

**Iconografía de la natividad: el parto sin dolor (II)**

*Iconography of the nativity: childbirth without pain (II)*

**Teresa DÍAZ DÍAZ<sup>1</sup>**

**Resumen:** El presente trabajo es una continuación del que se publicó en la anterior edición de la revista *Escorialensia*<sup>2</sup>, en el que abordábamos la primera variante sobre la iconografía de la Natividad, donde se hace alusión al nacimiento de Jesús con un parto natural, es decir, con dolor, fórmula que se interpretó desde el siglo IV hasta el XV. Tras estudiar las fuentes narrativas del ciclo del cristianismo, continuamos analizando la otra variante iconográfica: el parto sin dolor. Esta nueva forma de representación se impondrá desde el momento en el que se lanzan nuevas consideraciones en el Concilio de Trento (1545 y 1563), donde los Padres de la Iglesia defenderán las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia y del Pseudo Buenaventura, que cambiarán definitivamente los cánones iconográficos de las representaciones de la Natividad, pasando a considerar que no se trata de un parto, sino de un alumbramiento. De este modo, se acaba la controversia al defender que María no sufre naturaleza humana y así ensalzar su divinidad.

**Abstract:** This work is a continuation of the one published in the previous edition of the magazine *Escorialensia*, in which we addressed the first variant on the iconography of the Nativity, which refers to the birth of Jesus with a natural birth, that is, with pain, a formula that was interpreted from the 4th to the 15th century. After studying the narrative sources of the Christian cycle, we continue analyzing the other iconographic variant: the painless birth. This new form of representation will prevail from the moment in which new considerations are launched at the Council of Trent (1545 and 1563), where the Church Fathers will defend the Revelations of Saint Bridget of Sweden and Pseudo Bonaventure, which will definitively change the iconographic canons of the representations of the Nativity, coming to consider that it is not a birth, but a delivery. In this way, the controversy ends by defending that Mary does not suffer human nature and thus exalting her divinity.

**Palabras clave:** Nacimiento de Jesús, Iconografía renacentista, Parto sin dolor, Adoración

**Keywords:** Birth of Jesus, Renaissance iconography, Painless childbirth, Adoration.

---

<sup>1</sup>Investigadora independiente. ORCID: 0000-0002-7740-8245. Correo electrónico: [teresamoranchel@hotmail.com](mailto:teresamoranchel@hotmail.com)

<sup>2</sup> *Escorialensia*, 2 (2024).

## **SUMARIO:**

### **I. Introducción**

### **II. Fuentes narrativas**

### **III. Iconografía de la Natividad, algunas obras representativas**

- 3.1. *Hugo van der Goes. Adoración de los pastores. Museo Uffizi*
- 3.2. *Jacopo Bassano. Adoración de los pastores. Museo del Prado*
- 3.3. *Alonso Berruguete. Nacimiento. Museo de Valladolid*
- 3.4. *Juan Fernández Navarrete, el Mudo. Adoración de los pastores. Monasterio de El Escorial*
- 3.5. *El Greco. Adoración de los pastores. Museo del Prado*
- 3.6. *Bartolomé Esteban Murillo. Natividad con el anuncio a los pastores. Colección particular. Madrid*
- 3.7. *Federico Barocci. Nacimiento. Museo del Prado*

### **IV. Conclusión**

### **V. Bibliografía**

### **VI. Imágenes**

Recibido: enero 2025

Aceptado: marzo 2025

*“...Haced fiestas vosotros los débiles y enfermos, porque es el nacimiento del Salvador. Alegraos, cautivos; ha nacido vuestro redentor. Alborzaos, siervos, porque ha nacido el señor. Alegraos, libres, porque es el nacimiento del Libertador. Alégrese los cristianos porque ha nacido Cristo”.*

(San Agustín, Sermón 184,2; PL 38,996)

## I. INTRODUCCIÓN

Una vez que se consolidó la escena del Nacimiento de Jesús, desde los primeros tiempos hasta el mundo medieval, con pocas variantes iconográficamente hablando, y tras numerosos concilios y debates teológicos, los evangelios apócrifos fueron sufriendo un proceso de degradación respecto a los temas canónicos, será en el Concilio de Trento<sup>3</sup> cuando se revisará este tema y le dará un giro, aunque esta variante ya habían comenzado a utilizarla los artistas en el siglo XIV que comenzaban a basarse en la fórmula de las Revelaciones de Santa Brígida. Esto va a tener una enorme influencia en las representaciones de las escenas de la Natividad, que llevará al cambio de la iconografía, abandonándose el modelo iconográfico medieval, debido a que la Iglesia Católica occidental ratificada estos dogmas para suscitar la piedad popular.

Tal y como anticipábamos, en esta ocasión nos centraremos en la variante iconográfica del parto sin dolor, a través de una serie de representaciones en las que comprobaremos como esta variante se aleja de la fórmula vista anteriormente, la de influencia bizantina y del mundo medieval.

