

Resumen e índice de la Tesis doctoral "Iconografía infantil en la pintura del País Valenciano", leída el 23 de septiembre de 1972 ante un tribunal formado por los doctores: D. Fernando Montero (Presidente), D. Felipe M.^a Garín (Director y Ponente), D. Juan Regla, D. Julián San Valero y D. José Manuel Cuenca

CALIFICACIÓN sobresaliente "*cum laude*"

ICONOGRAFÍA INFANTIL EN LA PINTURA DEL PAÍS VALENCIANO

EL NIÑO, SÍMBOLO

La pintura de niños indica el proceso que el hombre ha seguido en su concepción de la humanidad, integrada en los distintos marcos espirituales y sociales de la cultura occidental. Su evolución desde la Edad Media se incluye en un ciclo mediante el cual el ser humano va desligándose de la angustia por el más allá y trata de armonizar su existencia con el mundo que le rodea, mediante un progresivo acercamiento a la realidad, que no implica ocasionales tendencias a la idealización o vueltas hacia lo fantástico.

El ciclo anterior, el de la antigüedad greco-latina, había estado conformado según el ideal clásico de los valores humanos, entendiéndose por tales los del hombre perfecto, plenamente desarrollado, donde el concepto de infancia —como el de vejez— había desempeñado un papel secundario. Únicamente el artista helenístico, cuya visión estaba dotada de una mayor penetración respecto del universo sensible, presta atención a estos temas marginados por la cultura clásica.

Pero ahora, el paso de la visión clasicista-idealizada a la visión sensible y realista, no se hace de modo tan brusco, sino a través de una larga etapa que se extiende a lo largo de la Edad Media, y en la que el símbolo, como representación de ideas abstractas, triunfa sobre lo puramente figurativo.

Sin embargo, hay que aceptar que todo arte es, hasta cierto punto, simbólico, y únicamente cuando determinados símbolos se han hecho plenamente familiares, el contemplador comienza a aceptarlos como realidades en sí, dando de este modo comienzo a un proceso que conducirá a una visión sensible del mundo exterior. Pero igualmente se debe admitir que durante la Edad Media existe una escasa relación entre los símbolos que el arte emplea para expresar la existencia de los objetos naturales —entre ellos el niño— y su apariencia real.

Dos condiciones convierten un objeto sensible en metáfora de una abstracción: en primer lugar, que exista cierta analogía entre dicho objeto sensible y la abstracción que se pretende simbolizar; en segundo lugar, que se dé un

consenso tácito en la sociedad que permita o exija dicha simbolización.¹ Ello es lo que explica que un mismo objeto pueda llegar a ser sustituto de cosas bien distintas, según sean los ambientes históricos, culturales e incluso el prisma científico a través del cual es estudiado. De modo que en la esfera del arte, la figura del niño puede ser, desde un punto de vista religioso, el símbolo de la relación del hombre con la divinidad, o una representación de esta misma divinidad; para una mentalidad 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.

Tal convergencia de significados en una sola forma ofrece considerables dificultades para su exacta interpretación, pero se hace mucho más inteligible cuando lo que se pretende es conocer la proyección psicológica de aquéllos, por cuanto "Los significados leídos en formas idénticas por personas diferentes nos dicen más sobre esos lectores que sobre las formas".³

Según lo dicho, el simbolismo se da, en mayor o menor grado, en todo tipo de arte, y puede tener un carácter religioso, profano o simplemente psicológico, como expresión, en cierto modo inconsciente, del ser del artista. Pero en este apartado se estudiará únicamente el niño-símbolo como resultado de una expresa voluntad para la creación de un sustituto.

EL NIÑO, SÍMBOLO RELIGIOSO

Como gran parte de la simbología religiosa cristiana, ésta nace en la Edad Media y se prolonga, con algunos altibajos, en etapas culturales posteriores que sin abandonar la idea metafórica de representar, mediante la infancia, nuevas ideas abstractas o pasajes histórico-bíblicos, sabe adaptarlas a las nuevas concepciones sociales, de modo que, el primitivo símbolo absoluto, toma posteriormente formas más idealizadas, realistas o historicistas.

Es, pues, el nacimiento de estos símbolos y las causas por las que de modo tan completo, concordaron con la mente medieval, lo que interesa primeramente. Resulta difícil imaginar que, en gran parte, fueron consecuencia de la filosofía cristiana del Medioevo. Si la vida terrestre no es más que un breve intermedio

¹ Ver ERNST H. GOMBRICH: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Traducción de José María Valverde. Biblioteca breve. Museo extraordinario. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1968. Capítulo VII, pp. 19 y 20.

² Ver ÁNGEL GARMA: *Psicoanálisis del arte ornamental*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1961.

³ Ver ERNST H. GOMBRICH: Ob. cit., cap. VI, p. 19.

lleno de sufrimientos en espera de la eterna bienaventuranza, el nacimiento de un nuevo ser; la vida en ciernes de un ser humano, que por serlo es ya despreciable, no tiene interés, sino en cuanto puede representar o simbolizar ideas y personas divinas, poniéndonos, de este modo, en relación directa con el más allá.

Ello es lo que explica que las primeras representaciones infantiles sean tan poco realistas. El niño no es más que un material dado en el cual moldear una metáfora claramente comprensible al espectador, y cuanto mayor sea el deseo o la necesidad de tal metáfora, tanto menor será el número de rasgos o distintivos que basten para construirla.⁴ 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 medieval más inculto, aceptar sin reservas, representaciones tan poco convincentes de la figura de Dios-niño. Y a pesar de que esta actitud no es la más favorable para producir una pintura de niños, en el sentido moderno, preparó, no obstante, el camino para el pleno desarrollo del niño como símbolo religioso en el arte, que culminará en la iconografía posterior al Concilio de Trento.

EL NIÑO-DIOS

Éste es el primer tema infantil que se representa en el occidente cristiano, donde al escaso interés de los pintores medievales por la realidad se añade el total desconocimiento de la imagen de Jesús, en los misterios de su infancia. 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, que procuran reflejarla de acuerdo con las diversas normas estéticas y recursos técnicos, pero manteniendo siempre una constante que ha perdurado a través de los tiempos. Pero 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, una escasa tradición en las representaciones infantiles, porque, como ya se ha dicho, éstas no interesan al gusto clásico, y cuando el asunto exigía la presencia de un niño, lo imaginaban como un hombre de tamaño reducido, del modo que ocurre en las representaciones del niño Triptolemo, el que trae a la tierra el trigo. Y únicamente en el Helenismo, coincidiendo con el impulso barroco hacia la naturaleza, se estudian las formas y estados psicológicos

⁴ Ver ERNST H. GOMBRICH: Ob. cit., cap. VII, pp. 19 y 20.

infantiles. Pero estos estudios expresivos de la infancia estaban, todavía, reservados a los grandes artistas, y los pintores que decoraban las catacumbas, artesanos que ponían sus escasos recursos técnicos y estéticos al servicio del nuevo ideal religioso, se sienten incapaces de representar con cierta corrección la infancia de Jesús, como se ve en la que posiblemente es 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 que se ponen al servicio del Cristianismo, pero ello coincide con la mayor influencia del arte oriental, cuyo escaso interés por las representaciones realistas limita toda posibilidad de perfeccionamiento en este sentido. Nace así la imagen del Niño, serena, impenetrable, llena de majestad, que tendrá éxito y se extenderá durante la alta Edad Media, tanto por Oriente como por Occidente. En un principio, tampoco es la imagen del Niño Jesús aislada la que se representa, sino a la Theotokos —Madre de Dios— por lo general, en el fondo de un ábside, y que sirve de trono o soporte del Niño, vestido con ropas consulares y en actitud de bendecir y en posición muy semejante a la del Pantócrator o Cristo en Majestad, como ocurre en el mosaico del ábside de Santa María in Domenica de Roma, de principios del siglo ix.

