

UNA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS EN LA PINTURA LORQUINA DE LA COLEGIATA DE SAN PATRICIO

Josefa Cotes Porcel

1. LOS REYES MAGOS ENTRE LA LEYENDA, LAS CONVICCIONES RELIGIOSAS Y EL SOPORTE PICTÓRICO

Como miembro de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca, se me invitó a colaborar con un artículo para su revista y siendo Navidad, recordé mi infancia y el fervor con que tantos niños y niñas de este país hemos vivido la fiesta de los Reyes Magos. Tradición que cada día cae más en el olvido absorbida por la carrera ascendente de Papa Noel a finales del siglo XX y principios del XXI.

Visitando San Patricio me detuve ante una pieza que me traía el sueño de un día de niñez y recordé a un hombre, maestro incansable del buen oficio de pintor, que vive en un lugar recóndito, cercano a Murcia, con la curiosidad y el buen hacer que le ha caracterizado toda su vida.



Me llamó la atención de esos Reyes Magos la belleza plástica que contienen, distinta de la que comúnmente estamos acostumbrados a mirar, y me pareció que estaban hechos con realismo, para acercarnos, lejos del vaivén de las modas, a estampas de una rica tradición cada vez más olvidada por la sociedad laica. Si la Biblia y los relatos hagiográficos son actualmente el exponente de un sector determinado de la sociedad, hay que indicar que en tiempos pasados fueron el soporte del desarrollo de imágenes que están en la base del arte occidental, desde los inicios del Cristianismo hasta bien entrado el Romanticismo. Por ello considero necesario reforzar la idea casi hermenéutica y entrañablemente bella de un hom-



bre que, con gran realismo, hace este tipo de cuadros en los inicios del siglo XXI.

Creo que siempre hemos pensado que el día de los Reyes Magos es un día excepcional, una de las fiestas más hermosas del año, porque indudablemente, como se indicó al principio, está relacionada con la infancia. La festividad de los Reyes Magos no se conmemoró hasta el siglo V en Occidente. El 6 de enero fue elegido para recordar la Epifanía, la manifestación de Jesús a través de los Reyes Magos, su bautismo en el Jordán¹ y el milagro de las bodas de Canáan. Dice Emile Mâle² que siempre ha habido una curiosidad muy grande en torno a las figuras de los Reyes Magos y que lo que calla San Mateo nos lo cuenta la Leyenda. La Edad Media es rica y pintoresca en esta tradición.

Fue una estrella³ la que guió a los Reyes Magos hasta el portal de Belén, el lugar donde se encontraba el Niño Jesús. El único que menciona la estrella de Navidad es el Evangelio de San Mateo.

Muchas son las conjeturas que se han dado a este hecho. Unos pensaron que se trataba de un cometa, otros de la explosión de un sol cuya luz brillante puede verse durante varios meses, aunque la opción más razonable es la de Keppler que dice que fue una triple conjunción de la tierra con los planetas Júpiter y Saturno, estando el Sol pasando por Piscis. Conjunción que no se volverá a dar hasta el año 2198, en la que los planetas se verán como uno solo, lo que produce una luz muy brillante.

Desde el punto de vista religioso la explicación es mucho más simple; el hecho de que los Magos sean guiados por una estrella significa que la voz de Dios no solamente habla a través de sus profetas sino que se manifiesta libremente donde Yahvé quiere y a quien quiere. Es evidente que Dios puede elegir el símbolo y el sujeto que quiera para revelarse. Por ello, Dios creó esa estrella, para que guiara a los tres Reyes Magos a mostrarse al Niño y una vez cumplida la misión desaparecería.

Podríamos insinuar aquí que el pueblo de Israel se creía con el privilegio de ser elegido; sin embargo, Dios

ha preferido a los Magos que no son de Israel (Evangelio de San Mateo⁴, Capítulo II, versículo 1).

Los Magos se contraponen a los pastores, representan a una clase más culta, frente a ellos, los cuidadores de rebaños se configuran como un grupo social menos instruido. Avala esta idea el hecho de que los pastores no pudieran dar testimonio en un juicio, porque sus palabras no tenían ni la calidad ni la veracidad de otros grupos sociales; por decirlo de alguna manera, se les consideraba inferiores. Réau confirma⁵ que “a medida que se fue desarrollando la leyenda, la propia Iglesia estaba interesada en mostrar la respetabilidad de los personajes”.