Los primeros ejemplos pertenecerán al momento en que se produce la transición al renacimiento, todavía con reminiscencias hispano-flamencas, momento en el que cambia la iconografía de lo que se quiere representar; lo que interesa es el niño como ser perfecto, musculoso, fuerte, fornido... Será este el momento del cambio, a partir del siglo XV, cuando se representarán los personajes con indumentaria a la moda y toda la luz del lienzo será la que irradia el niño desde el suelo o el pesebre.

## II. FUENTES NARRATIVAS

Las fuentes narrativas vistas en la publicación anterior de *Escorialensia*

---

<sup>3</sup> Trento, ciudad italiana, donde se reunieron durante casi 20 años en concilio los Padres y Doctores de la Iglesia. Las respuestas que se intentaron dar en ese Concilio es lo que conocemos como Contrarreforma cuyos miembros estaban en contra del protestantismo. En la veinticincoava sesión deciden quitar las representaciones donde se acerca a la carnalidad y la naturaleza humana para hacer un tipo de iconografía más simbólica.

serán las mismas con respecto al tema de la Natividad de Cristo, es decir que los artistas flamencos, renacentistas, manieristas, barrocos, se seguían basando en la Sagrada Biblia, en el libro del profeta Isaías, en el Evangelio de Mateo y en el Evangelio de Lucas (1: 57-66), en el que el episodio de la Adoración lo relata narrando como se produce la noche del nacimiento cuando, tras haber recibido la buena noticia por parte del ángel, los pastores se acercaron a Belén.

Los textos que hacen alusión a la virginidad de María después del parto y la ausencia de dolor son numerosos. Entre estas fuentes documentales destacamos: Libro de la infancia del Salvador, apócrifo del siglo IX (párr. 62-76) con alusión al parto sin dolor y a la luz que irradia el niño.

Pseudo Buenaventura, libro realizado por varios autores de obras devocionales, llamado así porque en un principio se pensó que San Buenaventura era su autor. Uno de ellos, el más famoso es *Meditationes de vida Christi junto con Speculum Beatae Mariae Virgins*.

Uno de los cinco libros que escribió Moisés: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. El Génesis contiene la historia de la creación y de la descendencia de los hombres desde Adán.

El Nuevo Testamento es el apócrifo que va a ser la base para defender la imagen de la Inmaculada.

Las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia<sup>4</sup> (ss. XIII-XIV) influyen en la representación del parto sin dolor, con María arrodillada y orante, como predijo el apócrifo del Libro de la Infancia del Salvador. Santa Brígida tuvo un sueño en el que vio cómo había ocurrido el parto: un parto milagroso, sin dolor. Según la visión de Santa Brígida, que fue adoptada rápidamente por la iglesia y que se impuso en la representación del nacimiento, la Virgen María estaba en la cueva porque José había salido a buscar algo para encender el fuego y se puso a rezar arrodillada. Estando en esa posición, notó que algo se movía en su vientre y de repente, “en un abrir y cerrar de ojos” como anuncia Santa Brígida, el niño apareció en el suelo delante de ella, limpio, sin sangre: inmaculado. Se acababa de producir el milagro.

Profecía de Habacuc, 3.2. “Te darás a conocer en medio de los animales”

Profecía de Isaías, I. 3. Se cumple la profecía la colocar al niño entre el asno y el buey como símbolo de humildad.

Evangelios que influyeron en el arte y se considera que fueron la fuente de inspiración en la iconografía, como Juan 8, 12: “yo soy la Luz del mundo”, y a partir del Renacimiento se representa a Jesús irradiando luz, como símbolo de la llegada de a luz que alumbró el mundo.

---

<sup>4</sup> En 1370, Santa Brígida realizó una peregrinación a los Santos Lugares y en la Basílica de la Natividad tuvo una visión sobre el nacimiento de Jesús para vivir en primera persona los momentos culminantes de Cristo. La santa relató que María se descalza, deja caer su cabello dorado sobre la espalda, símbolo de virginidad, y cuando llega el momento, se pone de rodillas y comienza a rezar al niño, que nace en medio de la luz. Después le corta el cordón umbilical y lo faja. Como su madre es la primera persona que lo venera, también se denomina a esta escena Adoración; después llegarán los ángeles y luego San José.

### III. ICONOGRAFÍA DE LA NATIVIDAD, ALGUNAS OBRAS REPRESENTATIVAS

Las características generales de las escenas derivan de la evolución del arte flamenco al renacimiento en adelante, centradas en el significado simbólico, lejos ya de las escenas amables de la Natividad, debido a que el renacimiento es el fenómeno cultural que, en los inicios de la Edad Moderna, retoma los principios de la antigüedad Clásica actualizándolos a través del humanismo. De hecho, significa vuelta a la vida, como volver a recuperar los ideales olvidados de la antigüedad.

El Concilio de Trento definió qué era doctrina católica y lo que no, fijó el texto de la Biblia y propuso las directrices. Muchos padres de la iglesia y teólogos consideraron que solo María estuviera exenta de los dolores durante el parto, como signo de su santidad única; así se libera a María de dolor y sufrimiento corporal, otra razón más para creer en su inmaculada concepción y en el milagro del nacimiento ayudada por Dios.