El arte bizantino es, pues, el creador de la nueva iconografía cristiana, en la que habían de inspirarse todas las escuelas posteriores. Y, a pesar de que este influjo llega más tardíamente a España, por su especial situación socio-política, sus reflejos aparecen, ya, en los murales catalanes del siglo xii, como el ábside de Santa María de Tahull, donde el Cristo niño está representado de forma muy semejante al ya citado de Santa María in Domenica. Progresivamente y a medida que el arte se hace más 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, 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.

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 menor, 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 pintores sieneses, los que primero desarrollaron este nuevo ideal, sin abandonar por ello la tradición bizantina, creando imágenes en las que lo simbólico y lo humano se unen y que, a juzgar por la gran difusión que alcanzaron enseguida, debieron de tener gran éxito entre los fieles. Ésta es la modalidad que primero llega a Valencia y que, en cierto modo, da origen a todo el interés posterior hacia la pintura de la infancia.

EL NIÑO DIOS HIERÁTICO (SIGLO XIV)

La escuela de Siena, sobre todo, a través de Aviñón, provoca en Aragón, Cataluña y particularmente Valencia, una corriente estilística y pictórica que perdurará hasta bien entrado el siglo xv. Durante el siglo xiv se llega a identificar el ideal de santidad con el de belleza absoluta, y ésta es la causa de que su arte resulte un tanto monótono para la mentalidad actual, puesto que si la belleza ideal es sólo una, sus formas no pueden alejarse mucho de un canon fijo. Otra consecuencia de esta tendencia es la gran importancia que se concede al dibujo, es decir, a las formas puramente lineales, como consecuencia del desinterés por el arte de imitación, y los resultados decorativos que consigue este arte que, en cierto modo, es puramente simbólico.⁵

El tema preferido de este arte es el 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 maternos propios de una época en que lo femenino tiene un claro predominio cultural y social. Dentro de este tema existen diversos tipos,⁶ de los cuales uno de los más extendidos —y el que llega a Valencia— es la Panagia Odigitria —la guía— que tiene al Niño sobre su brazo derecho. Son ejemplos de este tipo iconográfico la imagen que se conserva en la iglesia de Monteolivete de Valencia, así como la Santa María de Gracia de la iglesia de San Agustín.

EL NIÑO DIOS HUMANIZADO (SIGLO XV)

El naturalismo del gótico se inicia cuando las cosas representadas dejan de ser símbolos y comienzan a tener alcance y significado por sí mismas, como reproducciones artísticas del mundo sensible, sin una patente relación con lo sobrenatural. En el País Valenciano este cambio coincide con el nacimiento de la llamada escuela pictórica valenciana, que se sitúa hacia fines del siglo xiv y comienzos del xv.

Y desde sus comienzos la escuela valenciana toma dos rutas distintas, en los llamados estilo italogótico y estilo internacional, que casi llegan a ser contemporáneos en sus producciones tardía y temprana, respectivamente. Al asociarse

⁵ Ver KENNETH CLARK: *El arte del paisaje*. Biblioteca breve. Museo. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1971. Traducción Laura Diamond, cap. I, p. 16.

⁶ Ver LOUIS HAUTECŒUR: *Les peintres de la vie familiale*, p. 15. Editions de la Galerie Charpentier, Paris, 1945.

ambos estilos producen, a veces, efectos de yuxtaposición de elementos, pero con mayor frecuencia lo que se consigue es la neutralización de ambas tendencias en sus formas más extremas. Son estas dos tendencias del arte, yuxtapuestas o neutralizadas, pero siempre unidas, las que favorecen en Valencia el desarrollo de la iconografía infantil. Primero por la aportación de la pintura sienesa con todo lo que ella lleva de ternura y amabilidad, bajo la corriente contemporánea de influencia franciscana, exaltadora de la maternidad de María y de la infancia humana de Jesús. Además, del mayor interés que manifiesta por la figura humana, en cuanto a la temática, y de la mayor importancia que da al modelado de las figuras y a las encarnaciones de las mismas, en cuanto a la técnica. Por otro lado, la influencia de la pintura flamenca, con su mayor naturalismo, su facilidad expresionista para captar rápidamente y con pocos trazos el movimiento, por lo general inseparable de la figura infantil. Esto, además de la aportación de indudables hallazgos técnicos, que lega a la pintura posterior y que facilita un mejor modelado de las figuras, así como una mayor variedad en actitudes y posturas.

A pesar de todo lo dicho, hay que tener en cuenta que mientras la pintura valenciana no se desvincule de su antecesora la pintura catalana, lo que ocurrirá con la llegada de Lorenzo Zaragoza y la aparición de Pere Nicolau, no se hallarán más que inflexibles y grotescas figuras, más cerca de inarticulados muñecos de cartón o madera que de auténticos niños con vida.

Una particularidad dentro de la pintura de retablos valenciana es la tendencia a las originalidades iconográficas, que en muchos casos son únicas entre las obras conocidas en Europa. Una de las novedades es la de representar en algunas Anunciaciones a un Niño Jesús volante que baja por un rayo de luz llevando su Cruz sobre los hombros, característica que aparece ya en el retablo de fray Bonifacio Ferrer y que ha sido ignorada por especialistas en iconografía como Emile Mâle, que fecha esta aparición en el siglo XVI. Otra de las características que arraiga en Valencia, sea o no originaria de esta escuela, es la de representar las escenas de la maternidad de la Virgen con una intensidad emotiva que por lo general no se había dado anteriormente. Esto aparece con claridad en el retablo de Jérica, de Lorenzo Zaragoza, de quien lo toma Pere Nicolau, que suele colocar en sus retablos a la Virgen haciendo cosquillas al Niño en la garganta (ver lámina 1). También resulta una novedad de la escuela valenciana la inclinación a introducir elementos costumbristas en las representaciones religiosas. Esta inclinación comienza a perfilarse en el Maestro de Villahermosa, que representa al Niño con una sarta de cuentas en la mano, elemento que se repetirá en forma de collar de coral, colgante o pulsera y que supone un claro reflejo de la moda de la época, documentada por textos contemporáneos como el "Llibre de les dones", de Jaume Roig. Otra influencia de la moda contemporánea es el "mantonet d'ermyns" con que se viste al Niño en la tabla

de la colección Quer. Una tendencia popular semejante, que se produce ahora, en las representaciones del Hogar de Nazaret, como transposiciones religiosas de los ambientes populares del siglo xv. Por último, una de las grandes novedades de la pintura medieval valenciana es el "Retablo de la Mare de Deu de la Llet", del pintor Juan de Sivera, considerada como una alegoría de la Santa Madre Iglesia, y según algunos inspirada por San Vicente Ferrer.

EL NIÑO DIOS IDEALIZADO (SIGLO XVI)

Pese al intenso y duradero influjo de la escuela flamenca, que recibe la pintura valenciana a lo largo del siglo xv, las aportaciones artísticas italianas son constantes, llegando a formarse una especie de sustrato artístico común a todas las áreas culturales mediterráneas, que aflora a la superficie en el momento en que decae la influencia nórdica o simplemente cuando el ambiente local se encuentra más preparado para recibir las nuevas tendencias. Ello es lo que ocurre en Valencia durante la primera mitad del siglo xvi.