El testimonio de los Magos se presentaba con más dignidad al ser identificados en ellos todos los reyes del mundo, frente a la ingenua adoración de unos humildes pastores. Pero Yahvé da una llamada de atención: los pastores serán los primeros en saber el nacimiento de Jesús. Ellos, los más débiles, son la prueba de que es Dios el que nace. Al elegir a personajes de rango elevado en la consideración social se salta las normas israelitas, porque podía perfectamente haber elegido a un sacerdote, o a cualquier figura importante del pueblo de Israel. Y, al preferir también a los pastores, una vez más el Ser Superior transgrede las reglas y da al mundo sus señas de identidad, que a veces no coinciden con lo que nos trata de explicar la Leyenda que se va creando en torno a este hecho.

Nos llama la atención la procedencia de los Reyes. En un principio se consideró que procedían de Oriente, probablemente de Asia. Mâle⁶ nos dice que el lejano Oriente, de donde ellos venían, daba pie en el mundo medieval a hermosos sueños. Se pensaba que descendían de Balaam, y que habían heredado los secretos del antiguo adivino. Se nos dice también que las piezas de oro que llevaron al Niño habían sido acuñadas por Terah, padre de Abraham, etc. Pero en la Edad Media, se consideraron llegados de tres continentes: Asia, África y Europa, correspondiendo a las tres razas entre las cuales se reparte el género humano, descendientes de los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet.

¹ RÉAU, L., 1996 *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia.* (Nuevo Testamento). Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 251.

² MÂLE, É., 1966, *El arte religioso.* México, Fondo de Cultura Económica, p. 29.

³ ROUX, J. P., 1994, *Jesús de Nazaret.* Madrid, Espasa Calpe, p. 121. (Nos cuenta Roux que la estrella de la que tanto se habla cuenta con sus prototipos. Se contempló en China cuando nació Buda; es evocada en los nacimientos de enviados de Dios, de hijos divinos de grandes personajes, etc.)

⁴ *Nuevo testamento* (Evangelio de San Mateo. Capítulo 2, Versículo 1-2), 4ª edición. Madrid, Ediciones Paulinas, 1984: “Habiendo nacido Jesús en Belén de Judá, durante el reinado de Herodes, vinieron unos Magos de Oriente a Jerusalén preguntando: ¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Porque hemos visto su estrella en Oriente y venimos a adorarlo”.

⁵ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 248.

⁶ MÂLE, É., *op. cit.*, p. 67.



Cuando se descubre América la iconografía religiosa sólo sigue reconociendo esos tres continentes, porque de lo contrario se hubiera necesitado otro Rey Mago, que Según Réau⁷ hubiera equilibrado más las representaciones artísticas del conjunto.

Pero de todas las leyendas, nos indica Mâle, es la de la edad imputada a cada uno de los Reyes Magos, la que se convirtió en la más interesante para los artistas.

La información más antigua arranca de Beda el Venerable (siglo VIII) y se encuentra en las *Collectanea* que acompaña sus obras y dice así: “el primero de los Reyes Magos, fue Melchor, un anciano de largos cabellos blancos y lengua barba [...] él ofreció el oro símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe, de color encendido [...] honró a Jesús presentándole el incienso, ofrenda que manifestaba su divinidad. El tercero, de nombre Baltasar, de tez morena, barbicerado, testimonió al ofrecer la mirra, que el hijo del hombre debía morir [...]”⁸.

En el párrafo descrito contemplamos dos hechos, el primero, hace referencia a la edad aproximada que se atribuye a los Reyes y el segundo, es la correspondencia clara de cada uno de los Reyes con la ofrenda que llevan al Niño.

Con respecto a la edad, en la descripción de Beda, Baltasar es el más joven. Idea que se mantiene a lo largo de toda la iconografía cristiana. Jesús es Cronocrátor, Señor de las edades de la vida humana, por tanto la escena de los Magos también está representada en función de la edad. Melchor, el más anciano, aparece arrodillado, simboliza *el pasado*; Gaspar, con barba, ya maduro, *el presente* y el más joven imberbe, Baltasar, *el futuro*, está de pie, esperando su turno para acercarse a Jesús⁹.

