

# ICONOGRAFIA DEL NIÑO DIOS EN LA PINTURA VALENCIANA

El tema de la niñez en la pintura resulta interesante desde el punto de vista iconográfico, en tanto que actúa como testimonio del proceso evolutivo del hombre en su concepción de la humanidad dentro de la cultura occidental y en sus diversos aspectos, tanto espirituales como sociales.

A partir de la alta Edad Media, el desarrollo de esta pintura queda incluido en un ciclo a través del cual el ser humano va, progresivamente, liberándose de su angustia por el más allá, al tiempo que trata de armonizar su existencia con el mundo que le rodea mediante un progresivo acercamiento a la realidad, que no excluye ocasionales tendencias a la idealización o vueltas hacia lo fantástico.

El paso de la visión clasicista idealizada de la antigüedad al nuevo concepto sensible y realista del arte se realiza mediante una larga etapa que abarca toda la Edad Media y en la que el símbolo, como representación de ideas abstractas, triunfa sobre lo puramente figurativo.

Hay que tener presente, no obstante, que todo arte es, en cierto modo, simbólico, y únicamente cuando determinados símbolos han sido completamente asimilados por una sociedad, comienza ésta a aceptarlos como realidades en sí, iniciándose de este modo un proceso que conducirá a una visualización del mundo sensible. En la Edad Media, donde este proceso apenas ha comenzado, existe escasa relación entre los símbolos que el artista emplea para expresar la existencia de los objetos naturales —entre ellos el niño— y su apariencia real.

Pero, de algún modo, esta relación se produce, pues para convertir una metáfora en objeto sensible siempre será necesaria cierta analogía entre dicho objeto y la abstracción que se pretende simbolizar, junto al consenso tácito de la sociedad que acepte o exija dicha simbolización (1). De esta forma se explica que un mismo objeto pueda llegar a ser sustituto de cosas bien distintas, según sea la situación histórica y cultural. En la iconografía artística, la figura del niño puede ser interpretada: desde un punto de vista religioso, como símbolo de la relación del hombre con la divinidad; desde una perspectiva sentimental, representación mítica de la pureza y la inocencia; para Freud, la protesta contra el padre o simplemente un símbolo fálico (2); para los psicólogos posteriores, la expresión

de una personalidad desdoblada en la que se enfrenta el yo-niño contra el yo-hombre, etc.

El simbolismo se da, pues, en mayor o menor grado, en todo tipo de representación artística, y puede tener un carácter religioso, profano o simplemente psicológico, como expresión, en cierto modo inconsciente, del ser del artista. En esta aproximación a la simbología religiosa de la infancia, interesa no sólo la iconografía del Niño Dios como resultado de una expresa voluntad para la creación de un sustituto, sino también los principios básicos, que condicionan que una determinada sociedad prefiera unas manifestaciones iconográficas específicas frente a las de otra sociedad o etapa histórica distinta (3).

Como gran parte de la simbología religiosa cristiana, la iconografía de la infancia de Dios nace en la Edad Media, y se prolonga en etapas socioculturales posteriores, que, sin abandonar el contenido metafórico originario, saben adaptarlo a las nuevas concepciones sociales, de modo que el primitivo símbolo abstracto toma posteriormente formas más humanizadas, idealizadas o realistas.

Al escaso interés de los pintores medievales por la realidad, se añade el total desconocimiento de la imagen de Jesús en su período infantil. Sobre el aspecto físico de Jesús adulto existía una tradición oral que puede remontarse hasta el siglo IV y que, más o menos fielmente, recogen pintores y escultores, procurando reflejarla de acuerdo con las diversas normas estéticas y recursos técnicos, pero manteniendo siempre una constante que ha perdurado a través de los tiempos. Al no ocurrir lo mismo con la imagen de Jesús niño, cada escuela hubo de recurrir a su propio concepto de la infancia; de ahí que esta imagen sea, posiblemente, una de las que más cambios ha sufrido a través de la historia del arte.

Existía además escasa tradición en las representaciones infantiles, ya que éstas no interesan al gusto clásico, y cuando el asunto exigía la presencia de un niño lo imaginaba como un hombre de tamaño reducido, tal como ocurre en las representaciones del niño Triptolemo —el que trae a la tierra el trigo—. Únicamente en el helenismo, coincidiendo con el impulso barroco hacia la naturaleza, se estudian las formas y estados psicológicos infantiles; pero estos estudios expresivos de la infancia estaban todavía reservados a los grandes artistas, y los artesanos al servicio del nuevo ideal religioso, decorando las catacumbas, se sentían incapaces de representar con cierta corrección la infancia de Jesús, como bien se ve en

(1) Ver ERNST H. GOMBRICH, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Traducción de José María Valverde. Biblioteca Breve. Museo extraordinario. Edit. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1968, cap. VII, pp. 19 y 20.

(2) Ver ANGEL GARMA, *Psicoanálisis del arte ornamental*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1961, cap. II.

(3) Ver ERNST H. GOMBRICH, *op. cit.*



la que posiblemente sea la primera representación del Niño Jesús —ya del siglo IV—, en la *Adoración de los Magos* de las catacumbas de San Calixto.

A partir de la paz de Constantino, son ya varios los artistas al servicio del cristianismo; pero el coincidir con la mayor influencia del arte oriental, menos interesado por las representaciones realistas, limita toda posibilidad de perfeccionamiento en este sentido. Nace así la imagen del Niño: serena, impasible, llena de majestad, que tendrá éxito y se extenderá durante la alta Edad Media. En un principio tampoco se representa la imagen del Niño Jesús aislada, sino a la Theotokos —Madre de Dios—, que sirve de trono o soporte del Niño, vestido con ropas consulares y en actitud de bendecir, en posición muy semejante a la del Pantocrator o Cristo en Majestad.