Las profecías ya revelaban la venida del Salvador, como Isaías 66:22:

“¡Escuchen, un alboroto en la ciudad! ¡Una voz en el templo! ¡La voz del Señor que da recompensa a sus enemigos! Antes de estar de parto dio a luz; antes que le sobreviniera el dolor, dio a luz un hijo. ¿Quién ha oído tal cosa? ¿Quién ha visto cosa así?”<sup>4</sup>.

A raíz del primer pecado, Dios le dijo a Eva: “Multiplicaré en gran manera tus dolores al tener hijos; con dolor darás a luz a los hijos”<sup>5</sup>; con dolor porque iba relacionado con el pecado original. María está libre de pecado y de dolor por la Santa Iglesia para que después pudiera soportar los dolores de perder a su hijo y así considerarla santa absoluta”.

Las representaciones de la Natividad que se producen después del Concilio se desarrollan igualmente en el interior de la cueva, según dictan los Evangelios apócrifos. Lo que cambiará será que las tendencias pictóricas están evolucionando y se imponen sus nuevas técnicas con escenas más complejas y completas.

El estilo flamenco alcanza su máxima difusión en el último tercio del siglo XV, enlazando con las formas renacentistas en torno a 1500<sup>6</sup>, momento en el que estos pintores logran los efectos que dominaban los pintores flamencos desde hacía mucho tiempo. Técnicas y formas que había arrancado del estilo internacional y que en la etapa final del gótico habían comenzado una profunda renovación en la pintura por influencia que reciben directamente a través de los artistas formados en Flandes. A mediados del siglo XV, los artistas del renacimiento serán los que difundan la pintura al óleo, donde el aceite es aceptado universalmente para la aplicación de pigmentos cromáticos, lo que

---

<sup>5</sup> Génesis (3:16). El efecto del pecado original era para Eva y todas las mujeres.

<sup>6</sup> De este modo, quedó desplazada a segundo término la pintura de caballete realizada al temple, patrimonio del primer renacimiento en Florencia, que era más opaca y de posibilidades expresivas más limitadas que la pintura al óleo.

proporciona mayor riqueza de colorido, más sutiles transparencias con la técnica de la veladura<sup>7</sup>, pureza cromática, consiguiendo una amplia variedad en sus tonalidades, junto a novedades estéticas como es la tendencia hacia el naturalismo idealizado; es decir, se acentúa la melancolía, lo dramático, proporcionando mayor belleza.

María ocupa el centro de la escena, arrodillada al lado del niño, mostrando serenidad en el rostro. El vestido es el habitual medieval, con el manto que envuelve toda la figura, como corresponde a la mujer casada, dejando solamente la cabeza con la melena suelta y las manos en actitud orante. Los artistas reflejan un claro realismo en la psicología de las figuras humanas y animales, aunque el foco de atención son el paño y el niño desde donde se irradia la luz al resto del cuadro.

Los fondos en pintura son polícromos, con bellos paisajes, utilizando variedad cromática con colores intensos, con predominio del azul y rojo y atornasolados.

A partir del siglo XVII la Natividad y la Adoración pueden aparecer juntas refundidas en una sola escena, al ser primero los padres los que reciben al niño que pasan a adorarle, después llegarán los pastores.

Todos los ejemplos que veremos en este trabajo son representaciones pictóricas, ejecutados en diferentes momentos de la historia, colocadas en orden cronológico para poder apreciar su evolución representativa y las pocas diferencias iconográficas desde los dictados de Trento.

### 3.1. *Hugo van der Goes. Adoración de los pastores. Tabla central del Tríptico Portinari*<sup>8</sup>. Museo Uffizi

A Hugo Van der Goes (1440-1482) se le debe una de las obras más bellas de la pintura gótica del S. XV de estilo flamenco, el Tríptico Portinari, cuya tabla central se dedica a la Adoración de los Pastores (Imagen 1), convirtiéndose en una de las primeras obras flamencas en llegar a Italia. Obra de grandes dimensiones que permitía al autor jugar con el espacio, la perspectiva y la relación entre los personajes.

Su deseo de romper con los modelos ya creados se advierte en esta obra de la Natividad, donde funde en una las cuatro primeras adoraciones, por parte de su madre la Virgen, por su padre San José, por los ángeles y por los pastores de forma simultánea.

Sitúa a María como figura central, representada por una joven flamenca rubia, con el pelo suelto, ataviada con un vestido azul profundo, lo que significa esperanza, salvación; con las manos unidas en actitud de oración para adorar al niño; mantiene el rostro suave, sin signos de sufrimiento.

El niño está desnudo y tendido en el suelo, sobre un lecho de paja, tal y

---

<sup>7</sup> Técnica conseguida por los pintores flamencos al superponer dos o más colores, con lo que se obtiene una mayor variabilidad de tonos y colores compuestos.

<sup>8</sup> Retablo conocido con este nombre al ser encargado por Tommaso Portinari, que fue comerciante y representante de la familia Médici en la ciudad de Brujas.

como obligaba la iconografía de la época, y realizado conforme a la visión de Santa Brígida, según la cual la Virgen dio a luz sola, arrodillada. En un primer plano aparecen detalles alegóricos de la virginidad, como es el jarrón de cerámica azul y blanca, de reflejo metálico, que contiene lirios blancos, azules y rojos en alusión a la pureza de la Virgen; como elemento de la pasión como es la columna que prefigura la Flagelación. Junto a San José vemos una sandalia que revela la sacralidad del recinto.

