

Heinrich Pfeiffer

Ikonografia dzieciństwa Jezusa według Mt 2

Salvatoris Mater 9/1/2, 244-260

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W jednym rozdziale Ewangelii św. Mateusza (rozdz. 2) artyści wszystkich epok odnaleźli i na różne sposoby opracowywali aż trzy główne wydarzenia z dzieciństwa Jezusa: pokłon mędrców¹, rzeź niewińątek² i ucieczkę do Egiptu³.

Już mozaiki na łuku triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie – wielobarwne i połyskliwe⁴ – w niezwykle sposób opisują te trzy epizody, i wzbogacają o inne, nie opowiedziane przez Ewangelię, jak trzej mędrcy u króla Heroda czy przybycie Świętej Rodziny do Egiptu. W tym mozaikowym dziele można już zaobserwować założenia, które inspirowały i kierowały bogatym rozwojem ikonografii na temat historii dzieciństwa Jezusa przez dwa tysiące lat historii sztuki chrześcijańskiej.

Ewangeliczna opowieść, prosta a jednocześnie jakże sugestywna, daje artystom możliwość ukazania – przy użyciu wszelkich środków wyrazu sztuk plastycznych – pewnej głębokiej prawdy: Boskiej natury Dzieciątka Jezus.

Często jednak te opowieści czerpią z innych źródeł, nie zawsze bliźnich. Rzeczywiście, ci, którzy zlecili i zainspirowali autorów mozaiki w bazylice Santa Maria Maggiore, wskazując im tematykę do przedstawienia, korzystali także ze źródeł apokryficznych, w szczególności z tak zwanego Pseudo-Mateusza i Protoewangelii Jakuba.

Ikonografia dzieciństwa Jezusa według Mt 2*

SALVATORIS MATER
9(2007) nr 1-2, 244-260

Mozaiki z łuku triumfalnego w tej bazylice zostały wykonane po roku 431, wkrótce po tym, jak Sobór w Efezie ogłosił dogmat o *Theotokos*, ogłaszając Boską naturę Jezusa Chrystusa. Ponadto w tej rzymskiej bazylice mozaiki na temat dzieciństwa Jezusa

* H. PFEIFFER, *L'iconografia dell'infanzia di Gesù secondo Mt 2*, „Theotokos” 4(1996) nr 1, 131-150.

¹ Systematyczne opracowanie na temat ikonografii mędrców znajduje się w L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, Paris 1957, 236-255; ST. WAETZOLD, *Drei Könige*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, począwszy od O. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966, 105-124; A. WEIS, *Drei Könige*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, red. E. KIRSCHBAUM, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, 539-549 (dalej: *Lexikon*); A.M. RAGGI, *Magi*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, 520-528.

² Odnośnie systematycznego opracowania na temat ikonografii *Niewińątek*, por. L. RÉAU, *Iconographie de l'art...*, 267-272; O. SCHILLER, *Iconographie der christlichen...*, 124-126; O.A. NYGREN, *Kindermord, Bethlehemitischer*, w: *Lexikon...*, 509-513; P. CANNATA, *Immacenti*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, VII, 823-832.

³ Odnośnie systematycznego opracowania na temat ikonografii *Ucieczki do Egiptu*, por. L. RÉAU, *Iconographie de l'art...*, 273-284; O. SCHILLER, *Iconographie der christlichen...*, 127-134; C. SCHWEICHER, G. JÁSZAI, *Flucht nach Ägypten*, w: *Lexikon...*, II, 43-50. Pot. też M.L. CASANOVA, *Giuseppe*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1965, 1287-1289.

stanowią część bardziej rozległego programu opowiadającego o obietnicach uczynionych patriarchom Starego Testamentu. Te obietnice oraz sposób, w jaki Bóg kierował ich życiem, stanowią tematykę dzieł umieszczonych na ścianie nawy głównej. Prezentacja przybycia Mędrców do Jezusa ma zatem oznaczać, że nie tylko Żydzi, ale również poganie są spadkobiercami Bożych obietnic.

Tylko w zestawieniu z innymi sposobami przedstawienia sztuka chrześcijańska może dać spoglądającemu na nią wiernemu klucz do interpretacji jej przesłania. Nie jest ona bowiem nigdy czystą i prostą ilustracją treści Pisma Świętego, nawet jeśli cała „opowieść” plastyczna ograniczona jest do zasadniczych elementów, jak ma to miejsce w przypadku pierwszych zabytków ery chrześcijańskiej, począwszy od III wieku: porównanie z innymi scenami okazuje się zasadniczo istotne dla właściwej interpretacji.

Wydarzeniem, które w całym drugim rozdziale Ewangelii według Mateusza okazało się najważniejsze i przeżywało na całym świecie ogromny rozwój artystyczny, jest pokłon trzech mędrców.

1. Pokłon mędrców

Najprawdopodobniej pierwsze przedstawienie trzech mędrców znajduje się w tak zwanej Kaplicy Greckiej w katakumbach Pryscylly w Rzymie⁵. Obraz, umiejscowiony na łuku idącym w stronę niży nagrobnej, jest bardzo prosty: trzech mędrcy, odróżniający się kolorem ubrań, zbliżają się od strony lewej do prawej w kierunku fotela, na którym siedzi Matka z Dzieciątkiem. Niosą oni bliżej nieokreślone dary. Za krzesłem widoczny jest ślad koloru, który można byłoby uznać za pozostałość po gwieździe. Trzej mędrcy odziani są w krótkie chitony, spodnie i frygijskie berety, tak by można było ich uznać za postaci pochodzące ze Wschodu.

Porównując dzieła malarskie do tekstu Ewangelii św. Mateusza, można stwierdzić wyraźne nawiązania jedynie do wersetów 1b, 9bc i 11ac: *Mędrcy ze Wschodu przybyli [...]; gwiazda... szła przed nimi, aż przyszła i zatrzymała się nad miejscem, gdzie było Dziecię [...]; zobaczyli Dziecię z Matką Jego, Maryją [...]; ofiarowali Mu dary: złoto, kadzidło i mirrę.*

Ostatni szczegół – różnorodność darów - nie jest przedstawiony, jednak jego efekt został uwidoczniiony przez zróżnicowanie wyglądu mędrców.

