Nuevas obras de Orazio Borgianni en España", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 38 (1972) 527-530.

su fisonomía, son propias de la consideración histórica del Santo Varón en el momento en que se realiza esta pintura.

Aunque la literatura novotestamentaria no señale nada al respecto, José era un hombre mayor en el momento en que tienen lugar los acontecimientos narrados. Abundan los Apócrifos de la Natividad en referencias a su edad madura. Para ello son esenciales los datos relativos a los desposorios de María y José. Aquélla había sido consagrada al servicio del Templo de Dios desde su más tierna edad. Llegada a la pubertad[28], los sacerdotes del templo decidieron casarla. Dice el *Protoevangelio de Santiago* que el sumo sacerdote recibió la inspiración angélica de reunir a los *viudos* del pueblo, para que aquel sobre el que apareciese una señal portentosa en su vara, la tomase por esposa. Al recoger José la última de ellas, surgió una paloma que sobrevoló su cabeza, en lo que el sacerdote halló el prodigio y el hombre elegido. José se resiste: "Tengo hijos y soy viejo, mientras que ella es una niña; no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel"[29]. El sacerdote le advierte que es la voluntad de Dios y que debe aceptarla para no incurrir en su ira, argumento ante el cual José la acepta bajo su protección.

En el *Evangelio del Pseudo Mateo* se recoge una historia parecida. Aquí, el sacerdote ordena que vengan "todos los que no tienen mujer", es decir, no solo los viudos. Y hay también una leve diferencia en la actuación de José, que, sabiéndose viejo y "por temor de verse obligado a hacerse cargo de la doncella", no reclama su vara, más pequeña que el resto, en el momento en que el sacerdote las distribuye después de orar en el *sancta sanctorum*. Y es el ángel del Señor el que de nuevo advierte al pontífice de que falta la vara a uno de los pretendientes. Sucede de nuevo el prodigio milagroso de la paloma y el pueblo se regocija por la suerte de José. Mas éste se resiste, suplica confusamente: "Soy ya viejo y tengo hijos. ¿Por qué os empeñáis en que me haga cargo de esta jovencita?" […] "Acuérdate, José, cómo perecieron Datán, Abirón y Coré por despreciar la voluntad divina. Lo mismo te pasará a ti si no haces caso a este mandato del Señor"[30]. José acepta custodiarla, pero con la intención de dársela por esposa a alguno de sus hijos.

De estos datos se deduce la edad avanzada de José y su viudez; y, consciente de esta diferencia con su futura esposa, se comprende también su natural resistencia a la voluntad divina. En el siglo XVI José se representa aún, dentro de esa tradición presente en el imaginario colectivo de la época,

---

[28] Doce años según el *Protoevangelio de Santiago*, catorce según el *Pseudo Mateo*.
[29] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios…*, p. 146; *Protoevangelio de Santiago*, IX, 2.
[30] *Ibidem*, p. 193; *Evangelio del Pseudo Mateo*, VIII, 4.

como hombre anciano, siempre en un discreto ángulo en las Adoraciones de Magos y Pastores, en las representaciones de la Sagrada Familia, etc.

Tendrá que llegar el siglo XVII para que teólogos y órdenes religiosas reparen en dos de sus discretas virtudes: su castidad y la protección que dispensa a María y Jesús. Descubierta la belleza de su vida sencilla, ésta se contagiará al aspecto exterior. En el lienzo de la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio, pintado por Alonso Cano para dicha clausura granadina en 1653-57, vemos que, al contrario que en el lienzo del manierista romano, quienes protagonizan la escena son José y el Niño, sostenido en brazos de su padre, que ocupa el espacio central de la composición. Es más, se establece un diálogo entre las tres figuras, la escena destila calor doméstico, en el gesto de José de entregarle el Niño a María y Jesús extendiendo el brazo hacia su Madre, actuando como puente y nexo divino entre sus padres. El aspecto externo de José ha cambiado, ya no es un viejo decrépito, de acusada ancianidad. Sigue siendo un hombre maduro, sin la lozanía de su joven y tierna esposa, pero la edad entre ambos cónyuges se ha acortado y en José resplandece la plácida belleza que otorga una madurez virtuosa. Los ejemplos de este cambio podrían extenderse hasta el infinito. En obras posteriores y tan famosas como la *Sagrada Familia del Pajarito* de Bartolomé Esteban Murillo de hacia 1650, hoy en el Museo Nacional del Prado, es la Virgen la que aparece en un segundo término, en semisombra, viendo cómo José juega con el Niño que aprende a dar sus primeros pasos.