Los tres cumplidos: oro, incienso y mirra, son tres símbolos de la excepcionalidad de Jesús. El oro se le ofrece por ser Rey (es un homenaje a la realeza de Cristo)¹⁰. Este hecho lo confirma Cristo ante Pilatos, cuando le dice: “Yo soy Rey”. Y parece ser que la arquilla que hay en primer plano objeto de este estudio y que se encuentra en el suelo entreabierto, lo contiene en cantidad. Fue Melchor, el mayor, el que ofreció al Niño oro para

aliviar su pobreza. (Aunque Réau se refiere a la pobreza de la Virgen y por extensión al Niño.

El incienso, continúa diciendo el mismo autor fue para desinfectar el establo, pero es evidente que en este homenaje se le ofrece por ser Dios; por tanto, es un atributo de Adoración, hecho que está demostrado con los milagros y la Resurrección de Jesús. A Gaspar le atribuye la Leyenda este presente.

La mirra es un unguento fúnebre. Se utiliza en los ritos funerarios y demuestra la humanidad de Jesús. Jesús sufre y muere. Como los demás hombres es embalsamado y perfumado, es decir, ungido con mirra. Este último presente fue atribuido a Baltasar, el más joven de los Reyes y está relacionado con el poder que tiene para curar enfermedades. Como indica Jean Paul Roux¹¹: “Los ejercicios hermenéuticos pueden practicarse hasta el infinito y parecen a menudo gratuitos, ya que no se basan en nada preciso que pueda confirmarlos”.

Sin embargo, hay dos hechos interesantes que destaca Roux de esta temática. Por un lado, la vinculación entre las dos grandes civilizaciones de la Antigüedad, la de Mesopotamia y la cuenca del Nilo, puesto que la llegada de los Magos está ligada con el episodio de la huida a Egipto; y por otro, los Magos, cuando llegan, lo hacen a una casa, como dice el Evangelio de San Mateo¹² y no a una gruta, como indica la Leyenda, probablemente porque la Familia ya había encontrado un alojamiento. Este hecho da pie para que las formas pictóricas y escultóricas, según la información que mejor maneje el artista, representen en un lugar o en otro el acontecimiento. Más adelante comprobaremos en el paradigma que aquí se estudia la ductilidad del pintor para elegir y situar el hogar de la Sagrada Familia.

2. LA EPIFANÍA DE LA IGLESIA DE SAN PATRICIO

2.1. REPRESENTACIÓN

La representación de este acontecimiento se inicia en el arte bizantino y románico. Como indica Réau, si en el arte cristiano primitivo la Epifanía se representa como un símbolo de la divinidad de Jesús, con el transcurrir del tiempo, las formas pictóricas que inspi-

⁷ RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 249-50.

⁸ MÂLE, E., *op. cit.*, p. 68.

⁹ CARMONA MUELA, J., 2001 *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, Col. Fundamentos, nº 148, pp. 105-108

¹⁰ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 253.

¹¹ ROUX, J. P., *op. cit.*, p. 122.

¹² Evangelio de San Mateo, Capítulo II, versículo 11, *op. cit.* En *Nuevo Testamento*, p. 10.



ran ese hecho acaban en espectáculo, en el que tiene más importancia el boato que rodea a los Reyes que la expresión de los sentimientos que se desprenden de dicho acto.

La *Adoración de los Reyes Magos* de la iglesia de San Patricio, en la capilla de la Encarnación, forma parte del conjunto de pinturas que Manuel Muñoz Barberán realizó para apoyar la reconstrucción de dicho lugar. Entrando por la puerta del lado sur, o de la Epístola, que fue el primer acceso a la iglesia por la cabecera y girando a la izquierda, nos encontramos con esta capilla y sus pinturas.

Las historias narrativas que hay en ella nos acercan fundamentalmente a la infancia de Cristo. La elección del cuadro de los Reyes está en función de la tradición que representa, la emotividad que contiene para que la niñez presente y futura descubra a través de estas imágenes el significado nunca perdido de un hecho capaz de entusiasmar de generación en generación.

Es un cuadro en el que la escena está encerrada dentro de una casa. Llama la atención el hecho de que el Niño esté bastante crecido, por lo que podría tratarse de un nuevo domicilio, y no del pesebre al que alude la leyenda; avala esta idea, también, el tiempo que los Reyes tardaron en encontrar al Niño. El Evangelio de San Mateo es claro a este respecto y cita textualmente “casa”.