⁴ V.B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, 25-27, 42s. Por. H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma 1986, 26n., 93, rys. 16.

⁵ O. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen...*, 110, rys. 245.

W innych rzymskich katakumbach możemy czasem zaobserwować, iż artyści malowali dwóch lub czterech mędrców; na kościelnych freskach w jaskiniach w Kapadocji – datowanych na X-XIV wiek – przedstawia się ich nawet sześciu. Wszystkie inne szczegóły, dodawane do tej sceny w kolejnych wiekach, nie wynikają bezpośrednio z Ewangelii Mateusza.

Na pokrywie jednego z sarkofagów w Grotach Watykańskich, odkrytego pod Bazyliką Świętego Piotra, przedstawieni są trzej mędrcy, za których plecami stoją trzy wielbłądy⁶. Sarkofag pochodzi z ok. 345 roku. Wzmianka o wielbłądach znajduje się w jednym z fragmentów Starego Testamentu, interpretowanych jako prorocstwo pokłonu mędrców: *Zaleje cię mnogość wielbłądów – dromadery z Madianu i z Efy* (Iz 60, 6). Inny fragment, pochodzący z Księgi Psalmów, mówi: *Królowie Tarszisz i wysp przyniosą dary, królowie Szeby i Saby złożą daninę* (71, 10). Ze względu na ten ostatni werset, począwszy od sztuki średniowiecznej, zaczęto przedstawiać mędrców jako królów, wraz z zewnętrznymi oznakami ich królewskiej władzy⁷.

Relief na drewnianych drzwiach kościoła św. Sabiny w Rzymie, wykonany około roku 431, przedstawia Maryję i Dzieciątko na tronie, znajdującym się na szczycie sześciu schodków. Trzej mędrcy odziani są na znany już sposób wschodni. Cała wymowa sceny przywodzi na myśl złożenie darów cesarzowi przez wasali lub ‘partyjskich’ posłańców: chrześcijański obraz opiera się na tradycji pogańskiej. Dary przyniesione przez mędrców znajdują się w wielkich, okrągłych skrzyniach: tylko ktoś, kto zna tekst Ewangelii, może przypuszczać, czym one są.

Monumentalna sztuka wczesnochrześcijańska z VI w. przypisuje wielką wagę tematowi pokłonu mędrców. Mozaika na lewej ścianie nawy kościoła Sant’Apollinare Nuovo w Rawennie ukazuje trzech mędrców na czele długiej procesji dziewic i męczenników, idącej w kierunku tronu Maryi i Jezusa; na złotym tle widoczny jest rajski, zielony pejzaż, z palmami i kwiatami⁸. Wazony, ofiarowywane przez mędrców, różnią się kształtem w zależności od zawartości, opisanej w Ewangelii. Pierwszy z mędrców trzyma w dłoniach, okrytych purpurową tkaniną, otwarte naczynie pełne złota. Drugi trzyma pojemnik na kadzidło. Trzeci niesie – także w okrytych tkaniną dłoniach – puszkę z mirrą. Maryja siedzi na tronie na wprost nich, aniołowie zaś stoją na straży.

Dziewica z Synem, na tronie, to zazwyczaj temat kompozycji absydalnej. W malarstwie średniowiecznym widzimy tego rodzaju

⁶ *Lexikon...*, I, 70, 73, rys. 1

⁷ O. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen...*, 112, rys. 253.

⁸ TAMŻE, 113, rys. 257.

kompozycje, połączone ze sceną pokłonu trzech mędrców. To samo dotyczy również wielu tympanów romańskich i greckich kościołów. Prawdopodobnie najwyraźniejszym przykładem takiej kompozycji absydalnej, który dochował się do naszych czasów, jest fresk z kościoła Najświętszej Maryi Panny w Tahull, przechowywany w muzeum sztuki katalońskiej w Barcelonie⁹. Ten fresk, powstały ok. roku 1123, ukazuje napisy z imionami trzech mędrców, którzy są w koronach, a w dłoniach trzymają bliżej nieokreślone dary, umieszczone w naczyniach w kształcie mis. Pierwszy z królów, po prawej od Maryi, to „Melhior”, z siwą brodą, przedstawiony jako najstarszy z całej trójki; dłońmi okrytymi tkaniną podaje dar Dzieciątka. Dwaj pozostali królowie, którzy dłonie mają odkryte i oczekują na swoją kolej, stoją po lewej stronie wielkiego drzewa migdałowego z Maryją i Dzieciątkiem. Są to „Caspas”, przedstawiony jako młodzieniec bez brody, oraz „Baldasar”, którego ciemna broda ma znamionować mężczyznę w wieku dojrzałym. Zróznicowanie wiekowe trzech królów, z których najmłodszy stoi pomiędzy dwoma dorosłymi, znajduje się już także na mozaikach w kościele Sant’Apollinare Nuovo w Rawennie.

Opisany wyżej układ absydalny należy do kompozycji typu symetrycznego. Nawet gwiazda została powielona: jedna jest nad „Melhiorem”, druga nad „Gaspassem” i „Baldasarem”. Jednak dużo częściej spotykana jest kompozycja asymetryczna. Do tego typu należy na przykład ciekawa miniatura w sakramentarzu z Fuldy, przechowywanym w Bibliotece Uniwersyteckiej w Getyndze. Miniatura ta, pochodząca z ok. 975 roku, jest jednym z pierwszych przykładów, gdzie mędrcy noszą korony i są tak wyraźnie scharakteryzowani jako królowie. Lecz prawdopodobnie już wysokie tiary królów partyjskich, wybite na monetach, podobne do tych z mozaiki na łuku triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie, a później na freskach kościoła Sant’Angelo w Formis (XII w.) niedaleko Kapui, mają podkreślać królewską tożsamość mędrców.