Como ya hemos señalado, en el lienzo de Borgianni, estamos frente a una consideración anterior de la figura de José. Por eso aparece calvo, fatigado, desplazado a un segundo término. Su actitud de sueño o ensoñación puede ser también una sutil alusión al papel que los sueños de José tienen en el ciclo de la Natividad de Cristo. Cuando aquél descubre el estado de gravidez de su esposa piensa en repudiarla en secreto, pero un ángel del Señor lo persuade en sueños de no hacerlo. La misma Huida a Egipto viene precedida de un sueño que pone sobre aviso al santo carpintero de las perversas intenciones de Herodes. Será también en sueños como el ángel señale a José el final del peligro, con la muerte del rey y, por tanto, su regreso a Israel.

El paisaje en el que se desenvuelve la escena presiente el tenebrismo caravaggiesco, aunque por el tipo de tratamiento lumínico deba ser anterior al contacto de Borgianni con Merisi y, por tanto, anterior a 1604. En un ambiente fantasmagórico, y a pesar del fulgurante sol que resplandece en la parte alta del cuadro, presentimos un ambiente nocturno o próximo. Quizá de ahí el sueño de José. No olvidemos que ha sido un día de considerables fatigas. La Virgen, agotada, se sentó a la sombra de una palmera (el árbol

cuyo tronco aparece detrás de ella). Hambrienta, quiso comer de los frutos del árbol, que su Hijo milagrosamente tendió hasta su alcance, haciendo finalmente surgir a los pies del tronco un manantial de agua, atenuando así la preocupación de José. Todos estos acontecimientos justifican el momento de descanso nocturno y, como testigos de los mismos, aparecen en la pintura el árbol, el agua que brota entre las rocas debajo de José y, en el extremo opuesto, los odres que estaban vacíos, pintando así un pequeño bodegón en el interior del cuadro religioso, bodegón que recrearán otros pintores como Fray Juan Sánchez Cotán en el retablo del coro de la iglesia de la Cartuja de Granada, donde el refrigerio se convierte en la excusa de la pintura.

La palmera, el árbol, es un elemento con larga tradición bíblica a su vez. En el Libro del Génesis, Yahvé había advertido a nuestros primeros padres que no comieran ni tocaran el fruto del árbol que estaba en medio del Paraíso, no fueran a morir. Un árbol representa, por tanto, la tentación, y sucumbiendo a ella entra el pecado en el mundo. La salvación del Hombre motiva la venida de Cristo. María, la nueva Eva, come del fruto de un nuevo árbol, la palmera que su Hijo le tiende a sus pies en el Descanso en Egipto. Otro árbol se convertirá también en protagonista, en este caso como instrumento de redención, la Cruz de Cristo, construida con la madera del árbol del bien y del mal, del árbol cósmico, que representa el centro del mundo, la unión entre Cielo y Tierra, y que fue erigida sobre la tumba de Adán, con lo cual la sangre de Cristo bautiza y absuelve de ese primer pecado, al padre de la humanidad[31].

Son tradiciones antiguas, neolíticas, desarrolladas en época sumeria y más tarde asimiladas por el judaísmo y el cristianismo. Tradiciones que vinculan la representación vegetal con el árbol de la vida, el árbol primordial, que a lo largo de la historia cristiana se repite, asumiendo en cada situación un papel (tentador, auxiliador, salvador) en cada uno de los momentos (Creación, Descanso en la Huida, Crucifixión) de la Historia de la Caída y Redención Humana.