La arquitectura que sirve de soporte al grupo tampoco se corresponde con la del portal de Belén ni con la mencionada casa, sino más bien con la sugerencia didáctica que nos hace el autor para situar a los personajes en el marco de un hogar. Un vigoroso arco, muy abierto, con soportes de sillería que casi se pueden reconstruir y dibujar, nos permiten seguir la línea del muro, sin más ornato que la piedra que va enmarcando, como si de un óvalo se tratara, a todas las figuras para crear movilidad y dinamismo en la escena.

Indudablemente, para hacer los muros de la vivienda puede que se haya tenido en cuenta la línea de trabajo que siguen los iconos bizantinos cuando representan a la Virgen. Observamos que casi siempre la colocan en interiores; sin embargo, cuando la sitúan al aire libre le hacen un dosel o un pórtico.

Los Reyes aparecen agrupados frente al conjunto primordial constituido por la Virgen, San José y el Niño. Ambas composiciones están guiadas por la figura elíptica que genera el arco de la vivienda.

2.2. COMPOSICIÓN

Dice Casas¹³ que el valor simbólico de las líneas, colores, volúmenes tienen en el arte una importancia suma. “Si el Arte Clásico utiliza con preferencia la recta horizontal en el Barroco se nota el predominio de la vertical, para expresar, sentimientos, anhelos, inquietud...”. En la composición que estudiamos predominan las curvas en mantos en la arquitectura y en el balanceo de las cabezas.

Los personajes de la *Adoración de los Reyes Magos* han planteado a los artistas, desde antiguo, problemas de cómo colocarlos en la composición. Hemos visto a través del arte que la proyección del grupo pasa por dos posiciones estratégicas; en la más antigua, la Virgen quedaría sentada en un extremo para dar paso al desfile de los Reyes Magos en procesión. La otra solución es colocar a la Virgen en el centro y los Reyes alinearlos simétricamente a uno y otro lado, pero un Rey quedaría cojo, habría que buscarle pareja como indica anecdóticamente Réau. Nuestro pintor, como otros de la tradición española, ha preferido la primera solución, más adecuada para presentar la disposición de los personajes.

Nos dice Filippe Pedrocchio¹⁴, al referirse a Giambattista Tiepolo “que dominaba el dibujo y la capacidad para concebir composiciones de gran formato, pero sin figuras grandiosas y solemnes, por ello siempre estudiaba la composición, pensando en la iluminación”. El dibujo, la composición y la iluminación son las tres líneas que se han seguido para proyectar este acontecimiento en la obra de Barberán.

Con la adquisición de autonomía a partir del Renacimiento, por parte de los artistas, la composición de este hecho va a sufrir modificaciones, simplificándose y adoptando, por la mayoría de los artistas del Barroco, la primera postura, que sitúa a la Virgen en un lado, para colocar el resto del grupo frente a ella (Velázquez, Murillo, etc.). En Rubens, la Virgen está de pie, pero también en un extremo.

También desde el Renacimiento, Leonardo Da Vinci introdujo una nueva visión del tema sobre los Reyes Magos, distinta a la de Botticelli, ambas obras en la Galería de los Uffizi de Florencia. En el cuadro de Leonar-

¹³ CASAS, M.A., 1971: *El arte de hoy y de ayer*. Nueva colección Lábor, nº 112. Barcelona, pp. 32 y ss.

¹⁴ PEDROCCO, F., 2000: “Los Creadores”, *Historia Universal de la Pintura. Summa Pictórica*. Tomo VIII. El siglo de la Razón. Planeta, Barcelona.



Lámina 1. La Adoración de los Reyes Magos, de Manuel Muñoz Barberán.



Lámina 2. Detalle: Melchor y Baltasar adoran al Niño.

do, el desfile tradicional de los Reyes Magos deja paso a una muchedumbre llena de humanidad. Como el propio Leonardo¹⁵ dice: "Harás la figura en la postura apropiada que sirva para demostrar lo que la figura lleva en su alma".

Curiosamente en la Epifanía que nos ocupa, alejada en siglos de estas grandes obras maestras, destaca la naturalidad y la candidez para representar el motivo siguiendo el ejemplo de Tiziano Vecellio¹⁶, "apropiarse de lo que queda de religiosidad para traducirla en el estatuto de la imagen".