El arte bizantino es, pues, el creador de la nueva iconografía cristiana, en la que habían de inspirarse todas las escuelas posteriores. Y aunque este influjo llega tardíamente a España, por su especial situación sociopolítica, sus reflejos aparecen ya en los murales catalanes del siglo XII. Progresivamente, y a medida que el arte se hace popular, el Niño va tomando un aspecto más infantil, si no en el rostro, sí, al menos, en la actitud, al volverse hacia su madre (4).

El hecho de que las primeras representaciones infantiles sean tan poco realistas es, en cierto modo, consecuencia de la filosofía cristiana medieval. Si la vida humana no es más que un breve intermedio lleno de sufrimientos, el nacimiento de un nuevo ser, la vida en ciernes de un ser humano, que, por serlo, es ya insignificante, no tiene interés sino en cuanto puede representar o simbolizar ideas o personas divinas, poniéndonos de este modo en relación directa con el más allá. Consecuentemente el niño no es más que un material dado sobre el cual puede construirse una metáfora claramente comprensible al espectador, y cuanto mayor sea el deseo o la necesidad de tal metáfora, menor será el número de rasgos o distintivos que basten para construirla (5). A este escaso interés por la realidad se une la peculiar facultad de la mente medieval para simbolizar. Su capacidad para sustituir inmediatamente una idea por un objeto o un objeto por una idea es lo que permitió, incluso al hombre más inculto, aceptar sin reservas representaciones tan poco convincentes de la figura de Dios niño. Creando de este modo las condiciones para el mantenimiento de una temática que culminará en la iconografía posterior al Concilio de Trento.

Para que los artistas intenten que Jesús niño sea lo más semejante posible a un niño cualquiera, en lugar de ser un hombre a escala reducida, es necesario que sobrevenga la revolución religiosa y estética que supone el franciscanismo, que originó, tanto en

artistas y escritores como en la devoción popular, una nueva visión más tierna de la infancia de Jesús. Los artistas tratan de representar ahora no a un Cristo en majestad, sino a un niño que juega o se comunica con su madre. Son, sobre todo, los artistas sieneses los que primero desarrollan este nuevo ideal, quienes, sin abandonar la tradición bizantina, supieron crear imágenes en las que lo simbólico y lo humano se unen, fusión que tiene gran éxito entre los fieles, a juzgar por la rápida propagación que alcanzaron. Esta es la modalidad que primero llega a Valencia y que, en cierto modo, da origen al interés posterior de esta escuela y a la pintura de la infancia.

La escuela de Siena influye en el arte de Valencia a través de Aviñón, ciudad con la que ambas ciudades están relacionadas (6). Se crea de esta forma en Valencia una corriente estilística que perdurará hasta bien entrado el siglo XV. Recogiendo las ideas neoplatónicas de la estética escolástica, durante el siglo XIV se llega a identificar el ideal de santidad con el de belleza absoluta, lo que origina, consecuentemente, que el arte sea tan monótono observado desde una posición estética actual.

Si la belleza ideal es sólo una, sus formas no pueden alejarse mucho de un canon fijo; este desinterés por el arte de imitación lleva a conceder una mayor importancia al dibujo —es decir, a las formas puramente lineales—, consiguiéndose resultados decorativos en una manifestación artística que, en cierto modo, es puramente simbólica (7).

Este estilo desarrolla con preferencia el tema de la Virgen con el Niño, que, a pesar de estar tratados de forma casi dogmática, sirven perfectamente a la finalidad de conmover los sentimientos maternales propios de una época en que lo femenino tiene un claro predominio cultural y social. Dentro del tema existen diversas variantes (8), de las cuales una de las más extendidas y la que llega a Valencia es la Panagia Odigitria —la guía—, que tiene el Niño sobre su brazo derecho.

Estas obras son derivadas de las versiones hechas a partir del que la tradición considera como retrato de la Virgen, realizado por el evangelista San Lucas, de las cuales la más conocida es la Santa María la Mayor, de Roma. Pero el inicial hieratismo bizantino

(4) Como ocurre en el frontal de la Virgen del Museo Diocesano de Vich o en el frontal de Santa Julita y San Quirico, del Museo de Barcelona.

(5) Ver ERNST H. GOMBRICH, *op. cit.*

(6) Son muchas las familias valencianas residentes en Aviñón llamadas por el papa Luna, entre ellos el cardenal Lope de Boil, los hermanos Ferrer, Diego de Heredia, obispo de Segorbe; Juan de Próxita, Gerau Llansol, Pedro Soriano, etcétera. Para ampliación puede verse LEANDRO SARALEGUI, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas primera y segunda de primitivos valencianos*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, año 1954, nota 13, p. 178, así como JUAN DE CONTRERAS, Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. II, p. 326.

(7) Ver KENNETH CLARK, *El arte del paisaje*. Biblioteca Breve. Serie Museo. Edit. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1971, cap. I, p. 16.

(8) Ver LOUIS HAUTECEUR, *Les peintres de la vie familiale*. Editions de la Galerie Charpentier. París, 1945, p. 15.



ha quedado influido por el nuevo humanismo franciscano y el gótico francés, a pesar de lo cual perdura el simbolismo, como lo demuestra la Virgen de las Victorias, en la que el Niño, vestido con túnica y

San Bartolomé, y la Santa María de Gracia, de la iglesia de San Agustín, donde se encuentra un verdadero matiz infantil al hallarse el Niño jugando con un pajarito que sostiene atado con un hilo, detalle de



Pere Nicolau: «Virgen de la Aurora de Mediavilla». Iglesia Parroquial de Sarrión (Teruel)

manto, sostiene el volumen de la ley, escrito todavía en caracteres griegos. En obras sucesivas de la misma época se advierte un progresivo naturalismo en las representaciones infantiles hasta culminar en la Virgen Galaktotrophos —la que alimenta con su leche— (9) que había en la antigua colegiata de

posible origen italiano (10) que pasará a la posterior escuela valenciana.