Lo que resta en la pintura es un fragmento de paisaje escarpado y cielo borrascoso, tal vez a punto de tronar, que hace proferir un relincho asustado al caballo apostado tras el árbol, ambientación que ha sugerido a los estudiosos de Borgianni ciertas concomitancias con el Greco, aún más evidentes en la representación de los cuerpos alargados y marfileños de sus Crucificados. Es el paisaje brumoso, de “extraños peñascos esponjosos”, que vemos en el telón de fondo, y el “tipo vegetal de largas cintas”, que crecen a los pies del

[31] ELIADE, M., *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona 2007, t. II, p. 467 – 468.

manantial, que refería Pérez Sánchez al comentar algunas de las características esenciales de la pintura borgianniana[32].

La huida a Egipto tuvo lugar al saber Herodes del nacimiento del Mesías, el Rey de los Judíos, que él interpretó como un usurpador de su terrenal trono, y de la decisión que tomaría en consecuencia de matarlo. Recibió dicha noticia a través de unos magos que llegaron de Oriente, siguiendo una estrella, con la intención de adorar al recién nacido. De las fuentes ortodoxas, sólo el Evangelio de San Mateo refiere este hecho:

> "Nacido, pues, Jesús en Belén de Judá en los días del rey Herodes, llegaron del oriente a Jerusalén unos magos, diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos que acaba de nacer? Porque hemos visto su estrella al oriente y venimos a adorarle. Al oír esto, el rey Herodes se turbó, y con él toda Jerusalén, y reuniendo a todos los príncipes de los sacerdotes y a los escribas del pueblo, les preguntó dónde había de nacer el Mesías. Ellos contestaron: En Belén de Judá, pues así está escrito por el profeta […]. Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, les interrogó cuidadosamente sobre el tiempo de la aparición de la estrella; y, enviándolos a Belén, les dijo: Id e informaos exactamente sobre ese niño, y, cuando le halléis, comunicádmelo, para que vaya también yo a adorarle. Después de haber oído al rey, se fueron, y la estrella que habían visto en oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella sintieron grandísimo gozo, y, llegando a la casa, vieron al niño con María, su madre, y de hinojos le adoraron, y, abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino"[33].

Respecto a este capítulo navideño, y antes de continuar con la exposición de otras versiones apócrifas, habría que reflexionar sobre cuatro aspectos concernientes a sus protagonistas: su número, su origen, su consideración de magos o reyes y sus nombres[34].

Por lo que respecta a lo primero, parece ser que en principio el número de sus componentes variaba. Eran doce para las Iglesias Armenia y Siria, en conexión con las doce tribus de Israel o los doce Apóstoles. Posteriormente

---

[32] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Borgianni…*, p. 15.

[33] Mateo 2, 1 – 12.

[34] Las reflexiones que siguen están tomadas de QUESADA, L., *La Navidad en el arte. Pinturas de iglesias y museos de Andalucía*, Sevilla 1997, p. 123.

se reducirían a tres por la tríada de presentes entregada a la Sagrada Familia (oro, incienso y mirra) y por los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet, pobladores de los tres únicos continentes conocidos en la Antigüedad. No olvidemos, y ésta será una idea a retomar después, que el sentido de la Adoración de los Magos no es otro que mostrar la extensión del mensaje de salvación a todos los pueblos, de todos los confines y razas.

Sobre su origen, mientras que la mayoría de los Padres de la Iglesia apuntaban a Caldea o Persia, los palestinos Justino y Epifanio defendieron la posibilidad de que Oriente fuera Arabia, muy bien comunicada con Palestina por las rutas de las caravanas y lugar del que llegaban muchas esencias y riquezas. De nuevo, se trata de poner de manifiesto la universalidad del mensaje mesiánico.

En tercer lugar, ¿eran reyes, magos o ambos? La palabra *mago* se refiere en el mundo persa al astrólogo, astrónomo y al que realiza artes ocultas. También al charlatán. No es probable que fueran reyes en el sentido que hoy lo entendemos, aunque el *Evangelio armenio de la Infancia* es el primer texto que los denomina Reyes y que se refiere a su origen persa. Como apunta Quesada, podrían haberse tomado de las alusiones de Salomón al Mesías: "Los reyes de Tarsis y de las Islas le ofrecerán sus dones y los reyes de Seba y de Saba le pagarán tributo… (*Salmos*, 72, 10-11)".