San José aparece agazapado detrás de la Virgen. Sólo se manifiesta del pecho hacia arriba, porque lo más significativo es su rostro. La Virgen ocupa un espacio inmenso dada su categoría divina y todas las cabezas, excepto la de Gaspar, que está inscrita en un triángulo, perfectamente visible al estar de perfil su rostro, están anotadas en una circunferencia ovoide que recuerda el contorno de algunos rostros que realizara Giotto en la capilla Scrovegni, y que aquí acentúan un ritmo de ternura contenido.

El paje de los Reyes forma línea nítida con el rectángulo-tabique del edificio y sirve de separación a ambos grupos.

¹⁵ SALVAT, J., 1991: "Pintura del primer renacimiento", En *Historia del Arte*, Salvat Editores, S.A., vol. XV. Barcelona, pp. 84 y ss.

¹⁶ PUPPI, L., 2000: *El Manierismo y la expansión del Renacimiento*, vol. V. Planeta, Barcelona, p. 192.

2.3. EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y SUS ACTITUDES

2.3.1. La Virgen

Está casi siempre sentada sobre un trono, aunque a veces aparece, como en el pórtico románico de la fachada de Moissac echada sobre una cama, cosa que no va a ser habitual en su representación. Lo lógico es encontrarla siempre colocada en el trono de la Divinidad, presentando a su hijo. En el cuadro objeto de este trabajo aparece ubicada sobre un poyo de piedra que forma parte del conjunto de la habitación y que apenas se deja ver. Además, el largo manto cae hasta tocar el grueso batiente del intradós del arco, porque la figura de San José se sitúa espacialmente detrás de ella, pero compartiendo parte de su espacio como esposo.

Los colores tradicionales para la Virgen son el rojo para la túnica y el azul para el manto. Pero esta Virgen está inspirada en el conocimiento del dogma de la Inmaculada Concepción, en el que se representa con una túnica blanca como símbolo de la pureza y el manto azul, símbolo de la divinidad, como Madre de Dios.

El rostro de la Virgen es dulce y apacible, perturbado por una leve timidez al descender su mirada perpleja, llena de agradecimiento y amor contenidos al Rey que ofrece la ofrenda. Esta Virgen recuerda a las Inmaculadas de Murillo "blancas y azules, próximas a nosotros, desprovista de corona, despojada de la majestad de los antiguos símbolos [...] Ésta, al igual que la de la Sagrada Familia del pintor que le precedió, tiene el encanto de lo espontáneo"¹⁷.

De todas formas la ropa de la Virgen es intemporal, como la de los Reyes. Sin embargo, el muchacho que puede ser un paje o criado de los Reyes lleva un atuendo más identificable.

2.3.2. El Niño

Puede aparecer con diferentes vestimentas, o fajado como se le representaba primitivamente y, sobre todo, en el arte bizantino, o con ropas más acordes con el crecimiento de un bebé cuando tiene meses. En este caso aparece envuelto en un lienzo blanco y lleva una túnica para cubrir la mitad de su cuerpo. El regazo de la Virgen sirve de trono a Dios-Niño.

¹⁷ GUINARD, P., 1972: *Pintura española, vol. 2: Del siglo de oro a Goya*. Lábor. Barcelona, 1972, p.100.



Las actitudes del Niño también han ido variando a lo largo del tiempo. A veces aparece tocando el pelo del Rey que se le acerca para ofrecerle un regalo, o bien juega con la copa que se le ofrece, o como en este caso, trata de alcanzar el recipiente de orfebrería que se le brinda, probablemente porque le ha llamado la atención el remate del mismo: un pajarito.

El pájaro es curiosamente para los Reyes el símbolo de que Jesús había nacido y el mismo Jesús siendo niño juega con pajaritos de barro a los que de un soplo infunde vida (Evangelios Apócrifos).

El Niño de esta Adoración tiene rasgos elegantes y es de miembros largos y bien nutridos. Recuerda las formas alargadas de los niños de Rafael, pero sin tener repletas las carnes.

Adecuadamente dibujadas y marcadas nítidamente sus líneas compositivas en el lecho de la túnica blanca sobre la que está sosegado. Cuando este Niño intenta tomar esa especie de bola que simboliza el cetro de los Reyes, explicitando su realeza, su poder... mira más que al objeto al Rey que se lo ofrece, con una mirada de sorpresa y asombro, guiada por el ojo visible que contemplamos, entre humano y divino. Y es que, en cada niño que nace, Dios sigue creando al ser humano y en reconocimiento (el origen humano de cada niño) de esa humanidad se le hacen obsequios.