A esta influencia italiana se unen, a partir del si-

(9) Ver LOUIS HAUTECEUR, *op cit.*, y LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chretien*, tome seconde; *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France. Paris, 1957, p. 96.

(10) Ver AMPARO VILLALVA DÁVALOS, *Los niños en la pintura medieval valenciana*, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1952, núm. 30, pp. 290 a 305; LEANDRO SARALEGUI, *Catálogo de tablas de la colección Benicarló*, «Arte Español», tercer trimestre de 1944; MOSÉN TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Edit. Plus Ultra, 1946.



glo xv, las aportaciones de la pintura flamenca en el llamado estilo internacional o amanerado. Ambas tendencias artísticas yuxtapuestas o neutralizadas son las que favorecen en la escuela valenciana el desarrollo de la iconografía infantil. Sin embargo, mientras la pintura valenciana no se desvincule de su antecesora, la catalana, lo que ocurrirá con la llegada de Lorenzo Zaragoza y la aparición de Pere Nicolau, no se hallarán más que rígidas figuras, más próximas a inarticulados muñecos que a auténticos niños con vida.

Uno de los artistas más interesantes de la última década del siglo xiv es el Maestro de Liria, autor del retablo de San Vicente y San Esteban de la iglesia de la sangre, de Liria (11). En esta obra se refleja, junto con el creciente interés por las representaciones infantiles simbólicas, la nueva tendencia a representar el jardín celestial como símbolo de perfección. Ambas tendencias son reflejo del despertar general de la facultad imaginativa. Tanto en la poesía como en el arte de fines de la Edad Media, surge la imagen de una pradera llena de flores y completamente aislada del mundo, donde el amor humano, simbolizado por la maternidad, y el divino, por la identidad de los personajes, hallan su plena realización. Escena posiblemente influida por las nuevas tendencias importadas de Oriente por los cruzados (12). En opinión de Reau (13), el origen de este gracioso idilio es el *Cantar de los Cantares*, donde la Sulamita es comparada a una rosa. Sin embargo, considera que el motivo concreto ha sido inventado por un orfebre francés del siglo xv, de quien pasaría al arte del Renacimiento alemán, aunque el citado retablo de Liria parece fechable a fines del siglo xiv. Más aceptable parece la explicación que da Reau al éxito de este tema como consecuencia de la ternura mística que se desarrolla en este tiempo en los conventos de monjas y por el gusto, tan extendido, de los jardines privados llamados huertos o paraísos.

Dentro de un análisis iconográfico, es interesante también la pulsera de coral que lleva el Niño en la mano derecha, a juego con el collar de la Virgen. Este detalle, que se repite con pocas variantes en toda la pintura valenciana, puede ser considerado como producto de una influencia de la moda de la época en las imágenes. Jaume Roig (14) cita que el coral rojo es muy estimado en esta época, siendo usado como simple adorno o como amuleto contra las indisposiciones intestinales, tan frecuentes en los niños de corta edad.

Hacia fines del siglo xiv y comienzos del xv el

lenguaje artístico valenciano comienza a cobrar una personalidad más individualizada. Uno de los principales representantes de este momento es Pere Nicolau, quien, al transmitir las fórmulas artísticas de Juan de Levi, crea en Valencia una modalidad menos barroca y con un incremento de subjetivismo. La nueva poética no permite las exageraciones o deformaciones que todavía existen en las obras de su contemporáneo Marçal de Sax. La consecuencia inmediata de esta particularidad de Nicolau es que su repertorio iconográfico infantil se convierte en uno de los capítulos más interesantes de la labor pictórica del artista y, en general, del arte medieval valenciano.

Una de sus obras más interesantes, desde el punto de vista iconográfico, es la *Anunciación*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde, no obstante representar un misterio gozoso, se sugieren ciertos rasgos de tristeza por la presencia de los elementos de la Pasión, tal como es costumbre en los libros piadosos de la época. El Niño descende —como antes se hizo en el retablo de fray Bonifacio Ferrer— por un rayo luminoso, llevando sobre sus hombros la cruz. No parece seguro que esta singularidad sea originaria de Italia, como se ha dicho en tantas ocasiones. Lo que sí resulta evidente es que el tipo de Jesús niño con la cruz a cuestas arraiga y evoluciona en Valencia (15) hasta convertirse en un muchachito ya crecido que suele aparecer en los grupos de la Sagrada Familia, acompañado o no por San Juan niño y por Santa Ana. Quizás estos grupos, plenamente renacentistas y de intensa influencia italiana, son los que a ciertos investigadores hicieron pensar en el posible origen italiano de los Niños Jesús volantes con la cruz a cuestas. Emile Mâle, por su parte, parece desconocer la existencia de los citados ejemplos valencianos, puesto que señala el siglo xvi como fecha de aparición del Niño Jesús con los elementos de la Pasión (16).

Existen explicaciones alambicadas para esta peculiaridad iconográfica (17), pero, sin necesidad de recurrir a tales teorías, pueden hallarse algunos textos valencianos contemporáneos que permiten una lectura iconológica del tema. Uno de ellos es el citado por Leandro de Saralegui, de la *Vita Christi*, de sor Isabel de Villena (18). Pero todavía es más original, y sobre todo más olvidado, un curioso texto, perteneciente a uno de los sermones de San Vicente Ferrer (19).

(15) Ver LEANDRO SARALEGUI, *op. cit.*, p. 189, n. 45.

(16) Ver EMILE MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, París, Librairie Armand Colin, 1951, cap. VII, páginas 329 y 330.

(17) Ver LEANDRO SARALEGUI, *op. cit.*

(18) Ver SOR ISABEL DE VILLENA, *Llibre anomenat Vita Christi*, Barcelona, Biblioteca Catalana, 1916.

(19) Ver SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, Edit. Barcino, Barcelona, 1932, t. I, p. 129.