Se ha visto cómo la figura de Jesús niño pasa, a través de los siglos xiv y xv, de ser un puro símbolo religioso que intenta desentenderse lo más posible de lo humano, hasta las representaciones de un niño popular cuya vinculación con el elemento religioso viene dada más por el conocimiento de la anécdota o pasaje histórico que representa, 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.

A pesar de la opinión de que esta tendencia está basada esencialmente en imágenes de la antigüedad clásica, tiene una clara conexión con las vivencias del gótico tardío, del que es, en realidad, una consecuencia. Al interés formalista por 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 unos determinados sentimientos individualizados.

La citada idealización del Renacimiento se basa precisamente en la tendencia a recoger una serie de imágenes y elementos compositivos ya conocidos, para construir con ellos un lenguaje distinto y mucho más elevado. En estos elementos

se une, por un lado, la tendencia al realismo, es decir, a reproducir las imágenes que la naturaleza presenta, por lo que los niños ya no serán creaciones arbitrarias formadas en los talleres de pintura, sino plasmaciones de auténticos infantes a los que los artistas tomarían por modelos, ayudados por el creciente interés hacia el conocimiento de la anatomía humana. A esta inclinación hacia el realismo se añade el constante recuerdo de una Edad de Oro pasada, de un paraíso perdido, en el que una raza humana de características perfectas vivía totalmente armonizada con una naturaleza idílica. Ello lleva, en las pinturas de niños, a seleccionar de entre todos los posibles rasgos y particularidades, unas características estilizadas que llevaran a una realización del niño arquetípico, síntesis ideal de todas las posibilidades positivas de un niño teórico. Ambas inclinaciones, la realista y la sentimental añoradora de un paraíso perdido, son en realidad una consecuencia 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, formando la síntesis o armonía entre la metafísica de la Alta Edad Media y el positivismo de la Baja. A esta pintura del Niño arquetípico no se llega sino muy lentamente, a través de muchos intentos y ensayos, directamente entroncados con los hallazgos de los últimos años del siglo xv, de modo que es difícil hacer una clara limitación para señalar a partir de qué fecha exacta puede hablarse de un Niño idealizado.

Ya en las primeras obras valencianas del siglo xvi, debidas en gran parte a los artistas italianos llegados con Rodrigo Borja, se aprecia la relación 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. De modo que para destacar la importancia de la figura del Niño dentro del cuadro, ya no se recurre a rodear su figura con una aureola luminosa, sino que se hace coincidir con las principales líneas de la composición, con lo que, sin variar su pequeño tamaño, consigue ser centro compositivo fundamental del conjunto.

Existen, sin embargo, ocasionales vueltas a una visión humanizadora de la infancia de Jesús en pleno siglo xvi, en gran parte provocadas por la influencia de la literatura contemporánea, tal como ocurre con el Niño llevando un cesto y un libro, del retablo del Juicio Final, del Maestro de Artes, que parece una adaptación gráfica de uno de los personajes infantiles de los Diálogos de Luis Vives.⁷

Por otro lado hay una tendencia a unir los elementos de la Pasión a la infancia de Jesús, en gran parte siguiendo la citada tradición de la Edad Media, y quizá también con la intención de agrupar los aspectos optimistas y tiernos con los pesimistas, con la finalidad de estimular la devoción y el recogimiento de

⁷ Ver JUAN LUIS VIVES: *Diálogos*. Colección Austral, núm. 128, Espasa Calpe.

los fieles. Éste es uno de los detalles que demuestran el escaso humanismo de muchos aspectos del Renacimiento español. Esta particularidad va progresivamente acentuándose bajo la influencia de la crisis política, económica y religiosa de mediados del siglo xvi, que origina una iconografía de la infancia de Jesús gradualmente menos optimista, que preludia la iconografía religiosa de la Contrarreforma. Al lado de esto persiste la tradición medieval de la iconografía de la Virgen de la Leche, particularmente en la escuela de los Maçip, a pesar de que esta iconografía no está de acuerdo con la mentalidad idealizadora renacentista, y es, por otro lado, censurada por la Iglesia, que la considera poco respetuosa. Sin embargo, hacia el último tercio del siglo xvi, las representaciones del Niño Jesús tienen ya escasa importancia, debido, en parte, a la influencia del estilo Manierista, que intelectualiza el arte hasta el extremo de eliminar lo que pueda parecer excesivamente cotidiano. Esto va unido a la patente decadencia de la escuela pictórica valenciana a fines de dicho siglo.

NUEVA ICONOGRAFÍA POST-TRIDENTINA DE LA INFANCIA DE JESÚS
(SIGLOS XVII, XVIII, XIX)

Oponiéndose al Manierismo, intelectual y cortesano, el Barroco aporta desde sus comienzos una actitud más popular y con mayor matización nacional e incluso local. El cambio definitivo va a producirse porque la élite pierde su papel hegemónico, particularmente en la Religión, que vuelve a ser de carácter popular, con el Catolicismo reformado. El Barroco es, pues, en buena parte, el arte de la Contrarreforma, la actitud antimanierista que adopta se fundamenta de un modo claro en los acuerdos del Concilio de Trento. A pesar de que, muy posiblemente los asistentes al Concilio no fueron entendidos en arte, en cambio tenían unas ideas muy claras de la función que a partir de entonces había de realizar el arte en la Iglesia. Era necesario un arte sencillo y fácilmente comprensible, dirigido más a la sensibilidad que al intelecto, a la masa popular, antes que a una minoría de entendidos. A partir de entonces la censura interviene para controlar directamente las obras. Se evitarán todas las representaciones que puedan tener relación con algún tema herético, las que tratan a los personajes sagrados con poco respeto, los desnudos⁸ y las alusiones obscenas.

⁸ "Innocent X, choque de la nudité de l'Enfant Jésus, dans un tableau du Guerchin, le fit revêtir d'une légère chemise par Pierre de Cortone". MALE: *L'art religieux de la fin du XVIème siècle, du XVIIème siècle et du XVIIIème siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*. Paris, Librairie Armand Colin, año 1951, página 2.

Este movimiento populista se ve favorecido en Valencia por la aceptación de una determinada rama del Barroco de signo naturalista, que en Italia inicia Caravaggio y Ribera y que este mismo introducirá en España a través de Valencia. Antes de esto aparece en Valencia la personalidad de Francisco Ribalta, que romperá con los extremos de amaneramiento a que habían llegado los últimos seguidores del taller de Juan de Juanes. Una de las características más importantes de Ribalta es que en su iconografía sigue la tradición valenciana, y particularmente la de Juan de Juanes, a pesar de que estilística y temperamentalmente sean tan distintos. Esto se aprecia en algunos lienzos exclusivamente dedicados a la infancia de Jesús, como "El Niño Jesús y San Juanito abrazados", del Museo de Bellas Artes de Valencia. A pesar de que la Contrarreforma trata de evitar aquellos temas que no estén claramente basados en pasajes bíblicos o en dogmas teológicos, los hay que se encuentran tan afianzados en la mentalidad popular que resulta difícil anularlos. Esto es lo que ocurre en el citado tema de la infancia de Jesús y San Juan.

Como se ha visto, en los siglos xv y xvi existe un gran interés por el ambiente que rodea la infancia de Jesús, lo que da origen a la aparición de diversas variantes del tema de la Sagrada Familia. Estos dulces idilios no tenían su fuente en el Evangelio, sino en los Apócrifos y en las meditaciones franciscanas. Un crítico rígido podía condenar estas encantadoras escenas, excesivamente humanas y que las escrituras no autorizan; es por lo que se hacen raros después del Concilio, aunque nunca llegan a desaparecer. E. Mâle⁹ atribuye a la escuela de Bolonia, representada por Guido Reni y Aníbal Carracci, la novedad de aislar a los dos niños de las Sagradas Familias, representándolos sin la Virgen y los Santos, pero, como se ha visto, tal novedad es anticipada al menos por Ribalta.