Cabe destacar la valoración simbólica de la luz que emana del niño, como fuente de gracia, y en el ángel resplandeciente. En el ángulo derecho encontramos a los pastores, representados como campesinos de manera realista, con vestimentas humildes y con rostros curtidos, que revelan las diferentes reacciones de los seres humanos ante el acontecimiento celestial.

La arquitectura y el típico paisaje del fondo son característicos de la pintura flamenca, al igual que la perfección en la técnica de pintura al óleo, con esa precisión en la definición de los detalles junto al efecto de suavidad, realismo y grandeza monumental que recibe el autor por influencia de Jan Van Eyck<sup>9</sup> y la fuerza emotiva de Roger van der Weyden<sup>10</sup> en la resolución del cuerpo humano y el acabado realista en los detalles, debido a que pinta con la misma precisión a las personas, animales, plantas y demás objetos.

El resultado final es un óleo de gran belleza; por eso *Hugo van der Goes* está considerado como un genio incansable y apasionado, uno de los mejores exponentes de la pintura flamenca del siglo XV, al conseguir su deseo de romper con los modelos ya creados.

### 3.2. *Jacopo Bassano. Adoración de los pastores. Museo Nacional del Prado*

Jacopo Bassano<sup>11</sup> (1515-1592) fue un pintor italiano del manierismo. Conocido por introducir en la pintura religiosa un gusto por el detalle realista, la exageración selectiva del escenario y lo accesorio, de modo que sus cuadros más parecen simples composiciones de género. En sus cuadros consigue un mayor dominio de la técnica, sobre todo en las escenas nocturnas y con luz indirecta, al lograr mayor claridad compositiva y equilibrio, que tendrán una gran importancia en los orígenes del naturalismo barroco.

Influenciado por Tiziano, refleja el estilo manierista, alejándose del veneciano del segundo tercio de siglo. También le influye Tintoretto<sup>12</sup> en el empleo de la técnica y los efectos luminosos, así como en la utilización de las figura robustas y alargadas que anticipa.

Se trata de una escena teatral, ambientada de noche (Imagen 2), donde la

---

<sup>9</sup> *Jan Van Eyck* (1390-1441) residió habitualmente en Brujas y junto con su hermano están considerados los creadores de la escuela flamenca.

<sup>10</sup> *Roger Van der Weyden* (1400-1464) trabajó en Bruselas y fue uno de los artistas más influyentes de su tiempo como creador de composiciones que se distinguen por su sentido plástico y hondo patetismo.

<sup>11</sup> Jacopo Bassano perteneció a la familia de pintores denominados "los Bassano", por su lugar de nacimiento: Bassano del Grappa (Italia).

<sup>12</sup> Tintoretto (1518-1594).

única luz que existe es la que irradia el Niño recién nacido, que ilumina el rostro de los asistentes dejando el resto de la escena en penumbra, representada con esa inquietud y tensión del manierismo, que anticipa el barroco.

El pastor con sus manos abierta muestra sorpresa ante la contemplación de Jesús que acaba de nacer. La galería de personajes que conforman los pastores son retratos de modelos tomados de personas de la calle, curtidos, como debieron ser los verdaderos pastores que adoraron al Mesías.

### 3.3. *Alonso Berruguete*<sup>13</sup>, *Nacimiento*, *Museo de Valladolid*

Alonso Berruguete, que nace en Paredes de Nava (Palencia), es el hijo mayor de Pedro Berruguete, el pintor. Por tal motivo se forma en un ambiente de pintores góticos, al estilo flamenco, en el momento en que se va iniciando en el estilo renacentista que llegaba a Castilla e irá introduciendo las formas manieristas, quedando este período representado en Valladolid por los trabajos de Alonso como pintor y escultor.

El cuadro procede del retablo de la Iglesia de San Benito, de Valladolid (1526-1532). En él, el autor refleja el manierismo en el modelado de las formas, con sus cuerpos alargados, en actitudes inestables, retorcidas y bañadas por una luz fría y lunar, influencia que toma de los florentinos Pontormo<sup>14</sup> y Rosso<sup>15</sup> en su viaje a Italia.

Su forma de pintar ejerció considerable influencia en Castilla la Vieja al pintar con una base fiel a la técnica flamenca, hasta la llegada de la devoción y el naturalismo en la pintura veneciana.

Se trata del nacimiento de Jesús y la Adoración de los ángeles (Imagen 3). Del Niño sale la luz que ilumina los rostros. En esta ocasión está realizado en un gran tamaño, que no se corresponde con un recién nacido. Los cuerpos se contraponen y las manos se abren en actitud de sorpresa.

El rostro de la Virgen es pálido, reflejando una sensibilidad piadosa y ascética. En la composición de las figuras se aprecian la estilización y el nerviosismo característicos del autor.