(11) Que, en opinión de don Elías Tormo, debió de trabajar durante la última década dentro de un estilo muy personal.

(12) Puede verse un detalle de este retablo reproducido por José Gudiol en *Ars Hispaniae*, t. IX, p. 134, fig. 103. También estudiado por el Barón de San Petrillo en *Filiación de los primitivos valencianos. El retablo de Saura de Besaldú*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 36.

(13) Ver LOUIS REAU, *op. cit.*, pp. 100 y 101.

(14) Ver JAUME ROIG, *Spill o llibre de les dones*, Barcelona, Edit. Barcino, 1928.



Nicolau aporta también otra variedad en la iconografía de la infancia de Jesús, de gran trascendencia en los pintores contemporáneos y posteriores. Representativo de esta novedad es el retablo dedicado a la Virgen de la Aurora de Mediavilla, de la parroquial de Sarrión (Teruel). La composición central representa a la Virgen sentada en un sitial gótico y rodeada de ángeles, al estilo de las Vírgenes nórdicas. Pero la aportación radica en la nueva comunicación afectiva entre la Madre y el Hijo. Quizás llegara a esto como simple evolución de la idea de Lorenzo Zaragoza desarrollada en el retablo de Jérica. Pero mientras aquí la Virgen alarga la mano para acariciar al Niño, Nicolau incrementa la intensidad emotiva y humana con la posición de colocar a María haciendo cosquillas al hijo en la garganta. Es muy posible que esta escena tuviera gran aceptación entre los fieles, que veían de este modo más semejantes a los suyos los sentimientos de las sagradas personas al comunicarse los mismos gestos y emociones humanas, de acuerdo con los nuevos ideales religiosos de la baja Edad Media. Este éxito dio, por consiguiente, una gran difusión a dicha modalidad iconográfica (20) no sólo en las obras del propio Nicolau, sino también en las de sus sucesores.

A través de los siglos XIV y XV, la figura de Jesús niño evoluciona de ser un mero símbolo religioso que intenta desvincularse todo lo posible de lo humano, hasta la representación de un Niño popular cuya alusión a lo religioso es aprehendida —a fines del siglo XV— más por el conocimiento de la anécdota o pasaje histórico representado que por lo puramente iconográfico. En el siglo XVI, por el contrario, la imagen del Niño Jesús queda encajada dentro del concepto idealista que todo artista trata de desarrollar como consecuencia de la difusión de la filosofía neoplatónica. Tanto desde un punto de vista conceptual, como puramente anatómico, el Niño debe quedar incluido en un tipo de pintura sumamente elevado. Los rasgos de que se compone esta pintura serán escogidos entre los elementos naturales, pero elaborados de modo que den como resultado una creación armoniosa, elegante y coherente.

Si bien este movimiento cree basarse esencialmente en imágenes de la antigüedad clásica, tiene una indudable conexión con las vivencias del gótico tardío, del que es, en realidad, una consecuencia. Al interés formalista de la proporción se añade, por lo general, una vaguedad en las miradas de los niños y una humanidad de la que carecía el arte antiguo. Estos niños no son ya un mero conjunto de líneas agradablemente armonizadas, sino seres con propia vida que expresan, a través de sus miradas, sus propios sentimientos.

La idealización del Renacimiento consiste fundamentalmente en la tendencia a recoger una serie de imágenes y elementos compositivos ya conocidos para



Maestro de Cabanyes: «Virgen y Niño dormido junto a la Cruz». Col. Hartmann, Barcelona.

construir con ellos un lenguaje distinto y mucho más elevado. En estos elementos se une, por un lado, la inclinación al realismo —es decir, a reproducir las imágenes que la naturaleza presenta— junto al constante recuerdo de una Edad de Oro pasada, de un paraíso perdido en el que una raza humana de características perfectas vivía perfectamente armonizada con una naturaleza idílica. Siguiendo esta valoración en la pintura de niños se llega a seleccionar, de entre todos los posibles rasgos y particularidades de la infancia, unas características estilizadas que conducirán a la realización del Niño arquetípico, síntesis ideal de todas las posibilidades positivas de un Niño teórico.

Ambas visiones, la realista y la sentimental, añoradora de un paraíso perdido, son, en realidad, una derivación de los ideales de la Edad Media. El Niño idealizado es, por un lado, consecuencia de la estilización del Niño hierático y, por otro, del realismo del Niño humanizado, formándose la síntesis o armonía entre la metafísica de la alta Edad Media y el positivismo de la baja Edad Media.

A esta visualización del Niño arquetípico se llega

(20) Ver VILLALBA DÁVALOS, *op. cit.*



muy lentamente y a través de diversos intentos y ensayos, directamente entroncados con los hallazgos de los últimos años del siglo xv, de modo que es muy difícil hacer una clara delimitación para señalar a partir de qué fecha exacta puede hablarse de un Niño idealizado.

Desde las primeras obras valencianas del siglo xvi, entre las que pueden estudiarse las realizadas por Paolo de San Leocadio —*Sagrada conversación, Adoración de los pastores*—, se aprecia la relación existente entre el concepto de Niño Jesús idealizado y el nuevo concepto de pintura basado en las leyes de la proporción, la perspectiva y la composición.

Durante la Edad Media, los artistas componen sus cuadros mediante una acumulación de elementos individuales que rara vez llegan a subordinarse a una unidad previamente establecida. En estas circunstancias, el único medio que se emplea para destacar la importancia del personaje es aumentar su tamaño o rodear al Niño con una mandorla dorada, elemento que alcanzará en el tenebrismo sus máximas posibilidades expresivas.