Na miniaturze z Fuldy trzej królowie schodzą od lewej do prawej, jakby ze wzgórze, lecz wzgórze to nie jest widoczne. Niosą oni dary w charakterystycznych dla późnoantycznej sztuki półokrągłych naczyniach, ich ręce zaś są okryte tkaniną. Pierwszy król, z siwą brodą, w swoim naczyniu nie ma tym razem złota – które jest niesione przed drugiego króla – lecz ciemne ziarenka kadzidła. Przyczyną takiego odwrócenia darów – w stosunku do biblijnej opowieści – jest ich symboliczne znaczenie. Już u Orygenesusa (*in Gen. homil.* 14, 3) złoto symbolizuje dla wiernych królewską kondycję Chrystusa, kadzidło Jego Boską naturę,

⁹ TAMŻE, 116n., rys. 274.

zaś mirra zapowiada odkupienie przez śmierć i zmartwychwstanie. Na miniaturze rzeczywiście czynione jest odwołanie do Boskości Dzieciątka poprzez ukazanie daru kadzidła. Za tronem stoi św. Józef. Wszyscy członkowie Świętej Rodziny mają nad głowami złote aureole; natomiast trzej królowie są jeszcze przedstawiani bez tego symbolu typowego dla świętych.

Przed rokiem 1300 bardzo rzadko trzej królowie przedstawiani są z aureolą wokół głów: jedynie na kilku freskach kościołów w jaskiniach Kapadocji. Na Zachodzie przedstawianie trzech mędrców z aureolą zaczyna się od słynnego fresku Giotta w Kaplicy Scrovegnich (Cappella degli Scrovegni) w Padwie¹⁰. Na tym fresku można zobaczyć coś zupełnie dotychczas niespotykanego: po raz pierwszy w historii sztuki chrześcijańskiej w scenie pokłonu mędrców została namalowana nie zwykła gwiazda, lecz kometa, która świeci na niebie nad stajenką. W czasach Giotta na nocnym niebie Europy została zaobserwowana kometa Halleya; kreatywność artysty kazała mu namalować to niezwykle zjawisko astronomiczne, ku pamięci potomnych. Scena przedstawiona jest na tle skalistego krajobrazu. Stajnia ograniczona została do swoistego baldachimu, sporządzonego z drewnianych belek. Najstarszy król całuje stópkę małego Jezusa; jego korona oparta jest o ziemię. Maryja, siedząca na tronie, przyjmuje dar od króla, podczas gdy anioł po drugiej stronie stoi obok Józefa. Przekazywany dar jest dziełem złotniczym w kształcie cyborium. Drugi król, dojrzały wiekiem, trzyma w ręce wielki róg z kości słoniowej, będący naczyniem na kadzidło. Młody król, bez brody, tym razem jako ostatni, czyli zgodnie z zasadą starszeństwa, niesie naczynie z mirrą. Na lewo od tej sceny widoczne są dwa wielbłądy i sługa, zajmujący się jednym z nich. Za jego głową ledwie widoczne są zarysy drugiego człowieka.

Szczegóły takie jak pocałunek w stopę Dzieciątka czy anioł przyjmujący dar to z pewnością wpływ „teatru sakralnego”, który w tamtym czasie przeżywał ponownie burzliwy rozwój dzięki uczniom św. Franciszka. Ten wpływ misterii doprowadził nawet do powstania nowego schematu przedstawiania pokłonu trzech królów przed Maryją i Dzieciątkiem Jezus.

Nowy typ ikonografii można zobaczyć na jednym z malowideł na desce szkoły malarzkiej z Kolonii. W katedrze kolońskiej przechowywane są relikwie trzech świętych mędrców, przeniesione z Mediolanu do stolicy Nadrenii w roku 1164. Dlatego też przedstawienia trzech mędrców składających pokłon Dzieciątku są bardzo częste, począwszy

¹⁰ TAMŻE, 121, rys. 288.

od postaci zdobionych skrzynią z relikwiami, wielkie arcydzieło wykonane dla katedry przez złotnika Mikołaja z Verdun około roku 1220¹¹. Malowidło to, pochodzące prawdopodobnie z pierwszej połowy XIV w. i przechowywane w Muzeum Walraff-Richarts w Kolonii reprezentuje ten właśnie gatunek ikonografii. Maryja siedzi na tronie, Dzieciątko zaś stoi na Jej kolanach i otwiera pokrywę kielicha, który mu podaje najstarszy z królów, klęczący przed nim. Drugi król, z uniesioną ręką – to jest rzecz nowa – ukazuje najmłodszemu królowi, odwracając się do niego, gwiazdę nad głową Maryi. Ten schemat ikonograficzny jest stosowany często.

Jeden z fresków, znajdujący się na fragmencie gotyckiego sklepienia w przedsionku, „Vapenhuset”, w Uppland w Szwecji, powstały ok. roku 1450, także przedstawia jeszcze ten układ ikonograficzny. Tylko że król w średnim wieku wskazuje palcem nie na gwiazdę, lecz na samą Dziewicę. Dzieciątko lewą rączką gładzi po policzku pierwszego, najstarszego króla, a prawą dotyka kawałków złota, które otrzymało od niego w kielichu.

W średniowieczu fragmenty Nowego Testamentu zostały wzbogacone o teksty ze Starego Testamentu. To poszukiwanie podobieństw pomiędzy dwiema księgami było stosowane już w pierwszych wiekach przez Ojców Kościoła. Wcześniej wspominaliśmy już o wersecie z jednego z Psalmów i o wersecie z Księgi Izajasza, które doprowadziły do wzbogacenia tekstu Ewangelii. Jednak zdaniem Ojców i średniowiecznych teologów nie tylko teksty paralelne, lecz również niektóre wydarzenia opisane w Starym Testamencie zapowiadają pokłon trzech mędrców i dlatego są przedstawiane wraz z naszą sceną. Tego rodzaju starotestamentowe wydarzenia nazywane są „typami”, zaś związek pomiędzy historią ze Starego i Nowego Testamentu zwany jest związkiem typologicznym.

„Typem” stosowanym do pokłonu trzech mędrców jest jeden z epizodów Księgi Rodzaju. Mowa tu o spotkaniu Abrama z Melchizedekiem (Rdz 14, 20b). Fakt, że Abram oddał dziesiątą część wszystkiego królowi-kapłanowi Melchizedekowi interpretowane jest jako „typ” ofiarowania darów Jezusowi przez królów. Innym „typem” jest przybycie królowej Saby do Salomona, także przynoszącej cenne podarunki (1 Krl 10, 10).