Las representaciones del cuerpo del Niño oscilan desde las de Ghirlandaio (retablo de la Epifanía, en el Hospital de los Inocentes de Florencia) que le da un tamaño pequeño, y aparece rodeado de una multitud, a las de Botticelli (*Adoración de los Reyes Magos*, Uffizi, Florencia) que lo presenta también muy reducido. Desde el Renacimiento el Niño recupera más volumen y aparece más espigado.

2.3.3. San José

Se le califica por la historiografía versada en su figura como el protector de la Sagrada Familia. Él custodia los regalos que se le hacen al Niño. Parmigianino, para darle otra connotación a su persona, lo representó abrazando a un Rey.

Sin embargo, aquí San José no aparece ni orgulloso, ni sórdido, como a veces se le ha mostrado, y aunque está detrás de la Virgen, su protagonismo es evidente y nos viene dado porque sus manos y el cayado forman una cruz y de sus ojos se desprende un paternalismo lleno de ternura. Aunque el padre adoptivo de Jesús se re-



Lámina 3. Detalle con oro de la arquilla.

presente en la pintura anciano o bastante maduro, para resaltar la paternidad divina de Cristo, también puede aparecer joven para condescender con la Virgen. Verlo así es menos habitual. Un excelente pintor del Renacimiento, Rafael, en los *Desposorios de la Virgen*, lo introduce en el cuadro con barba y un aspecto de madurez. La barba¹⁸ simbolizaría la madurez y la sabiduría y esos mismos destellos son los que nos presenta este pecho de San José, que custodia a María. A partir del siglo XVI los artistas le rejuvenecieron y le confirieron el aspecto de un hombre de 40 años con todo el vigor de esa edad¹⁹. La Contrarreforma dignificó su figura y desde entonces casi siempre se le representa más joven. A partir del Barroco se aconsejó pintarlo de unos 30 años²⁰.

San José aparece con su emblema: una vara. Esta obra tiene en cuenta para representarlo el pasado, cuando fue pretendiente de María y de entre todos los que presentaron sus cayados a los sacerdotes el suyo fue el único que floreció²¹. Era el mayor de todos, de ahí que nos ofrezca una imagen protectora, sobre todo de la Virgen y el Niño, su familia.

2.3.4. Los Reyes Magos

La actitud de estos tres personajes se ha modificado mucho a lo largo del tiempo. En la zona oriental la ofrenda precede a la Adoración. En unas versiones los Reyes avanzan sin arrodillarse, velándose las manos para

¹⁸ GIORGI, R., 2002: *Santos*. Electa Mondadori, S.L. Col. Los Diccionarios de Arte, Barcelona, pp. 184-194.

¹⁹ RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 162 y ss.

²⁰ CARMONA MUELA, J. *op. cit.*, p. 58.

²¹ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 179.



Lámina 4. Detalle de la Virgen joven y candorosa.

presentar los regalos y en otras un Rey Mago inclina la cabeza.

Nos dice Réau que esta forma bizantina de adoración no la adopta el arte occidental por encontrarla servil y la sustituye por el homenaje feudal del vasallo a su soberano. El hecho de que el primer Rey Mago se arrodille para ofrecer su presente obedece a dos versiones sobre el conjunto, la primera modificada por las representaciones del siglo I al V en bajorrelieves y otras escenas; la segunda, sin embargo, Emile Male la situaría en la puesta en escena del teatro religioso de los autos sacramentales. Ambas son válidas porque a medida que se van introduciendo detalles se va complicando el ritual de presentación ante la Sagrada Familia. Los Reyes pueden besar al Niño, detalle introducido por Giovanni Pisano y su hermano Nicola. Todo evoluciona y se transforma, la estrella se convierte en flor o es reemplazada por un ángel. Como indica ocurrentemente Réau hacia el siglo XV el número de intrusos se multiplica y apenas sí los Reyes encuentran sitio para acercarse al Niño. Esto se observa muy bien en la *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (1423).

Melchor, el mayor de los Reyes, de pelo y barba blanca, aquí tornadas rubias, es escenificado como un personaje de menos de 60 años. Las calzas y la escarcela son propias del Renacimiento, más que del modelo orientalizante. Simboliza a los hijos de Jafet, a los europeos.