Pero el Renacimiento ha hecho nuevas conquistas que pronto han sido aplicadas a las representaciones artísticas; un cuadro deja de ser la suma de elementos aislados en la Edad Media para convertirse en algo unitario, concebido desde el principio como un sistema orgánico basado en leyes de composición fijas. De modo que, cuando se quiere hacer resaltar la importancia de un determinado personaje —en este caso Jesús niño— dentro de un cuadro, se recurre primordialmente al método compositivo, haciendo coincidir las líneas fundamentales de la composición con dicha figura.

La nueva importancia de la composición, que se aprecia de forma indudable en las obras de Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona, va decayendo en sus seguidores, en los que se encuentra cierta tendencia arcaizante hacia sistemas representativos del siglo xv. Como ocurre en *La Virgen y el Niño dormido junto a la cruz*, del Maestro de Calanyes. Colección Hartmann. Barcelona.

De este ambiente de artistas secundarios sobresalen, por su mayor personalidad y por las novedades estilísticas y técnicas que introducen, los pintores Fernando Yáñez y Fernando Llanos (21). Las variaciones más importantes que aportan son: la característica disposición de los personajes formando p'anos paralelos o cortándose en ángulos rectos —con lo que las representaciones del Niño Jesús vuelven a insertarse en una composición especialmente estudiada—, la importancia de los fondos de arquitectura, el mayor interés por las figuras escorzadas y, en el aspecto técnico, el característico sfumado leonardesco.

(21) Artistas que posiblemente se formaron en el taller de Leonardo, cuyo arte introducen en España, provocando un giro en el arte valenciano contemporáneo que, hasta el momento, había sido un simple reflejo de las obras de los Osona y Paolo de San Leocadio.

Con estos artistas puede hablarse ya plenamente de un Niño Jesús idealizado, en el que convergen todos los atributos de perfección en la infancia, al lado de una acentuación del contenido subrayado por la estudiada composición del conjunto, que ya no busca lucimientos artísticos ni alardes espectaculares, sino poner de manifiesto la importancia de la figura esencial. Esto supone el definitivo afianzamiento en Valencia de las directrices que ya había introducido Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona, aunque sin llegar a ser completamente asimiladas. Pero, a pesar de que la influencia de los Hernandos fue indudable, no duró mucho, a causa de la aparición de un nuevo taller, el de los Maçip, que marcará un rumbo distinto en el ambiente pictórico valenciano.

Entre todos los discípulos de los Hernandos destaca de forma preferente Vicente Maçip, el único que llegó a crear un estilo propio, independiente del de sus maestros (22). Este artista introduce ahora la influencia de Rafael, que se añade a la primitiva de Leonardo y Giorgione y que alcanzará a todos los artistas valencianos de la segunda mitad del siglo xvi.

Maçip tomó de Rafael un cierto clasicismo formal, consecuente de la unión entre el nuevo concepto de lo religioso y la influencia del paganismo que se insinúa en la sociedad del siglo xvi. Como resultado, las representaciones infantiles sufrirán un cambio respecto a las de la primera mitad del siglo, y la idealización del Niño Dios se acentuará en un sentido platónico e impregnado de un tipo de religiosidad más pagana que cristiana. Pero esta tendencia no perdurará mucho tiempo, y con el hijo de Maçip, Juan de Juanes, se aprecia un nuevo cambio en cuanto a la espiritualidad de las representaciones infantiles, como reflejo de las nuevas inquietudes religiosas, que culminarán con la reforma y la contrarreforma, así como de la inestabilidad política y económica por la que atraviesa Valencia en esos años.

Uno de los temas que populariza Maçip y que será parte del éxito de su hijo es el de la *Sagrada Familia*, con *San Juanito* y *Santa Ana*, temas en los que se une —en cuanto a contenido— la idealización de la familia cristiana junto a una exaltación de la genealogía de Jesús, y que, en el aspecto formal, permite desarrollar el tema de la infancia, en el que, prácticamente, se especializan estos artistas.

El más importante de los seguidores de Vicente Maçip es su hijo Juan de Juanes, que, sin embargo, tiene unas características estilísticas completamente distintas. Su dibujo se vuelve más blando y amenerado, el cromatismo se hace también excesivamente dulzón por el empleo de tonos claros y, en ocasiones, inarmónicos. Siguiendo la tendencia de la nueva generación, pierde interés por las perspectivas arquitectónicas, que habían sido principal preocupación de principios de siglo, y las arquitecturas únicamente interesan por el aspecto monumental de su volumen.

(22) Nace en Valencia en 1480 y muere en 1550.



Sin embargo, tiene el mérito de haber sabido tomar los modelos realizados por su padre, dándoles una difusión que anteriormente no tenían, por lo que es considerado como el creador de una iconografía religiosa fuertemente arraigada en el pueblo, que ha originado su perduración casi hasta la actualidad.

Sus modelos iconográficos se componen preferentemente por representaciones de la Virgen con el Niño, o de Jesús y San Juan niño, tratados ambos temas con un sentimiento de tristeza blanda, presidida siempre por los instrumentos de la Pasión, que, en cierto modo, hace recordar la inclinación espiritual de fines de la Edad Media, pero que, al mismo tiempo, es reflejo de una nueva situación religiosa, menos optimista, en la que se inicia la crisis que conducirá a la Reforma. De esta forma se explica el mayor éxito de Juanes, a pesar de que, en parte, copie modelos creados por su padre en una época prematura.

También es habitual en este artista el tema iconográfico de la *Virgen de la Leche*. Iconografía tradicional valenciana que había decaído en el siglo XVI como consecuencia del profundo cambio que se produce en la sensibilidad religiosa. Juan de Juanes la repite insistentemente y es sorprendente que en estas representaciones suele seguir esquemas compositivos de Rafael, pintor más renacentista y de sensibilidad diferente que nunca llega a representar el pecho descubierta de la Virgen.

El otro tema importante, *Jesús niño con San Juan niño*, o *La Sagrada Familia con santos niños*, tuvo extraordinario éxito, lo que promovió su divulgación a través de las obras de taller o copias que realizaron sus discípulos y seguidores.