### 3.4. *Juan Fernández Navarrete*, *el Mudo*. *Adoración de los pastores*, *Monasterio de El Escorial*

Dentro de la influencia de la pintura veneciana en España, la figura más

---

<sup>13</sup> Alonso Berruguete (Paredes de Nava (Palencia), 1488-Toledo, 1561). Pintor y escultor renacentista.

<sup>14</sup> Jacopo Curucci nació en Pontormo (1494-1556), hijo del pintor florentino Bartomeo di Jacopo di Martino Carucci, de la escuela de Ghirlandaio. Sus maestros más influyentes fueron Leonardo da Vinci, Albertinelli, Piero di Cosim y Andrea del Sarto. La relación con este último le llevó a ser el representante del manierismo en Florencia a principios del siglo XVI.

<sup>15</sup> Rosso Fiorentino (1494-1540) fue uno de los creadores del Manierismo junto con Pontormo y otros artistas que habían estudiado los cartones de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. Con Pontormo pintó la Predela (perdida) de la Anunciación que se encuentra en la iglesia de San Gallo, actual Galería Palatina de Florencia.

significativa es Juan Fernández Navarrete, conocido como Navarrete el Mudo (1526-1579). Nació en la Rioja y con tres años se quedó sordo por una enfermedad. Su padre le financió un viaje a Italia para completar su formación artística, donde conoció a Tiziano<sup>16</sup>.

Felipe II, en El Escorial, reúne un grupo de pintores españoles e italianos, entre los que se encuentra Navarrete el Mudo, que comenzó a trabajar en El Escorial en 1568, debido a que al monarca le gustaba la pintura veneciana, formando una colección muy importante que se encuentra en el Museo del Prado, con obras de Tiziano y el propio Navarrete, por su gran calidad compositiva.

Su obra representa un enorme avance en la dirección del progresivo realismo que había de culminar en el barroco. Recoge inspiración de Tiziano<sup>17</sup>, en cuanto al uso de la luminosidad del color, y de los Bassano, especialmente en su técnica suelta y en el gusto por los efectos nocturnos.

¿Se puede plasmar tanta belleza en un lienzo? (Imagen 4). De todos los ejemplos que vamos analizando, quizá sea esta la pintura que más sensibilidad refleje. Si comenzamos por el rostro de la Virgen, lo resuelve de forma dulce, delicada, que también lleva a sus manos, una hacia el pecho y la otra en señal de respeto. Madre e hijo establecen conexión con sus miradas, mientras Jesús le tiende los brazos a su madre. Por su parte, San José hace un escorzo para tapar la luz de la vela para que no le moleste al Niño. El resto de personajes miran al cielo, donde se está produciendo ese rompimiento de gloria, como que algo extraordinario está ocurriendo y que anuncia el nacimiento del Salvador. Todo ello entre luces y sombras, creando una atmósfera cálida en los rostros.

### 3.5. *El Greco. Adoración de los pastores. Museo del Prado*

Domenikos Theotocopoulos, conocido como el Greco, es el pintor más importante del último tercio del siglo XVI. Nació en Creta en 1541, fue educado en Venecia, recaló en Toledo en 1579 y desde ese momento permanece en España hasta su muerte en 1614.

La formación de El Greco resultó muy completa. Su primera educación fue bizantina, lo que le impregna de un sentido casi abstracto, ritual y simbólico de la imagen piadosa, derivada de los iconos y visible en sus representaciones de muchos rostros. Está relacionado con el manierismo de la Italia central en el sentido formal, en el gusto por las formas alargadas y un sentido ambiguo del espacio pictórico. Su paso por Venecia es determinante para su técnica suelta y libre y su colorido rico y suntuoso, de gamas perfectamente frías, de carmines, azules, amarillos y blancos argentados, más cerca de Tintoretto (del que fue su más aventajado discípulo) que de Tiziano. Igualmente, muchos de sus esquemas compositivos derivan de modas venecianas, especialmente en la primera época.

De su paso por Roma recoge el tratamiento del desnudo, de remoto origen miguelangelesco, y un sentido de la composición alargada y serpenteante, deformando los cuerpos en sentido longitudinal, que procede enteramente del mundo manierista.

---

<sup>16</sup> Tiziano Veccellio (1477-1576), pintor italiano, virtuoso del retrato, paisaje, pintura religiosa, etc.

<sup>17</sup> Influencias que recoge la autora T. Díaz Díaz en "El entierro de San Lorenzo...", p. 574.

En 1567 realiza el primer cuadro con el tema de la Adoración y el último cuarenta y cinco años<sup>18</sup> después, en 1612, al final de su vida y el primero que realiza en gran formato con el fin de que estuviese colocado sobre su tumba en el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (Imagen 5).

El Greco, en este lienzo, consigue una representación impactante de la escena de la Adoración a los pastores, donde las figuras se ordenan de modo parecido a como lo hacía Bassano, aunque interpretándolo de modo absolutamente diferente.

El cuadro tiene una composición marcadamente vertical, con dos zonas superpuestas, la terrenal y la celestial, casi sin arquitectura. La síntesis de la composición se reduce a un rectángulo de la parte terrenal, coronado por un triángulo en el ámbito celeste. Los personajes están tratados con un canon alargado, en variados escorzos, con anatomía distorsionada y en posturas forzadas lo que unido al vigor y soltura de las pincelas y al cromatismo variado de tonos ácidos acentúa el manierismo. El tratamiento dislocado de los cuerpos, como en del pastor que está de pie, es una característica de los últimos tiempos de El Greco. Esa rudeza en ejecución contrasta con la dulzura del rostro de la Virgen.