El *Evangelio armenio de la Infancia* también es el primer texto que nos ofrece sus nombres, que coinciden casi con los actuales: "Y los reyes de los magos eran tres hermanos: Melkon, el primero, que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes", a pesar de que Luis Quesada refiera que el origen de los nombres es desconocido y su primera aparición tuviera lugar en torno al siglo XII, donde el *Liber Pontificalis* de Rávena los denomina como Melchor, Gaspar y Baltasar.

Los Evangelios Apócrifos ofrecen, de nuevo, sus propias versiones de los hechos[35]. En el *Liber de infantia Salvatoris* los Magos portan también la diadema que Herodes les había dado como presente para el Niño. José desconfía de ellos en un principio, haciendo que su hijo Simeón, que adquiere destacada presencia en el relato, espíe la escena de la Epifanía[36].

---

[35] El *Protoevangelio de Santiago* refiere los mismos hechos que el evangelio canónico con leves variaciones de lenguaje y estilo. El *Pseudo Mateo* también, con la salvedad de que los sitúa transcurridos dos años desde el nacimiento de Cristo, lo que justificaría interpretaciones pictóricas que colocan al Niño más crecido, en torno a esta edad.

[36] SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios…*, pp. 263-269; *Liber de infantia Salvatoris*, 89-96.

El *Evangelio árabe de la Infancia* relata cómo María entrega a su vez un pañal del Niño a los Magos, que a su regreso quemaron en una hoguera en compañía de la multitud de sus súbditos. Consumido el fuego, el pañal se mantuvo intacto como si nada hubiera pasado, con lo que empezaron a considerarlo como un símbolo y reliquia del Dios verdadero[37].

El *Evangelio armenio de la Infancia*, ya referido, señala en primer lugar que "un ángel del Señor se apresuró a ir al país de los persas para prevenir a los reyes magos y ordenarles que fueran a adorar al niño recién nacido"[38]. También indica el texto que fueron guiados por la estrella durante nueve meses, llegando "en el momento mismo en que María llegaba a ser madre", por tanto, estando el Niño recién nacido. El episodio continúa con una larga conversación entre los Magos y Herodes sobre su conocimiento de la venida del Mesías. Ellos refieren el Libro de Set, un documento que Dios Padre había entregado, firmado y sellado de su propia mano, a Adán en el momento del nacimiento de este tercer hijo, tras la muerte de Abel a manos de Caín, y que había pasado de generación en generación y de mano en mano hasta ellos. Los magos reintegran la carta al Niño, donde está escrito su nombre: "« […] enviaré a mi Hijo unigénito, el Verbo divino, quien tomará carne de tu descendencia y vendrá a ser hijo del hombre. Él te reintegrará a tu prístina dignidad por los tormentos terribles de su pasión en cruz. Y entonces tú, ¡oh Adán!, unido a mí con alma pura y cuerpo inmortal, serás deificado y podrás, como yo, discernir el bien y el mal»"[39].

En el Museo de Jaén la imagen que ilustra la iconografía de la Adoración de los Reyes procede de la ilustración de un libro adquirido para la Biblioteca del centro en el año 2008. Se trata de un volumen de literatura infantil, *Las aventuras de Celendín y otros cuentos*, de Ana Mª Berry, publicado en Buenos Aires por la Editorial Losada en 1942. El libro fue ilustrado por Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895 – París, 1984), uno de los artistas de la llamada Escuela Española de París.

Nacido en la capital del Santo Reino, con apenas tres años se traslada a Granada, donde recibiría su primera formación pictórica. Allí se integraría en el ambiente intelectual de la tertulia de *El Rinconcillo* y trabaría la imperecedera amistad de Ismael González de la Serna, otro de los españoles de la Escuela de París, el poeta Federico García Lorca o el músico Manuel de Falla. Es a través de éste como Ortiz contactará con Pablo Picasso en París, lugar al que le llevan las circunstancias azarosas de la vida: su joven y