Una constante iconográfica de esta escuela es la de introducir elementos de la Pasión en los grupos familiares, siguiendo la antigua tradición valenciana, de forma que llega a anularse el optimismo y serenidad de la primitiva influencia rafaelesca, tal como se advierte en *La Sagrada Familia con San Juan niño* y en *Los desposorios místicos del venerable Agnesio*.

A partir de Juan de Juanes, el lenguaje rafaelista introducido por los Maçip decae y degenera en el cansancio de sus seguidores. Estas formas arcaicas y agotadas favorecerán el éxito de un nuevo lenguaje que introduce Francisco Ribalta.

El cambio definitivo se producirá cuando la *élite* pierda su papel hegemónico, particularmente en la religión, que, a partir de la Contrarreforma, vuelve a tener un carácter popular. La iconografía barroca será, pues, en gran parte, iconografía de la Contrarreforma, y la actitud antimanierista que adopta se fundamenta de un modo claro en los acuerdos del Concilio de Trento.

A partir de entonces, la jerarquía eclesiástica tendrá una idea clara de la función que, en lo sucesivo, realizará el arte en la Iglesia. Es necesario un arte sencillo y fácilmente comprensible, dirigido antes a la sensibilidad que al intelecto, a una masa de fieles



Ribera: «La visión de San Antonio». Real Academia de San Fernando, Madrid.

en lugar de una minoría de entendidos. Este movimiento populista se ve favorecido en Valencia por la entrada de una determinada rama del barroco de signo naturalista que en Italia inician Caravaggio y Ribera y que éste mismo introducirá en España a través de Valencia.

En la iconografía de la infancia de Jesús surge una nueva forma de expresión que representa a Jesús niño solo o abrazado a San Juan niño, como aparece en el lienzo de Ribalta que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Este nuevo tipo iconográfico parece indicar un cambio en la mentalidad religiosa y una distinta actitud frente a la infancia de Cristo. Aunque con variados tratamientos, tanto en la Edad Media como durante el Renacimiento, el Niño Jesús no había sido más que el destinatario de las ternuras de la Virgen, y su importancia estaba en función de la Madre, que se convertía en el personaje principal (23), siendo representada en todas las facetas del sentimiento materno. Pero ahora el pensamiento cristiano descubre que puede sacar nuevo partido de la debilidad del Niño. A pesar de que

(23) Hasta el extremo de que los protestantes le acusan de haber desplazado a Cristo. Según ellos, es a ella a quien los católicos adoran y no a su hijo. Ellos parecen olvidar, dice Erasmo, que el Niño que lleva en sus brazos ha crecido. Ver E. MÂLE, *op. cit.*, p. 30.



el culto al Niño Jesús se remonta hasta San Francisco de Asís, en el arte no aparecen representaciones aisladas hasta finales de la Edad Media, y únicamente a partir de 1600 éstas se hacen numerosas (24). Es en esta primera parte del siglo XVII cuando los teólogos comienzan a meditar sobre la infancia de Jesús.

Este cambio de mentalidad en lo religioso coincide con una época en que la infancia no inspira ternura. Por el contrario, los primeros años de la vida humana, que el hombre actual ve con la añoranza de un paraíso perdido, son para el hombre del siglo XVII de enfermedad moral, y deben ser ignorados. Se comprende así por qué los padres del siglo XVII suelen tener a sus hijos lejos de sí y sometidos a disciplinas severas (25).

La infancia de Cristo no escapa a esta concepción general, y únicamente cuando llega a la edad de la razón es cuando Jesús comienza a interesar. Los teólogos se admiran de que Cristo haya aceptado vivir estos primeros años oscuros. El hecho les demostraba que Jesús no había rehusado ninguna miseria, enseñando la negación de uno mismo. Enfocada desde este punto de vista, la infancia oculta de Jesús se convierte para el cristiano del siglo XVII en fuente de meditación tan profunda como la Pasión misma.

Es en los conventos donde antes se asimila este nuevo aspecto y donde se exalta la devoción del Niño Jesús, que se convierte para religiosos y religiosas en un misterio de inocencia, silencio y ternura (26). Explicándose así que gran parte de las representaciones artísticas del Niño Jesús procedan de estos centros.

Además de la citada, existen, durante el siglo XVII, otras formas de representar la infancia de Jesús, algunas de ellas adaptando a los nuevos tiempos iconografías tradicionales y otras completamente nuevas.

Una de las adaptaciones es la del conocido tema de la *Virgen de la Leche*, del que realiza Ribalta algún ejemplo. Sin embargo, como consecuencia de la crisis de pudor que en cierto modo provoca la Contrarreforma, este tipo de Virgen había llegado a desterrarse prácticamente, considerado como peligroso por su posible origen pagano (27). Existen otros te-

mas análogos, muy difundidos en el siglo XV, en los que la Virgen, como nodriza inagotable, alimenta no sólo al Niño Jesús, sino también, simbólicamente, a San Bernardo, a la comunidad de fieles o a las almas del purgatorio. Estos temas desaparecen igualmente durante el barroco, por las mismas razones, aunque existe otro lienzo pintado por Ribalta con la posible colaboración de Gregorio Castañeda, que representa a *San Bernardo recibiendo el néctar divino de la Virgen y la bendición del Niño desde el cielo*.

Son más abundantes las representaciones del Nacimiento, como el de la parroquia de Torrente. Este tema sufre igualmente un profundo cambio a partir del Concilio de Trento. Hasta ahora se trataba de una escena llena de humildad donde el Niño, tendido en tierra y desnudo, recibía la adoración de la Virgen y San José, mientras el buey y el asno hacían recordar a los fieles que el Hijo de Dios había nacido en un establo; pero a partir del siglo XVII el Niño ya no está desnudo y tendido en tierra, sino envuelto en pañales y acostado en un cesto de paja. La Virgen, por su parte, no une las manos en actitud de oración, sino que, arrodillada o sentada, separa los pañales del Niño para enseñarlo a los pastores, que lo contemplan admirados. San José, en ocasiones, aparece en un rincón del establo, y los animales, por lo general, se suprimen.