Este nuevo tipo iconográfico parece indicar un cambio de 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, su importancia estaba siempre en función de la de la Madre, que se convertía en el personaje principal,¹⁰ a quien el arte representaba en todas las facetas del sentimiento maternal. Pero ahora el pensamiento cristiano descubre que puede

⁹ "L'Ecole bolonaise fit même se que on n'avait guère osé jusque-là: elle ne garda des Saintes Familles que les deux petits enfants, et les isola du reste du monde. Des gravures de Guido Reni, faites d'après les dessins d'Annibal Carrache, prouvent que Murillo n'a pas été le premier à réunir l'innocence de l'Enfant Jésus à celle du petit saint Jean Baptiste". E. MALE: Ob. cit., p. 310.

¹⁰ Hasta el extremo de que los protestantes le acusan de haber reemplazado 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 A. MALE: Ob. cit., p. 30.

acercarse al Niño mismo y sacar nuevo partido de su debilidad. A pesar de que 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.¹¹ Es en esta primera parte del siglo xvii cuando los teólogos comienzan a meditar sobre la infancia de Jesús.

Tal cambio de mentalidad en lo religioso coincide con una época en que la infancia, con todo lo que ella representa de candor y gracia, no inspira ternura. Más bien al contrario, estos primeros años de vida 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 borrados de la vida. Se comprende, según esto, porque los padres del siglo xvii suelen tener a sus hijos lejos de sí y sometidos a disciplinas severas.

La infancia de Cristo no escapa a esta concepción general y únicamente cuando llega la edad de la razón es cuando Jesús comienza a interesar. Que Cristo haya aceptado vivir estos oscuros primeros años se vuelve para los teólogos objeto de asombro y admiración. Les demuestra que Jesús no había rehusado ninguna miseria. 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 sobre todo en los conventos donde antes se comprende este nuevo carácter y donde se exalta la devoción del Niño Jesús, que se convierte para los religiosos y religiosas en un misterio de inocencia, silencio y dulzura. Ello es lo que explica que gran parte de las representaciones artísticas del Niño Jesús sean procedentes de los conventos.

También siguiendo la tradición valenciana, Ribalta pinta una "Virgen de la leche" con el Niño dormido. Como consecuencia de la crisis de pudor que en cierto modo provoca la Contrarreforma, este tipo de Virgen llega prácticamente a desterrarse de las iglesias. De modo que una iconografía que de ningún modo chocaba a la fe de los antepasados, ni restaba reverencia a la Virgen, llega a considerarse peligrosa, quizá por miedo de que las infiltraciones paganas del Renacimiento hubieran podido convertirla en la Diana Mamilar o en fuente uberal.¹²

¹¹ 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, del modo que lo representa Van Dyck en la obra que se conserva en el Museo de Dresde. Ver. E. MALE: *Ob. cit.*

¹² Ver LOUIS REAU: *Iconographie de l'Art Chretien*. 6 tomos. Presses Universitaires de France, Paris, 1955, p. 97.

Se generaliza ahora la iconografía tenebrista del Nacimiento de Jesús, representando al Niño como un foco luminoso que alumbra al resto de la composición, como una adaptación a los nuevos hallazgos técnicos del Barroco, de la mandorla dorada que rodeaba al Niño durante la Edad Media. Esta iconografía está además apoyada por los jesuitas, representados por el padre Maselli, que, basándose en textos de Santa Brígida y San Vicente Ferrer, afirma que Cristo, al momento de nacer, brillaba como el sol. Sin embargo, después del Concilio de Trento, el tema de la Natividad desaparece prácticamente, asimilado por el de la Adoración de los pastores, favorecido éste, en gran parte, por la Iglesia, que lo considera más adecuado para el espíritu triunfalista de la Contrarreforma. Ahora se trata, pues, de llenar los pasajes de la infancia de Jesús con abundancia de personajes accesorios y con la intervención del elemento sobrenatural.

La Compañía de Jesús actualiza el tema de la Circuncisión, adoptándolo como emblema de la Orden. Pero ahora se trata de solemnizar la escena, introduciendo activamente a los ángeles que desempeñan alguna función dentro del desarrollo de la escena representada. Sin embargo, este tema tiende a desaparecer durante el siglo xviii, por ser considerado poco digno y su iconografía se asimila a la de la Presentación de Jesús en el templo. Se actualiza igualmente la iconografía del Niño Jesús como aprendiz de carpintero. Este tema que se había hecho popular durante el siglo xv, es abandonado después, quizá por su excesivo humanismo. Pero en el siglo xvii vuelve a aparecer, aunque ahora con un contenido simbólico que antes no poseía: en primer lugar sirve para exaltar la humildad y el trabajo; pero también contiene ciertos recuerdos de la Pasión al relacionar las maderas y los clavos del taller con los de la crucifixión. Por otro lado, está íntimamente relacionado con la exaltación del culto de San José, que se origina ahora.

Se introduce la imagen de Jesús niño en las representaciones místicas del arte barroco, con la finalidad de dar un contenido preferentemente contemplativo a la vida de los santos, incluso en aquellos casos en que se trataba de santos que habían llevado una vida marcadamente activa como San Antonio.

Por último se desarrolla a partir de la Contrarreforma una nueva versión de la Sagrada Familia integrada por la Virgen, San José y el Niño, variedad a la que se ha llamado jesuítica. Está situada siempre en una composición horizontal a diferencia de la vertical de la Trinidad celeste y a la que en muchas ocasiones se une. Esta nueva trinidad terrestre cumple, a partir del siglo xvii principalmente, la función de exaltar la familia cristiana.

LA VIRGEN MARÍA NIÑA

A pesar de que el Niño Dios es el tipo de iconografía más importante dentro del simbolismo religioso infantil, no es el único. Llega un momento, particular-



FIG. 1.—Virgen de la Aurora de Mediavilla de Pere Nicolau.
Iglesia Parroquial de Sarrión

mente hacia fines de la Edad Media, en que surge la imagen de la Virgen María Niña. La aparición de esta nueva iconografía no es más que el último grado. A partir del siglo xv la Virgen no interesa únicamente como Madre de Dios, sino también por sí misma y por las virtudes que se le atribuyen desde la infancia; con lo que llega a ocupar uno de los lugares más importantes dentro de la religión cristiana.

Sin embargo la Virgen tiene un papel muy desdibujado en los Evangelios, que apenas hablan de ella. Estos aspectos negativos no detienen a la imaginación popular, que llegará a suplir la escasez de acciones y palabras de la Virgen con una gran cantidad de leyendas. Pero la misma falta de testimonios hace que la personalidad de la Virgen tenga que ser calcada de la de su Hijo, de modo que su vida es concebida como una verdadera "imitación de Cristo".

Todas las escenas de la juventud de María, desde su nacimiento hasta su matrimonio, están sacadas de los Evangelios Apócrifos, puesto que la Biblia no las menciona. Siguiendo la tendencia positivista de la Baja Edad Media, la vida de la Virgen se asimila así a la de cualquier mujer de la época. Dentro de esta iconografía es particularmente importante la escena del Nacimiento, que se convierte en un verdadero cuadro de género, antecedente de la pintura costumbrista profana. Pero a falta de detalles fundamentales, los artistas han calcado las circunstancias del Nacimiento de Jesús en el de la Virgen. Ella ha sido concebida milagrosamente también, de modo que queda libre del pecado original. La escena del Nacimiento suele presentar a Ana acostada o sentada en su cama, atendida por unas mujeres que echan agua sobre sus manos o le sirven un plato de caldo. Se ha pensado que estas mujeres —por lo general, tres— son una supervivencia de las tres Parcas de la Mitología griega, siempre presentes cuando nace un niño.¹³ El motivo bizantino del baño del recién nacido persiste durante bastante tiempo, lo que en ocasiones hace que se confunda este nacimiento con el de San Juan Bautista.