El centro de atención del lienzo es el Niño Jesús, con ese foco potente de luz que representa la luz del mundo; esa luz que emana ilumina todo el cuadro. En el uso de la luz tiene influencia de Bassano y Corregio. El Niño reposa sobre un paño refulgente que recoge con delicadeza la Virgen María; a su lado vemos un asombrado y joven San José, en actitud de gran expresividad. María viste de rojo, como símbolo de la futura pasión de Cristo, y lleva un velo azul, que simboliza esperanza y salvación. Todos los asistentes demuestran asombro, recogimiento y oración. Al plasmar la psicología de los personajes en un catálogo de gestos, asombro y adoración, crea un estilo propio, tan característico de él que somos capaces de reconocerle e identificar sus cuadros a la primera.

En la zona superior, un coro de ángeles querubines cierra la composición, sobre un fondo profundo y lúgubre. Aquí la pincelada está desecha, diluida, la arquitectura casi ha desaparecido y los propios ángeles conforman la bóveda del portal de Belén, como bóveda celestial.

Se autorretrata en uno de los pastores, con manos en actitud orante, igual que hizo su maestro Tiziano en un lienzo como san Jerónimo, como anciano arrodillado en el cuadro de su tumba que se conserva en la Galería de la Academia. A sus pies, el cordero blanco; en el pastor que está de pie se cree que pudo haber retratado a su hijo. Todo ello realizado con ese profundo carácter espiritual pictórico que le caracteriza.

Del variado colorido que utiliza el autor destacan el azul, el naranja de óxido de minio, el rojo lacado, el amarillo, el argentado, el blanco albayalde y el negro; consigue volumen degradando esos colores.

Con la maestría de El Greco comienzan a vislumbrarse las invenciones de los modernos, la perspectiva cambiante, del expresionismo, de la deformación, del alargamiento de sus formas antinaturalistas, del uso del color potente atornasolado. Maestría que anticipa casi tres siglos a la pintura moderna.

---

<sup>18</sup> El Greco pasó 45 años practicando este tema, donde se puede apreciar su evolución pictórica hasta llegar a esta representación culmen.

### 3.6. *Bartolomé Esteban Murillo. Natividad con el anuncio a los pastores. Colección particular. Madrid*

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) es uno de los pintores más destacados de Sevilla a finales del siglo XVII. Como muchos pintores de su época, tuvo influencia de José de Ribera cuyas obras, a pesar de haberlas realizado en Nápoles, abundaban en las colecciones españolas, de ahí el esquema general de la composición, la iluminación con el predominio del claroscuro y el gusto por pintar personas de origen popular.

Su calidad como artista comienza al ser un excepcional dibujante, preciosista por su soltura y fluidez captando todo tipo de gestos de manera natural y espontánea, fruto de ser un buen observador de la realidad que le rodea. Aunque sus principales características son la suavidad general del modelado, que consigue al utilizar el pincel de manera cada vez más ligera e intuitiva, no debemos olvidar como consigue el tratamiento de la luz al huir de los violentos contrastes, al buscar suaves transiciones entre la penumbra y la claridad, logrando la perspectiva aérea, consiguiendo una gran profundidad espacial<sup>19</sup>.

En esta obra (Imagen 6), el pintor refleja un interés por el claroscuro y el gusto por la observación y tratamiento de la materia por influencia de Ribera, ya que muestra una técnica elaborada y suelta.

El pintor se salta las fórmulas iconográficas preestablecidas para dar rienda suelta a su creatividad. En primer plano sitúa el nacimiento de Jesús que sujeta María en sus brazos en vez de estar en el pesebre. En el centro del cuadro, a la derecha y en pequeño, realiza la escena donde el ángel anuncia a los pastores el advenimiento del Mesías y les dice que se acerquen a Belén a adorarlo y celebrarlo. En la zona superior los angelotes conforman el rompimiento de gloria y portan una filacteria donde reza: "*Gloria in excelsis Deo*" (Gloria a Dios en el cielo, Lucas, 2, 14).

### 3.7. *Federico Barocci. Nacimiento. Museo del Prado*

Federico Barocci (1535-1612), pintor que nació y murió en Urbino (Italia), fue un pintor manierista. Durante su formación viajó a Roma y trabajó en el estudio de Zuccaro, quien le introdujo en el manierismo romano. Cuatro años después volvió a su ciudad natal. En 1560 regresa a Roma para trabajar en el Casino de Pío IV y tres años más tarde abandona la ciudad definitivamente y vuelve a su casa por motivos de salud, una dolencia intestinal por envenenamiento, lo que le lleva a tener una salud frágil y no volver a pintar hasta 1567. Para entonces su estilo ya había cambiado como consecuencia de haber conocido la obra de Correggio. Había conseguido un estilo personal dejando atrás el manierismo de Zuccaro, aunando el colorido veneciano con el naturalismo místico.