Te dwie starotestamentowe sceny są przedstawione wraz z pokłonem mędrców na frontonie ołtarza w Klosterneuburg niedaleko Wiednia, będącego dziełem złotnika Mikołaja z Verdun, o którym wspominaliśmy już przy okazji relikwiarza trzech królów w Katedrze Kolońskiej¹².

¹¹ TAMŻE, 120n., rys. 285n.

¹² TAMŻE, 119n., rys. 284.

Także mozaika na lewej ścianie nawy głównej bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie może być interpretowana jako starotestamentowy typ pokłonu mędrców.

Wraz z naturalistyczną sztuką Odrodzenia coraz rzadsze stają się związki typologiczne pomiędzy Starym i Nowym Testamentem. Jednak od początku XV wieku dwa nowe elementy zaczynają wzbogacać scenę: malarze coraz częściej słuchają legendarnych opowieści o mędrkach i zaczynają dodawać bogaty i okazały orszak, składający się z wielu osób.

W księdze godzin Księcia De Berry, słynnej „Très riches heures” w Muzeum w Chantilly, ten nowy sposób ikonografii pokłonu mędrców znajdujemy na niewielkiej przestrzeni jednej ze stron księgi, z niezwykle bogactwem szczegółów¹³. Za Maryją, przedstawiającą królom nagie Dziecię, stoją dwie kobiety, których głowy otacza nimb oraz trzy służebnice, za których plecami stoi za żywoplotem pięciu pasterzy. Fakt, że Dzieciątko Jezus jest nagie, ma podkreślać Jego krańcowe ubóstwo, ale także płć męską. Zgodnie z franciszkańską teologią Dunsza Szkota, Bóg, wcielając się, nie przyjął ludzkiej natury w sensie abstrakcyjnym, lecz naturę osoby płci męskiej. Wszyscy trzej królowie klęczą. Pierwszy z nich całuje stópkę Dzieciątka, drugi całuje ziemię, trzeci zaś trzyma naczynie w okrytych tkaniną dłoniach. Wszyscy trzej królowie zdjęli korony i oddali je ludziom ze swego orszaku; obok nich siedzą trzy gepardy. W orszaku są rycerze z końmi i trzema chorągwiami. Aby ukazać, że mędracy podróżowali przez wiele dni, w tle widać jeszcze patrzących w niebo pasterzy i ich stado. Tło trójwymiarowej przestrzeni ma oznaczać przeszłość, zaś terażniejszość – pokłon – ukazana jest na pierwszym planie. Wśród postaci tworzących orszak mędrców jest także jedna osoba ciemnoskóra. Później jeden z królów będzie malowany jako ciemnoskóry. Artysta chce w ten sposób przekazać, że przybyli z daleka mędracy składali pokłon Jezusowi jako przedstawiciele wszystkich ludów z trzech znanych wówczas kontynentów.

Od początku XV wieku coraz częściej trzej królowie przedstawiani są z darami: fakt ten należy interpretować w nawiązaniu do tych, którzy ofiarowują dzieła sztuki kościołom. Darczyńcy widzą siebie w trzech królach. Scena pokłonu trzech królów często wykorzystywana jest jako główny temat jednej z nastaw ołtarza; w sposób szczególny przejawia się to w sztuce florenckiej. Nie przez przypadek Muzeum Uffizi we Florencji jest galerią, w której przechowywane jest najwięcej nastaw i retabulów ołtarzy przedstawiających tę tematykę, więcej niż w jakim-

¹³ TAMŻE, 123, rys. 292.

kolwiek innym muzeum na świecie. Artyści tacy jak Gentile da Fabriano, Fra Angelico, Filippo i Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli i Leonardo da Vinci – wszyscy oni tworzyli retabula ołtarzy o takiej tematyce.

A jeden z florenckich kupców, o nazwisku Portinari, zlecił słynnemu flamandzkiemu artyście Hugo van der Goesowi malowidło na desce na temat pokłonu trzech królów, dając tym samym przykład sztuki nordyckiej.

Na początku XVI w. niemiecki artysta Albrecht Altdorfer namalował szczególnie interesujące dzieło. Malowidło to przechowywane jest w Instytucie Städel we Frankfurcie nad Menem. Najmłodszy z królów przedstawiony został jako osoba ciemnoskóra. Wszyscy trzej mędrcy ubrani są w aksamit i jedwab, ozdobione cennymi dodatkami. Scena nie została umiejscowiona w stajni, lecz w ruinach dawnego pałacu. Być może malarz miał na myśli pozostałości po dawnym pałacu Dawida. Gwiazda, biała na tle błękitnego nieba, widoczna jest ponad chmurami.

Stajnia, przedstawiona w scenie pokłonu trzech królów na obrazie flamandzkiego malarza Jana Brueghela Starszego jest tak zrujnowana, że budzi obawy, iż za chwilę się zawali. Fantazja tego artysty ukazuje całą scenę jakby w teatrze na wolnym powietrzu. Bardzo zniszczona stajnia, bezlistne drzewa i dalekie miasto w tle stanowią kulisy tej sceny. Ukazany tu typowy zimowy pejzaż Niderlandów staje się niemal zasadniczą treścią obrazu, na tyle, że mógłby stanowić tło do każdej innej sceny o tematyce kościelnej lub świeckiej.

Jeśli chodzi o sztukę baroku, podamy jako przykład ołtarz Martina Kuenta w kościele w klasztorze w Roggenburgu, pochodzący z 1756 r. Wymowa całego obrazu koncentruje się na uczuciach, jakie odczuwają trzy królowie w momencie uwielbienia Dzieciątka. Ubrania są bardzo szerokie i bogate. Belka, umiejscowiona za ogromną kolumną, pod którą siedzi Maryja z Dzieciątkiem, zapowiada przyszłą mękę; w tle sługa ciągnie za cugle szamoczącego się wielbłąda.

Od początku XVII wieku w barokowych szopkach trzech królów charakteryzują bogate, często z naturalnej tkaniny ubrania, płaszcze i turbany. Królowie otoczeni są przez liczne figurki z terakoty lub drewna. Szopki te są kulminacyjnym punktem sposobu przedstawiania pokłonu trzech królów, zostały stworzone przez jezuitów i używane były w tamtej epoce przede wszystkim przez nich. Na tym wyczerpują się możliwości przedstawiania przez sztukę w sposób oryginalny tematu pokłonu trzech królów.