Gaspar, el más joven, curiosamente está de rodillas, cosa que correspondería por tradición a Melchor. No se sabe bien como va vestido porque le cubre una enorme capa. En algunas representaciones es rubio, aquí curiosamente lleva coleta y sus rasgos no son los que se le atri-

buyen como semita de Asia. Quizás el pintor haya querido representar en él a la juventud de ese momento.

Baltasar, de raza negra y con barba, presenta una apariencia de más de 20 años. Ciñe su frente una cinta como en las imágenes arcaicas. Personifica a los hijos de Cam, los africanos.

Como indica Gombrich²², cuando se refiere a Antonio Allegri, más conocido como Correggio, dice que: “explotó más aún que Tiziano el descubrimiento según el cual la luz y el color pueden ser empleados para contrabalancear las formas y conducir nuestras miradas a lo largo de ciertas líneas”. El vestido de la Virgen da luz a la escena, y los efectos lumínicos de las vestiduras de Melchor y Baltasar realizadas con colores que llamaríamos calientes engendran líneas envolventes hacia un sólo punto, la figura sonrosada y expectante del Niño-Dios.

La vestimenta de Gaspar presenta tonos más fríos, con una capa muy matizada a través de los pliegues que forma. Su manto no presenta grandes arrugas, sólo unos simples dobleces le permiten introducir las tonalidades sobre las que incide la luz para mostrarnos el juego del clarooscuro. Las manos de Gaspar más que entregar el regalo al Niño parece que quieren cogerlo siguiendo con precisión el esquema de la curva que muestra la espalda del Niño Jesús. Podríamos hablar aquí de la técnica del Veronés²³ de las sombras coloreadas, a muy reducida escala.

Sin embargo, es lícito indicar en el contexto que nos ocupa que el atuendo de los Magos se ha ido adaptando a las diferentes representaciones que se han hecho en el transcurso del tiempo, cambiado una y otra vez el traje, según inspiración de la escena a representar. Desde el mundo antiguo, en el que se les colocaba a los Reyes un traje persa, hasta el mundo medieval, en el que fueron cubiertos con traje real, la moda en el vestir se ha ido adaptando a ellos. Sin embargo, desde el Renacimiento hasta el Barroco, se les representó con la moda de las cortes del momento, en cuyas obras aparecen contemporizados, al igual que en los siglos XV y XVI la familia o los amigos del pintor.

En el siglo XX ha sido habitual que sean las creencias del pintor, sus convicciones religiosas o el conocimiento y entendimiento del tema, lo que le lleva a colocarle una u otra vestimenta, o bien a alternar vestuario del pasado

²² GOMBRICH, E. H. 1997, *La historia del Arte*. Debate, S.A., p. 337.

²³ “El siglo de la Razón”, en *Historia Universal de la Pintura. Summa Pictórica*. Vol. VIII. Planeta, Barcelona, 2000.



Lámina 5. Detalle de Jesús, Niño divino.



Lámina 6. Detalle de Gaspar, de apariencia juvenil.

y del presente. A veces, toda la obra puede tener un aire intemporal, ya que la capa es un elemento que se utiliza a lo largo de los tiempos sin muchos ornatos para su identificación, a no ser que haya una idea expresa de connotación temporal clara.

2.3.5. Las ofrendas

El oro generalmente lo ofrece Melchor para aliviar la pobreza del Niño y en el caso que nos ocupa va en una arquilla como tradicionalmente ha sido presentado. El oro venerado por su incorruptibilidad, es un símbolo²⁴ universal del sol, la iluminación divina, la pureza, la masculinidad, la inmortalidad, la sabiduría.

Baltasar va a entregar la mirra al Mesías en un copón que servirá para curar las enfermedades, y Gaspar el incienso, para desinfectar el establo donde estaba el Niño. El cáliz que llevan los Reyes puede simbolizar el que utilizó Cristo en la Última Cena, posteriormente receptáculo de su sangre y que representaría para el género humano la salvación.