Como ya ocurría en la iconografía del Niño Dios, en la pintura del siglo xv estas notas de intimidad y esta búsqueda de lo pintoresco, se exageran a expensas del sentimiento religioso. Se introducen amigas y vecinas que acuden para visitar a la madre o llevarle algún regalo; otras calientan agua o sacan las vendas del baúl, de modo que la Natividad de la Virgen se convierte en un reflejo de las costumbres de la época.

Sin embargo, a partir del siglo xvi se manifiesta una reacción en determinados ambientes artísticos contra esta concepción excesivamente burguesa y prosaica de la leyenda de María. Ahora los artistas procuran dar más solemnidad a la escena en la que introducen el elemento divino para poner más de manifiesto

¹³ Ver LOUIS REAU: Ob. cit., p. 163.

la diferencia entre este nacimiento y el de cualquier otra niña, al tiempo que los aspectos costumbristas van progresivamente desapareciendo, y los artistas se desvinculan de una excesiva sujeción temática y prefieren crear composiciones nuevas.

Después del Concilio de Trento, estos temas Apócrifos entran en crisis: La humanidad se ha vuelto menos ingenua y se llega a la credulidad religiosa con más dificultades y mayor sentido crítico. Por otro lado la Iglesia teme las desviaciones que podrían originarse de estas leyendas, sin base alguna en los Evangelios canónicos, y trata de eliminar dichos temas de la iconografía. Pero esto plantea el problema de la supervivencia de tales leyendas, llenas de encanto, en el espíritu de ciertos sectores de fieles que no ven mal este tipo de representaciones llenas de gracia y que en sí no afectan al dogma. En definitiva el cambio se produce, pues, en el sentido de elevar la importancia de la escena misma, mediante la introducción de abundante elemento sobrenatural. Esta idea, que había nacido ya en el siglo anterior, no se realiza ahora del mismo modo, pues si los ángeles, durante el Renacimiento, contemplan la escena desde el Cielo, por lo general acompañando a Dios Padre o al Espíritu Santo, ahora descenden hasta la misma habitación para rodear a la Virgen o ayudar a fajarla, como queriendo elevar su Nacimiento al plano divino.¹⁴ Pero este tema se debilita a medida que va enfriándose el nuevo fervor religioso nacido después del Concilio, y las nuevas mentalidades racionalistas del siglo XVIII no comprenden el encanto de estas antiguas leyendas y terminarán por abandonarlas, con lo que dicha iconografía desaparece.

Otra de las leyendas marianas que surge en la Edad Media —y que tiene un gran éxito, tanto en los textos escritos como en las representaciones artísticas— es la que cuenta cómo María, al cumplir los tres años, fue llevada por sus padres al templo para consagrarla a Dios.¹⁵ El carácter religioso de la consagración de un niño al Señor se va eludiendo poco a poco, y los artistas introducen cada vez más detalles pintorescos en la composición. Como había ocurrido con su Nacimiento, también la escena de la Presentación es descartada por el espíritu crítico de la Contrarreforma. La misma fiesta, tomada de los Evangelios apócrifos

¹⁴ E. MALE: Ob. cit., pp. 349 y 350, cita como temáticas semejantes el Nacimiento de la Virgen pintado por Murillo que se conserva en el Museo del Louvre, donde el artista ha colocado ángeles alrededor de la niña. Guido Reni los pinta con el incensario en la mano descendiendo a la habitación de Santa Ana en la tabla grabada por Picart en Roma; Le Nain, en un cuadro de Saint-Etienne-du-Mont, los muestra aproximándose a la pequeña Virgen que acaba de nacer. Uno de ellos levanta las manos hacia el Cielo, de donde parece llegar esta milagrosa niña; el otro hace calentar sus vendas.

¹⁵ El tema está sacado del Protoevangelio de Santiago (caps. VII y VIII); el Evangelio del pseudo Mateo (cap. IV) y ha sido popularizado en la Edad Media por la Leyenda Dorada. Ver LOUIS REAU: Ob. cit., p. 164.

fos, hace dudar a la Iglesia, y el Papa Pío V la suprime. Pero poco después es restablecida por Sixto V y fijada en el 21 de noviembre. La Consagración de la Virgen en el templo fue considerada, a partir de entonces, como el símbolo de la vocación sacerdotal. El sacerdote subiendo las escaleras del altar es comparado a la Virgen subiendo las escaleras del templo. Iconográficamente la Virgen es representada ahora como una niña arrodillada y en actitud de adoración.

En el siglo xvii la Iglesia había admitido, por fin, que la Virgen había sido presentada al Templo, pero no dice nada respecto a su estancia en el mismo. Esto es lo que origina que existan versiones tan distintas, en ocasiones incluso contradictorias, sobre dicha estancia. Los artistas, a su vez, son invitados a pintar estos episodios que representaban a la Virgen realizando diversas actividades propias de las novicias de un convento. Otras veces, sin ninguna base documental, puesto que ello va incluso contra la tradición y la "Leyenda Dorada", se representa a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Esta tradición es muy tardía y únicamente se hace popular a partir del siglo xvi, quizá como consecuencia del progreso que había alcanzado el culto hacia la santa, a quien la devoción popular había reservado el papel de educadora de la Virgen. Esto da origen, a su vez, a una serie de variantes en las que se representa a la Virgen con sus padres Joaquín y Ana, de donde surge una nueva trinidad terrestre, inspirada con toda seguridad en el tipo de la Sagrada Familia tradicional con el Niño Jesús. Es el modo como la representan Ribalta y Espinosa.

EXALTACIÓN DE LA MATERNIDAD: SANTA ANA TRINA.

La devoción mariana tiene como corolario el culto a sus padres y particularmente a su madre: Santa Ana. Hacia fines de la Edad Media se produce entre los fieles una exaltación del culto a esta santa, como consecuencia de una exaltación de la maternidad. Hasta entonces esta exaltación había hecho desarrollarse el culto a María como Madre de Dios, pero, para la compleja mentalidad bajo-medieval esto no era suficiente y se desarrolla un extraordinario culto hacia la "Madre de la Madre", a la que se atribuyen las cualidades de la maternidad por antonomasia.

Es entonces cuando surge en el arte el tema de Santa Ana Trina. Una de las variantes de la iconografía de la Sagrada Familia, que agrupa a tres generaciones: la abuela, la Madre y el Hijo. Desde el punto de vista artístico, se plantean problemas para la ordenación de esta especie de trinidad terrestre. Agrupar de un modo satisfactorio a dos mujeres y un niño no resulta fácil a los artistas y, al igual que en la trinidad divina, ensayan la superposición y la yuxtaposición, es decir, el agrupamiento vertical y el horizontal. En el primer

caso, Santa Ana lleva a la Virgen y al Niño; en el segundo; el Niño está sentado entre ambas. La primera de estas soluciones es la que, por lo general, emplean los artistas del siglo xv y algunos del xvi. El inconveniente que plantea es patente: resulta chocante la desproporción entre la madre y la hija que, lógicamente, deberían ser de la misma altura, pero en este caso Santa Ana no podría llevar en brazos a la Virgen. Los artistas lo solucionan de un modo que parece estar perfectamente de acuerdo con la mentalidad de la época exaltadora de la maternidad de Santa Ana: la Virgen llevada al brazo, o sentada sobre las rodillas de la santa, se reduce al tamaño de una niña. De esta forma se pretendía exaltar la figura de Santa Ana, a la que se dan proporciones monumentales y, simbólicamente, se quiere hacer ver a los fieles que en cierto modo también ella era parte responsable en la vida de Jesús, al que, según la tradición, había educado.