Este cuadro fue regalado por el Duque de Urbino a la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III que llegó a Valladolid en 1605 (Imagen 7).

Barocci consigue que la escena tan representada del momento del nacimiento de Jesús sea totalmente novedosa en toda la escena. El Niño no aparece en el suelo, sino encima del pesebre, tapado, y aun así irradia luz. Su madre, de rodillas, le mira con admiración portando un traje con colores muy

---

<sup>19</sup> Perspectiva aérea que solamente Velázquez superó en la pintura barroca.

novedosos, con el velo transparente, influencia de la escuela veneciana en cuanto al empleo de la luz y el color. Detrás, la figura de San José, de pie y dando la espalda a la escena para abrir la puerta del pesebre por donde asoman tímidamente los pastores. Consigue la perspectiva y la ambientación espacial y el saber captar al ser humano y el mundo que le rodea junto con la exquisita sensibilidad del manejo de las luces.

Destacar la serenidad y simplicidad a la que llega el autor, fruto de los numerosos dibujos preparatorios que realizó y todavía se conservan.

Algunos autores consideran que Barocci se adelanta a la estética del barroco, aunque analizando el cuadro vemos una composición y colorido que resultan muy actuales debido a su sencillez y modernidad absoluta.

#### **IV. CONCLUSIÓN**

El presente trabajo queda conformado mediante esta serie de ejemplos y reflexiones, en base a estas representaciones artísticas para completar el estudio del modelo iconográfico donde aparece la Virgen María sin signos de dolor en el parto, a modo de completar y cerrar el ciclo de la Natividad y así comprender la iconografía de sus distintas etapas, la anterior más cercana a la humanidad de la Virgen y en esta otra más cercana a su divinidad.

Todos los ejemplos examinados son pictóricos, debido a que existen casos en modelos de representación plástica sobre la Natividad, que se centran en los grupos escultóricos de los altares y en los nacimientos también conocidos como Belenes, que alcanzaron su auge en el siglo XVIII, con un estilo ajeno al dramatismo que se caracterizan por la gracia y delicadeza de sus formas, cualidades que se desarrollarán en el arte rococó. Nos hemos ceñido a estas muestras pictóricas a destacar porque la cantidad de ejemplos que encontramos en el arte es innumerable.

Destacamos tres de los artistas que, por su importancia, que se encuentran en El Escorial, tal y como nos relata Pérez Sánchez:

“Por El Escorial pasan todas las oleadas de arte italiano (que es tanto como decir europeo) en ese momento crítico. En sus muros hallamos todavía hoy toda la historia de esa crisis de la pintura. Aunque no viniesen a trabajar en él directamente, afortunados azares reunieron allí abundantes obras venecianas. Tiziano, Tintoretto y Veronés, e incluso los Bassanos, que tanto dan luego a los reformadores italianos y a los primeros naturalistas españoles, se afirman allí con todo su valor de guías y de modelos. El manierismo más crispado, en su fase más dramática y alucinada, lo dará El Greco, suma del capricho, de la independencia creadora, del arrebatado individual, acunado en su “tiempo de éxtasis”: con maestros, pero sin discípulos, agotado en sí mismo como un surtidor sin posible encauzamiento.

Granello, Urbino y Rómulo Cincinato andaban ya por España cuando se inicia el monasterio. Rafaelcos o miguelangelescos, sin novedad ni personalidad alguna, representan lo más pobre de un arte de “manera”, aun cuando a veces acierten en la composición, hecha siempre sobre esquemas

aprendidos. El hecho de preferir Felipe II el San Mauricio de Cincinato al de El Greco es -dejando aparte toda cuestión de gusto personal- la aceptación de lo que en Cincinato había de más ortodoxo, de más dentro de los cánones establecidos y tradicionales, por su frialdad distante y su dibujo académico. Lo arrebatador, personalísimo, de El Greco escapaba por igual al calculado rigor intelectual y a la añorada realidad que lo “*trentino*” exigía.

Pero hay también artistas, como Luca Cambiaso y, sobre todo, alguno de los más jóvenes, como Bartolomé Carducci o el español Luis de Carvajal, en los cuales se encuentran elementos nuevos, direcciones inesperadas que pasarán pronto al cauce común de la pintura española y encauzan en Toledo y Valencia, principalmente el nuevo sentir que, estrictamente religioso, mesurado, “*trentino*”, abocará al barroco<sup>20</sup>.

Desde el Concilio de Trento se intensifica la defensa del catolicismo a través de la devoción de la Virgen María, por lo que cambiarán los cánones iconográficos, presentando a María después del parto sin sufrimiento, resaltando su santidad, lo que le aleja de las representaciones primitivas que vimos en la edición anterior. Esta fórmula se sigue utilizando hoy en día, sin variantes en el resto de personajes. Lo que sí resulta muy importante es ver la evolución pictórica, los rompimientos de gloria barrocos y la sensibilidad estética a la vez que se plasmaba la fe y piedad del pueblo identificado con el catolicismo.

## V. BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Pintura del Renacimiento”, en *Ars Hispaniae*, Madrid 1954, t. XII, pp. 290-295.