2. Trzej królowie w drodze

Tematyka wędrówki trzech króli znalazła chyba w świadomości, zwyczajach i w związku z tym także w sztuce chrześcijańskiej większy oddźwięk niż temat pokłonu. W miniaturach kodeksu Egberta, przechowywanego w bibliotece miejskiej w Trewirze, wędrówka trzech króli towarzyszy jako temat drugorzędny pokłonowi i ofiarowaniu darów. Miniatury te, pochodzące z roku ok. 980, naśladują wzorce z V wieku. Trzej królowie w drodze niosą włócznię na ramionach, a pierwszy z nich, nie oglądając się za siebie, wskazuje gwiazdę swoim dwóm towarzyszom. Bez włóczni, jadący konno na tle skalistego pejzażu, trzej królowie jako temat drugorzędny są przedstawiani na marginesie ikon prezentujących scenę Narodzenia, przynajmniej od początku XV wieku. Także w tym przypadku pierwszy król uniesioną ręką wskazuje gwiazdę dwóm pozostałym. Malowidła na sklepieniu kościoła w Zillis z ok. 1140 r. przedstawiają trzech królów na koniach oraz przewodzącego im wielkiego anioła, wskazującego im gwiazdę.

Wędrowcy i pielgrzymi podróżujący przez Alpy po niebezpiecznych drogach i ścieżkach czuli się strzeżeni i chronieni przez świętych mędrców.

Również jeden z fresków w Kaplicy św. Wiktora w opactwie w Novacella niedaleko Bressanone przedstawia trzech królów na koniach. Za rycerzami w rozwianych płaszczach widoczny jest odpoczywający pielgrzym, pijący wodę z dzbana. Nawiązując do długiej podróży trzech 'biblijnych wędrowców', wielu oberżystów słusznie nadawało swym zajazdom nazwę *Trzej Królowie*.

W krajach niemieckojęzycznych do dnia dzisiejszego zachował się zwyczaj, że trzej chłopcy przebrani za trzech królów w dniu święta Epifanii chodzą od domu do domu, śpiewają i zbierają składkę na rzecz Kościoła. Chłopcy ci, zwani *Sternsinger*, są przedstawiani w sztuce pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Christian Rohlf, niemiecki neoimpresjonista, zadedykował tematowi *Sternsinger* jedno z efektownych, barwnych płócien. Dzieło to należy do kolekcji sztuki współczesnej Muzeów Watykańskich.

Temat nasz stanowił również natchnienie dla opowieści poetyckich prawie do dnia dzisiejszego, czego przykładem może być nowela Wolfganga Borcherta: *I tre Re oscuri* z 1945 r. Legendarną opowieścią, która w największym stopniu wpłynęła na pojawienie się różnych szczegółów w przedstawianiu przez sztukę Trzech Królów, był *Liber trium Regum*, autorstwa Givanniego di Hildesheim, napisany około roku 1365. Legenda ta dodała wiele epizodów do życia mędrców: kiedy na przykład

ukazała im się gwiazda, widzą w niej małe dziecko; kiedy anioł sugeruje im, by wybrali inną drogę, wsiadają na okręt i wracają do swoich krajów drogą morską. Pierwsza ze wspomnianych scen jest tematem płaskorzeźby na tympanie południowo-zachodnich drzwi katedry w Ulm. Rzeźba z 1380 r. przedstawia nagie dziecko pośrodku gwiazdy, z wielkim krzyżem na ramionach. Scena powrotu trzech królów drogą morską nie została wymyślona przez Giovanniego di Hildesheim: znajdujemy ją oraz scenę ostrzeżenia śpiących królów przez anioła już na jednej z miniatur Ewangeliarza pochodzącego z ok. 1200 r., wykonanego dla katedry w Spira, przechowywanego obecnie w bibliotece w Karlsruhe.

3. Rzeź niewiniątek

Temat rzezi niewiniątek także rozwijał się w ikonografii na różne sposoby. W sztuce pierwsze przedstawienia tej okrutnej sceny pochodzą z początków V wieku. Także i w tym przypadku mozaiki na łuku triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore dokumentują wagę tego epizodu¹⁴. Dokładnie rzecz ujmując, można tu wyodrębnić trzy elementy: Herod wydający rozkaz, wykonujący go żołnierze, matki usiłujące wyrwać swe dzieci siepaczom i płaczące nad martwymi ciałkami. Na pochodzącej z tego samego okresu co mozaiki w bazylice Santa Maria Maggiore pokrywie z kości słoniowej w scenie tej uczestniczy tylko sześć osób¹⁵. Jedna z dwóch matek unosi ręce w geście błagania o litość; żołnierz, który zabił już jedno z dwojga nagich dzieci, leżące teraz na ziemi u stóp tronu Heroda, chwyta za nóżkę drugie z nich, aby cisnąć nim o ziemię. Król Herod siedzi na tronie i unosi prawą rękę, wydając okrutny rozkaz.

Na mozaice w rzymskiej bazylice głowę Heroda otacza niebieska aureola, ukazująca go jako cesarza uważanego za boga. Jest jasne, że rozkaz do rzezi, wydany przez króla sprzeciwiającego się prawdziwemu Władcy nieba i ziemi, może być uznany za echo czasów prześladowań, kiedy to chrześcijanie odmawiali oddawania czci cesarzom w sposób należny jedynie Bogu.

Rzeźba z kości słoniowej nawiązuje najprawdopodobniej do pewnej sceny w Iliadzie, bardzo często przedstawianej w starożytności, to znaczy do epizodu, w którym Achilles zabija Astianattesa, synka Andromachy, na oczach starego króla Priama, nie zważając na błagania matki dziecka.

¹⁴ TAMŻE, 125, rys. 301.

¹⁵ TAMŻE, rys. 302.

W kodeksie Egberta, który opiera się na wzorcu z V wieku, jak widzieliśmy, żołnierze okrutnego króla walczą mieczami i włóczniami – jak podczas bitwy – przeciwko nagim i bezbronnym dzieciom¹⁶. Niesprawiedliwość jest tu wręcz rażąca. Matki z odkrytymi piersiami i rozpuszczonymi włosami płaczą nad swymi zabitymi dziećmi – przypomina to starożytny zwyczaj oplakiwania zmarłych.