---

[37] *Ibidem*, pp. 306-308; *Evangelio árabe de la Infancia*, VII - VIII.
[38] *Ibid.*, pp. 355-358; *Evangelio armenio de la Infancia*, V, 10 y X, 10-23.
[39] *Ibid.*, pp. 357-358; *Evangelio armenio de la Infancia*, X, 23.

prematura viudez, el consiguiente estado de abatimiento y el consejo de sus amigos de buscar un cambio de aires. La pintura de Ortiz, que en Granada tenía un cierto toque simbolista a lo Romero de Torres, cambia de registro en el París de los años 20. Siguiendo el consejo de su amigo Picasso de indagar en todo aquello que le interesara sin pararse a pensar si estaría bien o mal, pues el pensar le refrenaría, simultanea la pintura "oficial y académica" de retratos de la alta sociedad parisina con la búsqueda de un personal estilo postcubista. En el año 1932 regresa a España y se asienta con su familia en Barcelona como profesor de dibujo en un instituto. Parecía que la aventura artística había acabado y que Ortiz se aburguesaba y sentaba la cabeza. Pero la Guerra Civil vendría a demostrarle lo contrario, forzándole a su salida en primer lugar hacia Francia y posteriormente a Argentina, donde permanecerá entre los años 1939 y 1948. Aquí su pintura da un giro notable, "retorna al orden", al clasicismo de los inmensos paisajes americanos y los bodegones de botellas, sutil alusión al hacinamiento de los campos de concentración. A partir de 1948 regresa definitivamente a París y desde finales de los 50 retoma el contacto con Granada tras largos años de ausencia. Dicho reencuentro con la ciudad de la que ya ha desaparecido el paisaje humano, Falla o Lorca, motiva algunas de las series más conocidas de la etapa final de Ortiz, series que constituyen la imagen más popularizada de su obra: sus *Paseos de Cipreses* y sus *Albaicines*.

Desde sus tiempos juveniles en Granada, Ortiz colaboró con dibujos en revistas. Siguiendo la dominante pictórica de su etapa argentina, también las ilustraciones que realice participarán de ese realismo y máxime en su labor de ilustrador infantil de los cuentos de Ana Mª Berry. La obra que aquí nos interesa ilustra el último cuento del volumen, titulado "Día de Reyes".

En el cuento, el pequeño Mochito llora. Se ha quedado solo en el rancho mientras los demás se han ido con sus varas de cintas rematadas en farol a la fiesta de los Reyes Magos en Juella. Mochito tiene los ojos brillantes y el cuerpo abrasado, quizá tenga fiebre y esté enfermo.

El pequeño recuerda el baile del día de Navidad, en el que él, junto a otros niños había trenzado y destrenzado las cintas multicolores en torno a la vara, cantando y saltando. Sumido en estos recuerdos, que parecen fundirse con la realidad, Mochito va subiendo y girando por el aire. Se asusta de pronto y tira de una cinta que se alarga y lo deja en tierra. Mochito corre hasta llegar a un cerro. Por la colina de enfrente, ve venir a tres señores indios con coronas, con un regalo cada uno, montados sobre mulas y guiados por una estrella. Detrás viene la Pachamama, la madre tierra, que le invita a venir con ellos y apresurarse. Detrás de ella, el resto de animales y pájaros volando en el firmamento, procurando no ocultar la estrella.

Llegan ante un pesebre con el Niño Jesús y los Reyes se prosternan. Uno le da oro y el Niño lo esparce en la tierra, que lo absorbe mientras Pachamama le da las gracias. Hace lo mismo con la mirra y el incienso, que aspiran diversas plantas que así adquirieren propiedades curativas.

Y el Niño mira a Mochito. Es el momento de pedirle un deseo, pero Mochito sólo atina a murmurar la impresión que le produce la belleza de ese Infante. Y ya no siente los ojos brillantes ni el cuerpo abrasado.

Al tratarse de la obra de un autor moderno, y de no tener un fin religioso, sino ilustrar un cuento para niños, esta representación de la Epifanía no está sujeta a las convenciones que pudiéramos encontrar en una obra de los siglos XVI o XVII, como ocurría en el caso de Borgianni. No obstante, la secular tradición cristiana deja su poso en el imaginario popular y colectivo e incluso representaciones en apariencia no inspiradas en fines o textos devotos terminan mostrando iconografías ya consagradas.