ANTONIO SÁENZ, T. de, “Los pintores españoles del siglo XVI y el Greco”, en *Actas del Simposium El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial 2001, pp. 213-242.

ANTONIO SÁENZ, T. de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

AZCÁRATE, J. M<sup>a</sup>, Pintura gótica del siglo XV, en *Historia del Arte*, Anaya, Madrid 1986.

AMO ORGA, L. M<sup>a</sup>. de, “Iconografía de la Natividad I. Ciclo de la Navidad o encarnación”, en *Arte, religiosidad y tradiciones populares. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*. San Lorenzo de El Escorial 2009, pp. 233-252.

*Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Catálogo de la exposición*, Ministerio de cultura, Madrid 1982.

BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven, Yale, University Press, 1991.

BERNAL NAVARRO, J. C., *Representación iconográfica de la vida de María la Virgen*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

---

<sup>20</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Sobre los pintores de El Escorial”, en *Goya*, N.º 56-57 (1963).

- CIRLOT, E., *Pintura gótica europea*, Barcelona 1967.
- DÍAZ DÍAZ, T., "El entierro de San Lorenzo", posiblemente el mejor cuadro de Juan Fernández Navarrete "El Mudo" (Padre Sigüenza), en *Actas del Simposium El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial 2001, pp. 561-580.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., "La iconografía del parto en el arte románico hispano", en *Príncipe de Viana*, n. 213 (1998) 79-102.
- MULCAHY, R., *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios Felipe II y Carlos V, Madrid 1999.
- Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: pintura italiana anterior a 1600*, Gredos, Madrid 1979, pp. 226.
- PÉREZ HIGUERA, M<sup>a</sup> T., "La Navidad en el arte medieval, Encuentro, Madrid 1997, pp. 106, 129 y 135. Las revelaciones de Santa Brígida, p. 133.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Sobre los pintores de El Escorial", en *Goya* (Madrid), 56-57 (1963) 148-153.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "La pintura toledana contemporánea de El Greco", en *El Toledo de El Greco* (Catálogo de la exposición), Madrid 1982.
- RUÍZ MANERO, J. M., *Los Bassano en España*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2011, pp. 44-46, nº 1, p. 477.
- VVAA., "Pintura del siglo XVII", en *Ars Hispaniae*, t. XV, Madrid 1971.
- WEISBACH, W., *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid 1949, p. 87.
- WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela* (Vol. II), Ediciones Guadarrama, Madrid 1967.
- YARZA LUACES, J. "Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, y relaciones con la Contrarreforma", en *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid (BHAAV)*, (1970) 43-68.
- YARZA LUACES, J., "Navarrete el Mudo y el Monasterio de la Estrella", en *BHAAV* (1972) 251-257.
- VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid 1989, cap. VI, pp. 52-58.

## VI. IMÁGENES



Imagen 1: Hugo van der Goes, Adoración de los Pastores. Galería Uffizi, Florencia. (Dominio público)



Imagen 2: Jacopo Bassano. Adoración de los Pastores. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. (Dominio público)



Imagen 3: Jacopo Bassano. Adoración de los pastores.  
Museo del Prado. (Dominio público)



Imagen 4: Adoración de los Pastores. Navarrete el Mudo.  
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. (Dominio público)

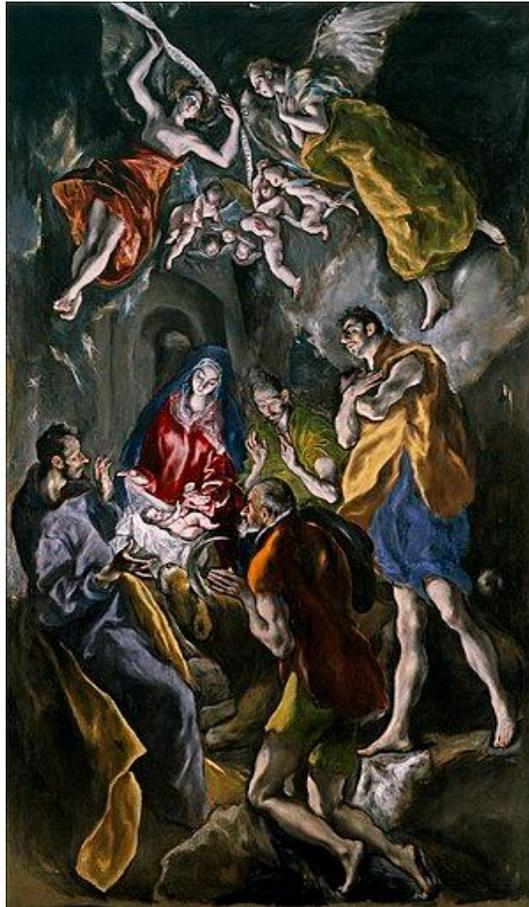


Imagen 5: El Greco. La Adoración de los Pastores (1612).  
Museo del Prado (Dominio público)



Imagen 6: Murillo. Natividad con el anuncio a los pastores. (Hacia 1660).  
Colección particular. Madrid. (Dominio público)



Imagen 7: Federico Barocci, Natividad (1597). Museo del Prado. (Dominio público)