En oriente se cree que el incienso purifica y ofrece protección contra los malos espíritus. Se presenta en una vasija con agujeritos para que salga el olor del perfume. Pero el recipiente que lleva Gaspar en nuestra escena es coronado por un pajarito, y no es muy habitual en las imágenes de esta ofrenda ver pequeñas aves. Este símbolo elegido por el pintor habría que relacionarlo con la idea de que uno de los Reyes Magos ve salir volando un pájaro de una flor maravillosa, y entiende que es el anuncio del nacimiento del Mesías (representación de esta

idea en la Colegiata de Berna, Vidriera del Coro, hacia 1450).

En la interpretación de las ofrendas se retoma la idea a caballo entre el simbolismo explicitado por Beda el Venerable y San Bernardo de Claraval, y también por Jacobus de Voragine, que afirma que las ofrendas son tres atributos de Cristo: “su más preciosa divinidad, su más devota alma y su carne intacta e incorrupta”.

En la obra de Barberán, las figuras emergen de una atmósfera dibujada en la que los personajes son elegantes y se presentan con naturalidad en un ambiente envolvente. El cuadro aparece apagado por los colores opacos, los tonos cálidos enmohecidos y pastosos, de marrones y grises. Sin embargo, hay un contraste que nos sorprende de pronto, porque en una mirada no se observa, y es el pliego blanco que lleva el paje, justo en el centro de la escena, delimitando zonas oscuras y luminosas. Como ya hiciera Tiziano²⁵ con la luz, el aire y los colores, Barberán da cuerpo a toda la escena.

A un lado, la claridad, la luz, simbolizada por la Virgen y el Niño, al otro, los Reyes Magos, la humanidad, que se muestra más en un plano de penumbra, puesto que a reyes y humanos, para poseer la claridad completa, les falta la divinidad.

Con trazos lineales, una pincelada suelta, los rostros no muy esbozados y una gran captación psicológica de los personajes, concluye este relato, aprendido en las fuentes de la historia, que nos ha transmitido el pintor murciano Manuel Muñoz Barberán. Narración enmarcada por la ventana que ilumina, saca relieves y sombras, para transportarnos a los que ya no somos tan niños, a

²⁴ FONTANA, D. 2003: *El lenguaje de los símbolos*. Barcelona, Blume, pp. 85, 112, 200 (Todas las páginas citadas en las ofrendas hacen referencia al libro de Fontana).

²⁵ GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, pp. 331 y ss.



un sueño dulce y delicado, que ha existido en la infancia de toda persona que ha vivido una tradición tan milenaria, como multicultural, en el Occidente europeo.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, P., 1989: *El mundo en la antigüedad tardía (de Marco Aurelio a Mahoma)*. Taurus, Madrid.
- Catecismos de la Iglesia Católica*, 1992: Asociación de Editores del Catecismo, Madrid, 2ª edición.
- CARMONA MUELA, J., 2001: *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo, Madrid, Col. Fundamentos, nº 148.
- CASAS, M.A., 1971: *El Arte de hoy y de ayer*. Nueva Colección Lábor, nº 112, Barcelona.
- FONTANA, D., 2003: *El lenguaje de los símbolos*. Blume, Barcelona.
- GERARD, A.-M., 1995: *Diccionario de la Biblia*. Madrid.
- GIORGI, R., *Santos*. 2002: Electa Mondadori, S.L., Col. Los Diccionarios de Arte, Barcelona.
- GUINARD, P., 1972: *Pintura española. Vol. 2: Del siglo de oro a Goya*. Lábor, Barcelona. Nueva colección Lábor, Nº 141.
- MÂLE, É., 1966: *El Arte religioso*. Fondo de Cultura Económica, México.
- NUEVO TESTAMENTO. Capítulo 2. Versículo 1 al 9. *Evangelio de San Mateo*. Ediciones Paulinas, Madrid, 4ª edición, 1984.
- PEDROCCO, F., 2000: “Los Creadores”, en *Historia Universal de la Pintura. Summa Pictórica*. Tomo VIII. Planeta, Barcelona.
- PUPPI, L., 2000: “El Manierismo y la expansión del Renacimiento”, en *Historia Universal del Arte*, vol. V. Planeta, Barcelona.
- RÉAU, L., 1996: *Iconografía del arte cristiano-Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. II. Ediciones del Serbal, Barna.
- ROUX, J. P., 1994: *Jesús de Nazaret*. Espasa Calpe, Madrid.
- SALVAT, J. (dir.), 1991: *Pintura del primer Renacimiento*. Vols. XV-XVI-XVII. Historia del Arte. Salvat Editores, S.A., Barcelona.