La escena representada nos muestra al Niño Jesús reclinado en el suelo sobre un paño. Múltiples trazos a modo de rayos bordean su cuerpo, resaltando la luz que emana de él. Cristo recién nacido como fuente luminosa procede del *Evangelio del Pseudo Mateo*, donde se dice que ya desde el momento en que María, a punto de dar a luz, entró en la gruta donde habría de alumbrar a su Hijo, ésta se llenó de un gran resplandor que no cesó mientras ella y el Niño estuvieron dentro. Recordemos cómo a finales del siglo XVI el italiano Federico Barocci había representado *El Nacimiento*, con una mujer con los brazos extendidos casi a punto de romper en tiernas exclamaciones sobre la hermosura del recién nacido, y la fuente luminosa de la composición partía de éste. Pues bien, Ortiz recoge, seguramente sin conocer su origen, también este rasgo.

Al fondo de la composición aparecen dos animales, la mula y el buey, sobre los cuales los Evangelios de San Mateo y San Lucas guardan un absoluto mutismo, pero que aparecen sin embargo en el *Pseudo Mateo*, haciendo cierta la profecía de que “la mula y el buey le adoraron”.

Entre ambos planos se sitúan el resto de personajes: Mochito, los tres Reyes (y quizá detrás de estos la confusa cabeza de la Pachamama), José y María. Mochito aparece con una vestidura que le deja al descubierto uno de los hombros y que nos recuerda un poco a San Juan Bautista, primo del recién nacido, que suele acompañar en la tradición pictórica europea a la Sagrada Familia. Su presencia la motiva sin duda el relato.

Los Reyes adoptan la fisonomía de indios. Sus rasgos faciales, sus vestimentas, el tocado de plumas, incluso la edad y postura en la que están representados difieren de lo habitual en el arte europeo occidental.

Parece que había sido Beda, el Venerable, quien había codificado la edad de los Reyes y la simbología de sus regalos: Melchor, como anciano de largos cabellos blancos lo veneró como rey con el oro; Gaspar, joven, imberbe y de rostro rubicundo, lo adoró como Dios mediante el incienso y Baltasar, de raza negra, con la mirra alude al sacrificio y muerte del Redentor[40].

Ninguna de estas diferencias de edad es perceptible en estos Magos. Tampoco lo es la disimilitud racial de Baltasar respecto al resto. El anciano Melchor no aparece, como era habitual desde época barroca, hincando la rodilla para besar con dificultad la mano del recién nacido. Una convención que se ha perdido por falta de contacto de los pintores modernos con los temas cristianos y la pérdida de las normativas que regían su composición.

Pero el hecho de que los Reyes tengan rasgos indios cumple en cualquier caso una misión epifánica: el anuncio de la llegada del Mesías a los gentiles, a otros pueblos exóticos más allá de los judíos.

La misma representación de María y José como una pareja aborigen abunda en el mismo sentido de asimilación. El único rasgo de la tradición occidental que le queda a José es su vara florida, aquélla que según el *Libro de la Natividad de María* constituyó la señal divina para sus desposorios con la Madre de Cristo.

Estos dos pequeños ejemplos del ciclo histórico navideño (Adoración de los Reyes y Descanso en la Huida a Egipto) forman un pequeño botón de muestra de las posibilidades que el Nacimiento de Cristo ha dado al arte cristiano y occidental como excusa para la creación. Tal vez más abundantes y con una mayor simbología en época medieval y moderna, pero no del todo ausentes en creaciones más recientes que, si bien carentes de toda la teología que sustentaba a las anteriores, presentan a veces una igual o mayor belleza y dulzura estética.

---

[40] QUESADA, L., *La Navidad…*, o.c., p. 127.

Descanso en la huida a Egipto. Orazio Borgianni.
Óleo sobre lienzo. 47,6 x 34 cm.

Día de Reyes. Manuel Ángeles Ortiz. 142 x 100 mm.
Ilustración del libro “Las aventuras de Celendín y otros cuentos” de Ana Mª Berry. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1942.