Esta nueva Natividad se ha unido, pues, al tema de la Adoración de los pastores. Al arte triunfalista de Trento ya no le interesa representar el abandono de la Sagrada Familia, sino el momento en que el Hijo de Dios es adorado por primera vez por los hombres.

En ocasiones, el Niño se vuelve luminoso, haciendo brillar los rostros de los que le rodean, como ocurre con el citado Niño de la parroquia de Torrente. E. Mâle atribuye a *La noche*, de Correggio (28), el origen iconográfico de este Niño Jesús luminoso. La afirmación es cierta sólo en parte, puesto que, si bien es posible que la citada obra sea la primera que convierta en foco luminoso al Niño, es únicamente desde un punto de vista técnico, por la aplicación de los recursos tenebristas que antes se desconocían; pero el origen de esta idea ya se encuentra en las representaciones que rodean al Niño con una mandorla dorada.

No hay duda de que la Iglesia favorecía este tipo de representación, aunque en modo alguno puede pensarse que lo impusiera. Mâle supone que en lugar de imponer sus ideas por la fuerza, la Iglesia tridentina penetraba con su espíritu los nuevos ambientes artísticos, mentalizando en cierto modo a los artistas laicos o clérigos mediante sermones, retiros o libros de piedad.

A pesar de que no se ha encontrado ningún texto concreto sobre este tipo de Natividad, sí hay uno sobre el Niño radiante de luz. El jesuita P. Maselli (29)

(24) Desde esta época, el tipo iconográfico del Niño Jesús está detenido; se le figura de pie o sentado, a menudo entre nubes y llevando el globo del mundo en la mano. Así lo representan, fuera de Valencia, Guido Reni, Albano, Martín de Vos, Le Brun, Murillo, etc. A veces el Niño, apoyado en el globo del mundo, pisa la serpiente con sus pies, tal como lo representa Van Dyck en la obra que se conserva en el Museo de Dresde. Ver E. MÂLE, *op. cit.*

(25) Ver LORENZO LUZURIAGA, *Historia de la educación y la pedagogía*, Edit. Losada, S. A., Buenos Aires, 1965, capítulo XI.

(26) Esta devoción ha perdurado hasta la actualidad en diversos conventos de religiosas, en los que, particularmente durante la noche de Navidad, la imagen del Niño Jesús es objeto de cuidados claramente maternos por parte de las monjas.

(27) Ver LOUIS REAU, *op. cit.*, p. 97.

(28) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 245 y 246.

(29) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, p. 247.



afirma que Cristo, al momento de nacer, brillaba como el sol al levantarse, apoyándose en las ideas de Santa Brígida y San Vicente Ferrer (30). Esta rica Natividad, con sus numerosos personajes, no tarda en reemplazar a la Natividad de la Edad Media, cuya modestia no era representativa de este siglo complicado. Ribalta lo repite en la *Adoración de los pastores*, en el Museo de Bilbao y en la del Museo de Córdoba.

También Orrente (31), contemporáneo de Ribalta, tiene, como aspectos más importantes de su producción artística, las escenas del Nacimiento y la Adoración de los Magos. Cuando trata el tema de la Natividad lo hace ciñéndose a la nueva iconografía posttridentina, ya citada, con la diferencia, respecto a Ribalta, de que suele hacerlas más multitudinarias y con mayor intervención del elemento infantil accesorio, como se aprecia en la *Adoración de los Reyes* de la sacristía de la catedral de Toledo y la *Adoración de los pastores* de la misma sacristía.

Y, por último, Ribera, en gran número de obras, de las que son representativas la *Adoración de los pastores* que pinta para el crucero de la iglesia de los Agustinos de Salamanca y la *Adoración de los pastores* de El Escorial, concibe el mundo en un dramatismo que no se manifiesta exclusivamente en los temas, sino en el modo de plasmar las formas, como una pugna entre la luz y la oscuridad. Concepción que alcanza incluso a sus representaciones infantiles, en las que hay siempre una tensión dinámica entre el mundo natural claro y positivo que representan y las sombras que lo rodean, simbolizando la negación y el mundo tenebroso.

En el segundo período —de los tres en que suele dividirse su obra (32)— emplea un cromatismo más variado y de tonos más claros, al tiempo que en la iconografía se advierte un giro: los temas se hacen gradualmente más amables, íntimos y sensibles y, al cabo de este progresivo cambio, aparecen representaciones infantiles (33).

Otro tema actualizado entonces por la Compañía de Jesús es el de la Circuncisión, adoptándolo como emblema de la orden (34). Pero ahora los artistas se esfuerzan por solemnizar la escena, aumentando el número de asistentes —en ocasiones ángeles— o añadiendo elementos de acuerdo con las costumbres de la época, como los anteojos que lleva uno de los ayudantes del mohel en la *Circuncisión* del retablo mayor de Andilla, pintado por Ribalta, donde el Niño está

colocado en una posición muy realista, centrando la composición. Es precisamente este carácter realista inevitable —a pesar de la pretendida solemnidad— lo que hace que este tema iconográfico se vuelva raro hacia el siglo XVIII y en el XIX desaparezca, siendo considerado como indecente y sustituido por la escena de la presentación en el templo.

El tema de la Huida a Egipto sufre igualmente modificaciones después de la Contrarreforma. Por lo general, a la escena de la huida en sí se prefiere la del descanso durante la huida, y todavía en éste se elimina la mayor parte de los detalles pintorescos, hasta el extremo de que en ocasiones la escena se limita a representar a la Virgen, San José y el Niño sentados, como ocurre en la *Huida a Egipto* del retablo anteriormente citado de Ribalta.