Cały dramatyzm tej sceny został przejęty i rozwinięty przez Giovanniego Pisano i Giotto w początkach XIV w. Toskański rzeźbiarz przeznaczył jedną z płyt ambony w katedrze w Pizie na scenę, która bardziej niż inne wzbudzała i wzbudza w wiernych ból i wzruszenie¹⁷. W układzie rzeźby artysta zastosował schemat Sądu Ostatecznego. Zamiast Chrystusa sędziego znajduje się tu Herod, siedzący u góry; zamiast apostołów są starzy Żydzi, otaczający swego władcę. Nagie dzieci są w okrutny sposób zabijane przez żołnierzy, tak jak na obrazach na temat Sądu Ostatecznego potępieni są dręczeni przez demony. Jeszcze bardziej dramatyczne jest malowidło, które Giotto wraz ze swymi uczniami namalował do dolnego kościoła w bazylice św. Franciszka w Asyżu. Herod wydaje rozkazy z balkonu, pod którym siedzą trzy matki, oplakujące swe martwe dzieci. Naprzeciwko balkonu, który znajduje się na brzegu lewej części fresku, widać w tle prawego brzegu malowidła pałac, dom i wieżę w Betlejem. Przed tymi 'kulisami' rozgrywa się scena zbiorowego mordu na niewiniątkach. Pośrodku pierwszego planu leżą złożone jedno na drugim martwe, nagie ciała. Jakby w odpowiedzi na rozkaz Heroda, jeden z siepaczy uderza mieczem w pierś dziecka, które zostało schwytane. Drugi żołnierz, główna postać malowidła, chwyta gwałtownie nóżkę maleństwa, które matka trzyma na rękach i z rozpaczą usiłuje wyrwać oprawcy.

Wszystkie te elementy z fresku Giotto przypomina malarz Matteo di Giovanni, opowiadając to samo wydarzenie na jednym z fresków w kościele św. Augustyna w Sienie. Umieszcawia on rzeź niewiniątek wewnątrz pałacu Heroda. Straszliwe, niemal karykaturalne są twarze Heroda i jego siepaczy. Opowieść sienneńskiego malarza okresu Quattrocenta koncentruje się na osobach, które zostały przedstawione w ruchu i ściśle z sobą powiązane.

Obraz flamandzkiego malarza Giovanni Memlinga, pochodzący z 1480 r., przedstawia rzeź niewiniątek w połączeniu z licznymi epizodami z dzieciństwa Jezusa, tak że postaci stanowią element rozległego pejzażu¹⁸. Rzeź odbywa się pomiędzy domami na przedmieściu w okre-

¹⁶ TAMŻE, 126, rys. 304.

¹⁷ TAMŻE, rys. 306.

¹⁸ TAMŻE, rys. 307.

się późnego średniowiecza. Obraz ten znajduje się obecnie w zbiorach dawnej Galerii Malarstwa w Monachium.

Sztuka barokowa nie dodaje do tej sceny nic nowego: koncentruje się tylko na przedstawianiu nielicznych osób na pierwszym planie, jak na obrazie Nicola Poussin w Muzeum Condé de Chantilly¹⁹. Artysta zrezygnował z przedstawienia Heroda i ograniczył się jedynie do opisanego walki pomiędzy kilkoma kobietami i żołnierzami, z całą możliwą dramaturgią.

Po czasach baroku, ze sztuką współczesną włącznie, temat ten nie znalazł nowych form wyrazu.

4. Ucieczka do Egiptu

Trzecia grupa obrazów, zainspirowana drugim rozdziałem Ewangelii św. Mateusza, dotyczy ucieczki do Egiptu. Temat ten rozpoczyna się drugim snem Józefa, a następnie koncentruje na samej podróży, dotykając także odpoczynku podczas ucieczki, przybycia i pobytu w Egipcie, trzeciego snu oraz powrotu z Egiptu.

W okresie starożytności sen Józefa został przedstawiony tylko na łuku triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore²⁰. Również w średniowieczu scena ta była przedstawiana bardzo rzadko. Można ją spotkać w Salzburgu, w księdze perykop św. Gertrudy, pochodzącej z ok. 1140 r.²¹: Józef śpi na łóżku, anioł natomiast zbliża się do niego, i stojąc, pochyla się nad nim. W innych średniowiecznych dziełach ostrzeżenie Józefa przez anioła przedstawiane jest razem ze sceną ucieczki do Egiptu, jak np. na drewnianych drzwiach kościoła S. Maria in Campidoglio, z 1049 r., w Kolonii²² czy w drugiej połowie XII w. na mozaikach kaplicy pałacowej w Palermo. Także Rembrandt poświęcił temu rzadkiemu tematowi jedno ze swych płócien. Obraz olejny z 1645 r., znajdujący się obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum w Berlinie, przedstawia świetlistą postać anioła w półmroku stajni, w której śpi Święta Rodzina²³.

Wyżej wspomniana mozaika jest zupełnie innej natury: Józef śpi na wielkim łożu, jakby zawieszonym, przed ścianą z oknami i wieżą z drzwiami. Te elementy architektoniczne mają przedstawiać miasto Betlejem. Anioł, dużo mniejszy od św. Józefa, unosi się nad łożem.

¹⁹ TAMŻE, rys. 308.

²⁰ TAMŻE, 127, rys. 309.

²¹ TAMŻE, rys. 311.

²² TAMŻE, rys. 312.

²³ TAMŻE, rys. 313.

Skutek jego zapowiedzi przedstawiony jest w następnej scenie – scenie właściwej ucieczki.