Pero este tipo de representación entra en crisis a partir de la Contrarreforma, como ocurre con todos los temas apócrifos. A pesar de ello, las órdenes religiosas no se resignan a ver a los padres de la Virgen sin recibir los honores que se les deben. La tradición termina por triunfar y en el siglo xvii el culto hacia Santa Ana reencuentra algo de su popularidad anterior. Pero ahora se trata, por lo general, de representaciones de la Sagrada Familia con una idealización de la familia cristiana, donde cada uno de los personajes está figurado con arreglo a una edad lógicamente proporcional. Éste será, en cierto modo, uno de los orígenes de los retratos familiares, que tendrán gran importancia a partir del siglo xvii.

EL NIÑO ÁNGEL

Como consecuencia de un influjo mesopotámico las creencias cristianas sitúan a Dios rodeado de una corte de servidores, ministros, soldados e intermediarios con los hombres a los que se da el nombre de ángeles. Al lado de este origen mesopotámico de la ideología de los ángeles, su iconografía parece estar directamente inspirada por el arte greco-romano. Los ángeles alados tienen grandes semejanzas con las Nikes griegas, mientras que los angelotes demuestran tener un claro origen en los Eros o Cupidos paganos.

ÁNGELES EFBOS O ADOLESCENTES

Éste es con toda seguridad el tipo iconográfico más antiguo. Desempeñan el papel de mensajeros, adoradores de Dios o servidores de Jesús desde su naci-

miento hasta su muerte. También suelen representarse, al menos durante la Edad Media, con aspecto de adolescentes los ángeles que rodean a la Virgen para coronarla o adorarla; ésta es la variedad iconográfica que más abunda durante el siglo xv, dándose a estas representaciones la denominación de Virgen de los Ángeles.

Resulta muy importante para la iconografía de los ángeles la influencia que haya sufrido cada artista de obras del Norte o italianas, puesto que la concepción artística sobre los ángeles es completamente distinta en ambas zonas culturales. En los ángeles adolescentes citados, por lo general resulta más patente la influencia iconográfica de los Países Bajos, que suelen sentirse más respetuosos, representándolos con gravedad y en trajes litúrgicos de diácono; mientras que los italianos, casi a excepción de Fra Angélico, tienen tendencia a un tipo de representación más humanizada que, en cierto modo, será el origen del desarrollo de la iconografía de los ángeles niños.

Durante la primera parte del siglo xvi continúa la tendencia a representar a la Virgen rodeada por ángeles adolescentes, a pesar de que se tiende progresivamente a sustituir éstos por ángeles niños, de más clara influencia italiana. Durante el siglo xvii resulta todavía más difícil encontrar representaciones de ángeles adolescentes. Los artistas prefieren las figuras de adultos y en ocasiones de mujeres, o la de niños muy pequeños, para representar a los enviados de Dios. Cuando los artistas barrocos representan ángeles adolescentes, lo hacen, por lo general, vistiéndolos a la usanza de la época, del modo en que representa Ribera a los dos ángeles del Bautismo de Cristo.

ÁNGELES NIÑOS

El origen de esta iconografía es muy antiguo. Posiblemente se encuentra en los tres escoláres de la leyenda de San Nicolás o en una falsa interpretación de las imágenes de los ángeles que rodean a Dios, que siguiendo las reglas de la jerarquía espiritual, están figurados en tamaño muy pequeño. Este tema, que parece haber sido desconocido para el arte bizantino, se hace verdaderamente popular en la Italia del Quattrocento, que se inspira en modelos paganos de Cupido para dar forma a uno de los motivos más graciosos de la iconografía artística occidental. A pesar de la cristianización de estos modelos, el carácter pagano permanece de forma muy marcada en la mayor parte de ellos y permanece en íntima conexión con la tendencia más humanizadora del arte italiano.

Como había ocurrido en otros aspectos, el arte valenciano se deja influir pronto por esta tendencia italiana. Todavía durante el siglo xv muchas de estas representaciones son dudosas, puesto que los ángeles tienen tamaño y actitudes

de niño pero proporción de adultos, lo que haría pensar en una simple disminución jerárquica del tamaño, pero el hecho de que ocurra algo semejante en las representaciones del Niño Jesús, tal como se ha visto, hace suponer que se debe más a la incapacidad técnica de representar la proporción infantil. Durante el renacimiento valenciano todavía se encuentra algún ejemplo de este tipo de representación ambigua entre el tamaño infantil y la proporción de adulto, como ocurre en la Natividad de Rodrigo de Osona. En otras ocasiones estos ángeles-niños no son más que versiones espiritualizadas de los niños populares que contemplan una escena.

Aunque los ángeles no siempre han sido concebidos como seres alados, llega un momento en que, por asimilación de los Kheroubim babilónicos o del Hermes griego, la iconografía cristiana llega a considerar como elemento fundamental de estos seres las alas, que dan más clara idea de su condición de mensajeros celestes. Pero los artistas, en un principio, se limitan a colocar las alas como simples aditamentos simbólicos, pero que en ningún momento sirven para poner en movimiento los cuerpos ingravidos de estos espíritus que permanecen estáticos y con los pies firmemente colocados en tierra como cualquier ser humano. Únicamente a partir del siglo xv los artistas italianos podrán abordar abiertamente este problema, y en parte solucionarlo, como consecuencia de los progresos del escorzo, es decir, de la perspectiva aplicada a la figura, aunque estas innovaciones llegan a Valencia muy tardíamente. Estas representaciones infantiles, en ocasiones son simples cabezas aladas, quizá como reminiscencias de los abanicos litúrgicos llamados "flambellas", cuya decoración se reducía muchas veces por falta de espacio a la cabeza de un serafín. A pesar de que, desde un punto de vista estético, no resulta una solución muy feliz, pronto tiene éxito y a partir del Renacimiento ya no deja de representarse, puesto que es el medio más sencillo que permite evocar a los espíritus alados. La cabeza simboliza la inteligencia y las alas la rapidez de movimientos, las dos características esenciales de los seres angélicos.

Llega a abusarse tanto del tema de los ángeles niños que, siempre bajo la constante influencia italiana, van perdiendo su carácter religioso para convertirse en simples "putti" alados, que tienen toda la gracia rolliza de la infancia,

La innovación más importante en la pintura barroca valenciana respecto a la renacentista, en la iconografía de los ángeles, es la definitiva solución del vuelo, que ya los artistas italianos habían comenzado a solucionar en el siglo xv. La forma más inmediata que tienen estos artistas para sugerir el vuelo, el planeado o el aterrizaje, es inspirarse en los movimientos de la natación. Para conseguir un mayor realismo en la representación, los artistas recurren a plasmar el "movimiento pregnante", es decir, en este caso una posición intermedia de las alas, que induce a la imaginación del espectador a proseguir mentalmente el movimiento iniciado. Gracias a éstos y a otros recursos semejantes, el arte

barroco consigue dar plena ilusión de vuelo; pero esto trae consigo un aspecto negativo. Una vez resuelto este problema puramente técnico, los artistas quedan fácilmente atrapados en el éxito del hallazgo, y lo que en principio no era más que un problema a resolver para conseguir más fácilmente un fin, se convierte en fin en sí mismo, a expensas del debilitamiento de la significación espiritual. Y la representación de ángeles infantiles en vuelo lleva muchas veces a hacer un simple alarde de conocimientos en mecánica y dinámica. Quizá para evitar estos problemas surge más tarde, posiblemente bajo la iniciativa de Ribera, la tendencia a representar el vuelo de los ángeles adaptando los movimientos de baile en lugar de los de la natación.