Además de los temas tradicionales de la Sagrada Familia o de la Virgen con el Niño, Ribera pinta en alguna ocasión al Niño con San José, como en el lienzo que representa a Jesús de unos cuatro años ofreciendo al santo un cesto con los útiles de trabajo. Este tema de Jesús como aprendiz de carpintero (35) se había hecho popular en el siglo XV, pero posteriormente desaparece, quizás por su excesivo humanismo. Durante el siglo XVII vuelve a aparecer, en parte por servir de exaltación de la humildad y el trabajo y en parte también por la nueva importancia que adquiere el culto a San José (36).

E. Mâle cita que a partir del siglo XVI surge un relato que impresiona la imaginación de los fieles. Se cuenta que la Virgen se apareció un día a San Francisco en medio de una gran luz y le puso al Niño en brazos. Poco después, San Antonio de Padua, que fue, como San Francisco, un hombre de acción, un predicador y un controversista, fue presentado igualmente por los artistas del siglo XVII, bajo el aspecto de un contemplador-estático del Niño. Los fieles que no conocieran su vida podían creer, a la vista de esta escena, que él había pasado su existencia en una celda donde el Niño Jesús se le apareció, pero, verdaderamente, a partir del siglo XVII, este episodio milagroso resume toda su vida (37).

Es por lo que en el siglo XVII, franciscanos, capuchinos, recoletos y terciarios pedían constantemente a los artistas que representaran a San Antonio de Padua y al Niño Jesús. De estos cuadros existen varias versiones. A veces el Niño, rodeado de una gran luz, aparece solo o rodeado de otros niños ángeles y desciende hacia la habitación donde el santo, extasiado, le contempla. Así lo representa Ribera en *La visión de San Antonio*, de la Academia de San Fernando, de Madrid.

Pero más a menudo el Niño está solo, de pie sobre la mesa, en la que lee San Antonio, y le acaricia la

(30) Ver SAN VICENTE FERRER, *op. cit.*

(31) Muere en Valencia el 18 de enero de 1645.

(32) Que se hace coincidir con las fechas 1620-30, 1635-39 y 1640-52. Ver JOSÉ MARÍA SANTA MARINA, *Ribera*, Biblioteca de Arte Hispánico, Ediciones Selectas, Barcelona, 1943.

(33) Se ha querido ver en este cambio de su sensibilidad artística, por un lado, la reacción frente a Caravaggio, y por otro, la influencia de las preferencias artísticas del virrey Monterrey, admirador de los pintores venecianos.

(34) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, p. 432.

(35) Las fuentes de este tema son el Evangelio del pseudo Mateo, 37; *Evangelio Thomas*, 13; *Libro armenio de la infancia de Jesús*, 20, 8-15, citados por L. REAU, *op. cit.*, p. 187.

(36) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 314 y 315.

(37) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, p. 174 y ss.



cara o le bendice. Con esta variante existen igualmente dos ejemplos de Ribera: el del Museo Cívico de Nápoles y el del Qornmusset de Mora (Suecia).

Uno de los temas preferidos de los continuadores de Ribera, entre ellos Espinosa, es el de la Sagrada Familia. El nuevo tipo de Sagrada Familia, que incluye a San José, se hace popular a partir del Renacimiento, aunque existe un germen en las Natividades de la Edad Media. Pero cuando se desarrolla verdaderamente es en el arte de la Contrarreforma, que favorece el culto de las trinitades humanas; de este modo, a la trinidad terrestre anterior, formada por Santa Ana, la Virgen y el Niño, se añade ahora la que sustituye a la santa por San José, variedad a la que se ha llamado trinidad jesuítica. Pero la sensibilidad barroca es mucho más complicada y, en ocasiones, los artistas prefieren reunir en una misma composición a los distintos personajes de las variantes que puede ofrecer la trinidad celeste y la terrena, con lo que se consigue un mayor contenido teológico. Esto es lo que ocurre en la *Sagrada Familia* de Espinosa, donde, además de la Virgen y San José, aparecen San Joaquín, Santa Ana y la Santísima Trinidad.

Aunque Espinosa tiene varios seguidores e imitadores, después de este artista se acusa la decadencia de la escuela de Ribalta. Artistas como Esteban y Miguel March y Mateo Gilarte no aportan novedades iconográficas sobre el tema. De Palomino pueden interesar las representaciones del Niño Jesús aislado, rodeado o no por las herramientas de carpintero como símbolos de la Pasión.

Durante la primera mitad del siglo XVIII continúa

la tradición artística iniciada por Palomino, que, sin embargo, se encuentra en decadencia, pues en gran parte se limita a un lenguaje decorativo dedicado al acondicionamiento de templos, palacios y edificios oficiales. Es ésta una etapa particularmente pobre del arte valenciano en general y en particular de la iconografía de la infancia de Jesús, tema que comienza a delatar el cansancio por su constante uso a través de los siglos.

Ya plenamente academicista es José Vergara, que realiza algunas representaciones de la infancia de Jesús dentro de la estética académica, caracterizada por una continuidad en los modelos iconográficos aportados por el arte de la Contrarreforma. Estas obras representan a Jesús con los santos compañeros o con la Sagrada Familia, pero nunca en escenas evangélicas.

Uno de los pocos pintores de esta época que se interesa por la pintura religiosa es Vicente López. A pesar de su interés por estos temas, sus pinturas religiosas resultan algo convencionales, quizás por la negativa influencia que ejerce sobre él la obra de Juan de Juanes. Pinta alguna representación del Niño Jesús con San José, siguiendo la renovada devoción que tienen los siglos XVIII y XIX hacia esta iconografía.

La escasez en las representaciones de la infancia de Jesús se acentúa a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta el extremo de que prácticamente llega a desaparecer.

CARMEN GRACIA