W całej historii sztuki, przed łukiem triumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore, nie ma dzieła przedstawiającego Świętą Rodzinę w drodze do Egiptu. Rodzina Jezusa przedstawiana jest w momencie przybycia do Egiptu. Osioł niosący na grzbiecie Maryję i Dzieciątka Jezus, nie jest jeszcze znany artystom. Natomiast przybycie do miasta Sotine, niedaleko Heliopolis, opisywane jest zgodnie z apokryficzną księgą Pseudo-Mateusza. Posągi idoli spadają z cokołów w obliczu przybycia Jednorodzonego Syna Bożego, zaś Afrodyzjusz, namiestnik miasta, wychodzi na spotkanie Świętej Rodziny w otoczeniu kapłanów i starszyny. Tych ostatnich można rozpoznać po długich, jasnych włosach. Upadkiem idoli mozaika nawiązuje do dwóch starotestamentowych wersetów: pierwszego z Księgi Izajasza, drugiego z Księgi Jeremiasza. Oba prorocтва (Iz 19, 1; Jr 43, 13) mówią o sędzie Bożym nad idolami, które będą drżały przed Jego obliczem i zostaną zniszczone. Dzięki temu elementowi, upadkowi idoli, ucieczka przeradza się w przeciwieństwo, czyli w triumfalną podróż.

Po raz pierwszy w sztuce chrześcijańskiej osioł niosący Maryję i Dzieciątka pojawia się na pewnym *enkolpion*, małej złotej płytce z VI w.²⁴, pochodzącej z miasta Adana w Turcji, obecnie należącej do zbiorów Muzeum Archeologicznego w Stambule. W przedstawionej na niej scenie św. Józef idzie przed osłem. Kompozycja ta została przejęta najprawdopodobniej z bardzo podobnej ikonografii pogańskiej, przedstawiającej *profectio imperatoris*, początek konnej podróży cesarza przez prowincje. Kompozycja przedstawia pośrodku sceny konia z cesarzem w siodle, a przed nim i za nim po jednej towarzyszącej mu osobie.

Ten sam układ, z dwoma towarzyszami, znajduje się także na mozaice w Kaplicy Pałacowej w Palermo, i przedstawia scenę następującą po opisanej wyżej scenie snu Józefa²⁵. Młody towarzysz niesie na lewym ramieniu kij, z przywiązanym doń workiem, i uderza batem zwierzę, które jasnym kolorem bardziej przypomina konia niż osła. Matka Boża siedzi w siodle na sposób dam. Św. Józef idzie przed osłem i niesie Dzieciątka Jezus na lewym ramieniu. Dwa drzewa – cedr i palma – tworzą ramę wokół Matki Bożej, oznaczonej greckimi literami ‘Mp OY’, trzymającej cugle w lewej ręce. Grupa idzie brzegiem morza, na co wskazują faliste linie i ryby. Młodym towarzyszem może być jeden z synów wdowca Józefa: według Pseudo-Mateusza Józef miał wielu synów z pierwszego małżeństwa. Czasami postać młodego towarzysza jest uznawana za Jakuba, brata Pańskiego.

²⁴ TAMŻE, 128, rys. 56.

²⁵ O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1947, 41, tav. 18.

Tę samą pozycję jak w Kaplicy Pałacowej, z tymi samymi atrybutami młodego towarzysza, przyjmuje św. Józef na sklepieniu kościoła w Zillis, tego samego, o którym już wspominaliśmy opisując anioła idącego przed orszakami mędrców. Św. Józef idzie z pośpiechem i niesie w ręce ogromny bicz. W następnym kwadracie, po prawej, przedstawiona została Maryja siedząca w damskim siodle na osle, jak na tronie. Między kolanami Matki siedzi mały Jezus, z uniesioną prawą ręką, ze zwojem w lewej. Krok osła w porównaniu z marszem Józefa jest powolny: Maryja lewą ręką zrywa owoc z palmy. Również ten ostatni szczegół pochodzi od Pseudo-Mateusza, który opowiada o drzewie daktylowym, które miało się kłaniać przed uciekającą Świętą Rodziną, tak że Maryja mogła zrywać z niego owoce.

Inny cud, jaki miał się zdarzyć w pierwszych chwilach ucieczki, został przedstawiony w słynnej Złotej Legendzie (*Leggenda Aurea*) Jakuba z Voragine, pochodzącej z końca XIII wieku. Legenda ta, wielokrotnie przedstawiana przez sztukę, opowiada o wieśniakach, którzy siali zboże, kiedy przechodziła obok nich Święta Rodzina. Cudownym sposobem, zaraz po Jej przejściu, zboże urosło i dojrzało, tak że rolnicy mogli przystąpić do żniw. Wówczas nadjechali żołnierze Heroda, mający zabić Jezusa. Na pytanie, czy widzieli przejeżdżającą tamtędy Rodzinę z Dzieckiem, wieśniacy odpowiedzieli: „Tak, kiedy sialiśmy zboże”. Na tę odpowiedź żołnierze zawrócili²⁶.

Temat ucieczki do Egiptu był bardzo często wzbogacany o szczegóły pochodzące z opowiadań apokryficznych czy legend, oraz dodatkowe elementy, będące wytworem wyobraźni artystów. Giotto, na fresku w Kaplicy Scrovegnich w Padwie – jednym z najbardziej monumentalnych malowideł, na którym tłem dla Maryi na osiołku jest skalista góra – dodał do tej sceny trzech synów Józefa i służebnicę.

Michael Pacher, malarz i rzeźbiarz, twórca ołtarza św. Włofganga w pobliżu Salzburga, namalował w roku 1481 pogańskiego bożka, który spada z piedestału w obliczu przejeżdżającego Jezusa, siedzącego z Matką na osle²⁷. Podróż odbywa się w niemal pustynnym krajobrazie, z nielicznymi drzewami w tle.

Albrecht Dürer, w słynnym cyklu drzeworytów na temat życia Maryi, na karcie poświęconej ucieczce do Egiptu, nie przedstawia samego osła, lecz również wołu idącego za nim. Św. Józef, jedyny towarzysz Dziewicy i Dzieciątka, idzie przed osłem, trzymając w ręku sznurek, służący za uzdę. Święta Rodzina przedstawiona jest w momencie wędrowki przez

²⁶ O. SCHILLER, *Ikonomie der christlichen...*, 132.

²⁷ TAMŻE, 131, rys. 327.

gęsty las, w którym mieszają się drzewa klimatu północnego i obszarów cieplejszych. Obramowanie z lewej strony tworzy wielka palma daktylowa. U góry, po prawej, widzimy aniołów na chmurze, przedstawionych jako maleńkie skrzydlate główki.