LOS COROS ANGÉLICOS COMO TEMA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Los ángeles, no sólo están especializados en una determinada función en servicio de la Divinidad o de los hombres, sino que siguiendo la adaptación de los servidores de los monarcas orientales, se encuentran también jerarquizados. A partir del pseudo Dionisio Areopagita, tanto los teólogos como los artistas admiten la existencia de nueve coros angélicos: serafines, querubines y tronos, dominaciones virtudes y potestades, principados arcángeles y ángeles. Este tema artístico, a pesar de su origen bizantino, se extiende pronto por todo el occidente a partir del siglo xvii; sin embargo, no conozco ningún ejemplo valenciano anterior al siglo xvi, a causa, quizá, de la preferencia de esta sociedad por el elemento costumbrista, que le inclina a rechazar los aspectos más teológicos de la iconografía religiosa. Únicamente en el arte de la Contrarreforma puede encontrarse en Valencia algún ejemplo aproximado de esta iconografía, a pesar de considerarse generalmente¹⁶ que este tema se hace raro después de la Contrarreforma.

EL NIÑO EN LA TRADICIÓN PICTÓRICA CRISTIANA

Además de los tres grandes temas tratados hasta ahora: la infancia de Jesús, la infancia de la Virgen y los ángeles niños, hay una serie de temas históricos o no, y procedentes de muy diversas fuentes, que incluyen también la figura infantil como protagonista esencial de los mismos. El hecho de que sean muy variados estos temas hace necesaria una selección de los mismos, destacando

¹⁶ VER LOUIS REAU: Ob. cit., p. 40.

únicamente aquellos que, por determinadas causas, hayan gozado de la preferencia de los fieles y artistas del País Valenciano.

SEGÚN LA BIBLIA

1. *San Rafael y Tobías*

Este tema que, en cierto modo, enlaza con el capítulo anterior, es muy interesante, puesto que, evolucionado y convertido en el ángel de la guarda, llegará prácticamente hasta nuestros días. La popularidad de esta iconografía se debe sobre todo al desarrollo del culto hacia el ángel de la guarda, instituido a principios del siglo xvi. De esta época datan, al menos en Valencia, las representaciones de esta pareja de viajeros. La devoción hacia el ángel de la guarda fue favorecida por los jesuitas en su condición de educadores de la juventud, y en el siglo xvii es impuesto oficialmente por Clemente X. A partir de entonces se extienden sus representaciones de forma extraordinaria. Los artistas recurren en un principio a la tradicional figura del arcángel Rafael acompañando a Tobías, para basar la iconografía del ángel de la guarda. Pero por el tiempo se siente la necesidad de que esta iconografía sea representada 'con arreglo' al sentir de los nuevos tiempos y se comienza a sustituir a Tobías por un niño anónimo que lleva el ángel de la mano, de modo que ambos temas —el de San Rafael y Tobías y el del ángel de la guarda— quedan definitivamente separados. En ocasiones el niño que conduce el ángel es muy pequeño, como queriendo significar que el ángel acompaña al hombre desde su nacimiento, pero otras es ya mayor, casi un adolescente, con lo que el ángel de la guarda tiene ya el sentido de defensor de la tentación. Ambos, en el primer caso, avanzan juntos cogidos de la mano y el ángel, con el brazo alzado, le enseña el Cielo; en el segundo, por lo general, el ángel defiende al niño del demonio o de un precipicio. Esta última versión, que simboliza la lucha entre el bien y el mal, es precisamente la que prefiere la Compañía de Jesús, puesto que refleja más claramente el sentido de los Ejercicios Espirituales.

2. *Santos Inocentes*

Iconográficamente se asimila a estos niños con los santos y los mártires, por lo que son representados con aureola y palma de martirio. Como alusión a su muerte en ocasiones se les viste con una camisa manchada de sangre, desnudos y con un cinturón de hojas, o simplemente con la carne acuchillada, tal como lo hace Juan de Juanes. A pesar de que los artistas, en principio, suelen presentar esta escena en el momento en que los niños son entregados a Herodes,

pronto prefieren dar mayor realismo y dramatismo al tema y representan el momento en que los verdugos dan muerte a los niños en presencia de sus madres, que luchan por defenderlos.

Pero en Valencia el tema de los Inocentes es particularmente importante, puesto que el 26 de febrero de 1410, Benedicto XIII pone bajo su patrocinio el "Hospital de Ignocents, folls e orats", que acaba de instituirse, a los que se une más tarde la Virgen María como abogada y titular del nuevo hospital. Con ello se dará origen, en el aspecto iconográfico, a la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, que ya desde entonces suele cobijar bajo su manto a dos imágenes de niños inocentes.

SEGÚN LOS APÓCRIFOS

1. *Santos compañeros de Jesús*

A pesar de que la mayor parte de los santos no tienen más que un solo tipo iconográfico, San Juan Bautista y San Juan Evangelista aparecen en el arte cristiano bajo dos aspectos diferentes: como niños compañeros de juegos de Jesús y como adultos en su calidad de predicador ascético o de escritor.

El tema de San Juan Bautista niño, asociado a la infancia de Jesús, carece de todo fundamento bíblico porque, según el evangelio de San Juan,¹⁷ el Bautista no conocía a Jesús antes de su bautismo. Pero es fácil comprender el atractivo que este tema debió ejercer sobre los pintores de la maternidad y de la infancia. El Renacimiento es particularmente el período artístico que populariza este tipo de niño de cabellos rizados que juega con el niño Jesús, bajo la vigilancia de la Virgen. En Valencia se hacen constantes estas representaciones, que debieron tener una gran aceptación popular, lo que en parte justifica el familiar nombre de San Juanito que se da al santo. Desde el punto de vista iconográfico, este tema se presta a algunas variaciones, sobre todo teniendo en cuenta la época o la peculiar sensibilidad del artista: para una mentalidad más humanizadora de las escenas sagradas San Juanito no es más que un compañero de juegos de Jesús, mientras que para una mentalidad idealizadora o ennoblecedora de la iconografía, San Juan, a pesar de sus pocos años, tendrá una clara conciencia de su inferioridad respecto a Jesús y se limitará a adorarlo.

En ocasiones San Juan Bautista y San Juan Evangelista, a quienes los teólogos suelen relacionar, son asociados también por los artistas, por lo general en figura de adultos; pero se encuentran igualmente representaciones de ambos

¹⁷ Ver Evangelio de San Juan, cap. I, versículo 31.

niños acompañando al Niño Jesús. Esta variedad iconográfica podría encontrar también una explicación basada en los Evangelios Apócrifos, según los cuales San Juan Evangelista sería primo hermano de Jesús, es decir, hijo de la tercera hija de Santa Ana: María Salomé, casada con Zebedeo.

Además de los temas iconográficos citados, existen otros en los que con mayor o menor frecuencia se introduce la figura infantil como tema central, ejemplo de ello es el de Agar e Ismael, el Nacimiento de San Juan Bautista, la Resurrección de la hija de Jairo, el Nacimiento de Santo Domingo, las almas en figuras de niños, el seno de Abrahã̃m y el Limbo, el Nacimiento de San Vicente Ferrer, pasajes de la vida de Santo Tomás de Villanueva y por último pasajes de la Vida de San José de Calasanz.