W tym samym cyklu drzeworytów przedstawił Dürer życie Świętej Rodziny w Egipcie²⁸. W prawym górnym rogu, pośród chmur, ukazany jest Bóg Ojciec, a pod nim Duch Święty jako gołębia. Prawdopodobnie po raz pierwszy została w ten sposób przedstawiona podwójna „Trójca”, w której Syn stanowi zawsze ostatni element. Ojcu w niebie odpowiada na ziemi św. Józef, Duchowi – Maryja. Ojciec obrabia kawałek drewna, Maryja siedząc, tka; Dziecko śpi w swej kołysce; małe aniołki pomagają Józefowi, te większe natomiast towarzyszą Maryi.

Wyobraźnia artystyczna Rubensa każe mu namalować ok. 1614 roku scenę nocnej ucieczki i przejście Świętej Rodziny przez rzekę²⁹. On także przedstawia dwóch aniołów pomagających uciekinierom. Płótno przechowywane jest w Galerii Kassel w Niemczech.

Począwszy od XVI wieku na obrazach przedstawiana jest też scena odpoczynku podczas ucieczki. Scena ta, choć jej twórcami kierowała wiara, jest prawie całkowicie wytworem ich wyobraźni artystycznej. Ma ona swoje źródła nie tylko w wyobraźni artystów, ale także w kontemplacji życia Zbawiciela przez wiernych.

Dzięki metodzie aktywizacji życia wewnętrznego, na przykład ćwiczeniom duchowym propagowanym przez św. Ignacego, wierny wchodzi w bezpośredni kontakt z osobami, nad którymi medytuje, a dusza osoby kontemplującej staje się czymś w rodzaju scenariusza, gdzie widzi on osoby święte jak żywe. Człowiek kontemplujący, dając odpoczynek swej kontemplacyjnej modlitwie, chciał także dać odpocząć osobom kontemplowanym; scena ucieczki Świętej Rodziny służy temu celowi w szczególności.

Obrazy przedstawiają Józefa, Maryję i Dzieciątka Jezus podczas odpoczynku w podróży do Egiptu, posilających się chereśniami – jak w przypadku obrazu Federico Barocci w Galerii Watykańskiej (Pinacoteca Vaticana) - lub słuchających anielskiej muzyki, jak na obrazie Caravaggia, w Galerii Doria Pamphili w Rzymie³⁰. Te przykłady z końca XVI w. należy rozpatrywać z uwzględnieniem stosowanej wówczas praktyki używania zmysłów, w tym smaku i słuchu, podczas ćwiczeń duchowych zgodnie z metodą św. Ignacego.

²⁸ TAMŻE, 133n., rys. 335.

²⁹ TAMŻE, 132, rys. 331.

³⁰ TAMŻE, 133, rys. 333.

Philipp Otto Runge, malarz z północnych Niemiec, w latach 1805-1806 zajmował się tematem odpczynku Świętej Rodziny³¹. Jego obraz znajduje się w Muzeum w Hamburgu. Poprzez jego kompozycję – otoczenie postaci niezwykłym światłem - Runge chciał przekazać odbiorcy wizję świętości ludzkiej rodziny w harmonii z pejzażem. Jednak źródłowy związek z Ewangelią św. Mateusza jest tu bardzo słaby. To samo dotyczy związków tematu z tradycją artystyczną ikonografii tego tematu. Tak, jakby artysta chciał odrzucić wszystkie elementy czyniące ten temat szczególnym, a chciał wydobyć tylko jego aspekty uniwersalne. Wraz z Runge i innymi rozpoczyna się nowa epoka – epoka kryzysu ikonografii treści chrześcijańskich. Sztuka nie chce już popierać wiary chrześcijańskiej w głoszeniu wcielenia Syna Bożego i Jego Boskiej natury, tak jakby wyczerpało się ogromne wielowiekowe bogactwo procesu przedstawiania epizodów, które w bardzo prostych słowach zostały opisane w drugim rozdziale Ewangelii według św. Mateusza.

Pobyt Jezusa w Egipcie aż do śmierci Heroda jest interpretowany przez Ewangelistę jako warunek wypełnienia się słów proroka Ozeasza: *i syna swego wezwalem z Egiptu* (Mt 2, 15b; Oz 11, 1). Czy przyjdzie jeszcze kiedyś taki dzień, gdy artyści usłyszą wezwanie, zawarte w tych słowach? Wydaje się, biorąc pod uwagę interpretację słowa „Egipt” przez Ojców, począwszy od Orygenesusa, że oznacza ono „ziemię wroga ludowi Bożemu”. Aby wyjść z Egiptu, konieczna jest nowa ewangelizacja. Kiedy święci naszych czasów dzięki nowej wizji Ewangelii wywrą większy wpływ na zeświecczone społeczeństwo, można będzie zacząć mieć nadzieję na nowy początek artystycznej interpretacji drugiego rozdziału Ewangelii św. Mateusza.

Heinrich Pfeiffer

Piazza della Pilotta, 4
00187 Roma
Italia

The Iconography of the Infancy of Jesus

(Summary)

Taking the movement from the simple account of Matthew, artists of all the epochs, utilizing the more different techniques of figurative art attempted the difficult task of representing the iconography of the infancy of Jesus. The ultimate aim of such an effort was to transmit a clear message: the divine nature of the Child Jesus.

³¹ TAMŻE, 334, rys. 333.

Further sources of inspiration, besides the text of Matthew, are the numerous oral and written traditions; among these, the apochryphal sources of Pseudo Matthew and Protogospel of James merit a particular note.

The scene that has known the more universal artistic development, drawn from the gospel of Matthew is, without a shade of doubt, that of the adoration of the Magi. Its more ancient representation is the fresco painted in the first half of the II century in the Greek Chapel of the catacombs of Priscilla in Rome.

The number of the Magi, their clothing, the gifts brought by them, were defined progressively, in an always more precise manner, as characteristic elements of a 'representative theology', not less noble and authoritative than the official one.

The representations of the Magi in their journey, of the massacre of the innocents and finally of the flight into Egypt of the Holy Family are nothing other than the further amplification of the sensitivity which sees genuine Christian art not to represent only one and simple view of Scripture, but also to interpret the dynamic changes of the historical events by which it draws its inspiration and interpretative energy.