EL NIÑO COMO SÍMBOLO PROFANO

Al lado de la gran trascendencia y desarrollo que alcanza la representación de la infancia como símbolo religioso, ésta es muy escasa como símbolo profano. Una explicación de estas circunstancias podría ser el hecho de que hasta el siglo XVI todo tipo de representación plástica responde casi exclusivamente a una necesidad religiosa; e incluso hasta el siglo XVIII el arte religioso tiene un claro predominio sobre el profano. Pero además, parece darse a lo largo de la Historia de la pintura valenciana una constante preocupación por los aspectos más realistas del arte, que llegan a influir, como se ha visto, incluso en el arte religioso. La simbiología profana, por tanto, sin llegar a ser desdeñada completamente, es sentida con menor intensidad, porque al tener un contenido mucho más abstracto, llega más difícilmente al gran público.

EL NIÑO COMO ELEMENTO DECORATIVO

La frecuencia y profusión con que se emplea el elemento angélico en formas infantiles en el arte de la Contrarreforma hace que hacia fines del siglo XVII y sobre todo a partir del XVIII, esta iconografía pierda su verdadero contenido religioso y se convierta en un simple elemento decorativo.

Quizá bajo la influencia de Miguel Ángel y sobre todo de Correggio, los artistas comienzan a representar en las grandes composiciones figuras de ángeles sin alas, niños sonrientes que en nada se distinguen de los hijos de los hombres. Estos "putti" en ocasiones se mezclan entre los ángeles alados y llevan cintas, sostienen escudos, etc. Formando grandes grupos, invaden no sólo las "Glorias" de los lienzos, sino, sobre todo, las cornisas y las cúpulas de las iglesias, llegando

a formar creaciones graciosas, pero que a veces han rebajado al arte cristiano, dándole un aspecto casi mitológico.

Contrariamente a lo que en principio podría parecer, esta profusión del elemento infantil da la impresión de una actitud de indiferencia o insensibilidad hacia lo que hoy se considera como el encanto de la infancia. Pero el hecho de que estos niños sean representados por todas partes, sin finalidad aparente alguna, requiere todavía una explicación. Ésta podría ser que tanto en el siglo xvii como en el xviii interesa o atrae la infancia pero no el niño individualizado. Interesa la infancia, pero únicamente en la medida en que ella encarna el concepto de principio, de entrada en la vida. Es decir, que es tratada como un puro símbolo de estos comienzos; y únicamente tendrá un poder de seducción para la mentalidad de la época y particularmente para los artistas, en cuanto se le puede separar de los mil accidentes que lleva consigo el niño real. Cuando el niño no participa en un hecho concreto, crea a su alrededor un universo lúdico que resulta atractivo. Pero evocado en la vida real de todos los días, este mismo niño no suscita interés alguno. Se trata, pues, de seres genéricos e idealizados que no conservan nada de la debilidad, la torpeza ni las mil limitaciones propias de un niño particular. Son simples encarnaciones del amor, o símbolos de lo gracioso y únicamente como tales gustan y resultan atractivos.

Palomino, Maella y Vicente López son quizá los artistas valencianos que más recurren a estos elementos puramente decorativos.

EL NIÑO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

Hasta ahora se había visto aparecer el niño en el arte, únicamente bajo una función puramente simbólica, y aun en los casos en que ésta era más claramente realista, siempre estaba sometida a una temática religiosa que, en cierto modo, condicionaba su aparición en la obra de arte.

En esta segunda parte, la figura infantil se presentará completamente desvinculada de todo papel metafísico, con lo que cobrará una extraordinaria importancia como figura en sí misma, perfectamente capaz de transmitir un mensaje estético. En este sentido la figura infantil podría ser introducida dentro de la categoría estética de lo gracioso; entendiéndose por tal todo aquello que sin alcanzar la grandeza de lo bello, atrae por la armonía de su proporción, de su movimiento o por las especiales características de su textura.

Es a fines del siglo xv y sobre todo en el xvi cuando el artista se descubre a sí mismo y descubre a la humanidad. Todo traerá como primera consecuencia el desarrollo del retrato en general, como exponente de una nueva mentalidad y más concretamente el retrato de la infancia como una revalorización de la

importancia de la personalidad del niño. En segundo lugar, la tendencia por parte del artista a desarrollar su propia personalidad, potenciando al máximo su habilidad técnica y sobre todo su imaginación. La pintura religiosa no desaparece en absoluto, pero ahora el artista ha perdido el temor a tratar demasiado humanamente los temas sagrados; pierde también el miedo a la extravagancia y busca sobre todo la originalidad, lo que le lleva a desarrollar los temas religiosos con una nueva audacia, incluyendo escenas y personajes ajenos al tema central, y que en otro tiempo hubiera parecido una osadía. De este modo surge la infancia en gran cantidad de pinturas religiosas, pero desempeñando un papel puramente anecdótico o costumbrista, como simple reflejo de un gusto más burgués, cansado de un arte excesivamente trascendental.

Pero, aun dentro de estos conceptos generales, se establece una diferencia entre el grado de aparición de la infancia en la pintura valenciana y en el resto de la pintura española.

Se ha dicho repetidas veces que el arte español no ha sentido inclinación hacia lo infantil. Para justificar este hecho se han aducido diversas causas: la poca atención hacia los niños por tratarse de embriones de personas, la inclinación del arte español por lo trascendente, la brusquedad de sus artistas, que rehuyen todo tipo de ternura por considerarla signo de afeminamiento; la aspereza de la técnica española, poco apropiada para los temas delicados, etc. En mi opinión la causa podría ser la tradicional existencia de una sociedad excesivamente jerarquizada, particularmente en Castilla, donde la cultura era detenida por una minoría cortesana o eclesiástica, que procuraba encaminar el arte hacia unos determinados fines muy concretos y tratando, por tanto, de eliminar de él todo lo superfluo o fugaz.

Esto no ocurre en Valencia. El País Valenciano ha tenido desde siempre una inclinación más democrática, que se refleja en todas las facetas sociales y culturales del mismo. El predominio de la burguesía y la influencia de sus gustos en la cultura han sido claros. Por otro lado, la sociedad valenciana, como ocurre en toda el área cultural mediterránea, ha sido tradicionalmente matriarcal, donde lo femenino ha influido de un modo directo en todos los aspectos de la vida, aun en épocas en que se supone que la mujer ha estado relegada a un segundo plano. La unión de todas estas constantes ha ocasionado, pues, que en Valencia, contrariamente a lo que ocurre en el resto de España, la infancia haya sido socialmente importante y particularmente atendida como tal, y ello se ha reflejado artísticamente en una constante aparición suya en todos los géneros pictóricos.

EL NIÑO COMO ELEMENTO REALISTA

A partir del Renacimiento comienza a desarrollarse de modo decisivo en Valencia la iconografía profano-realista de la infancia. Se explica por la mayor importancia alcanzada ahora por las clases burguesas, al tiempo que la Iglesia va progresivamente perdiendo el predominio cultural que tenía hasta entonces. De este modo se comprende también que sea precisamente Valencia —país eminentemente burgués— donde se desarrolla más pronto y con mayor intensidad la pintura de niños. Por lo que las causas de la escasez de esta iconografía en el resto de España, pueden ser la característica estratificación social, con un predominio del estamento nobiliario y la jerarquía religiosa, más interesados en un tipo de pintura no costumbrista; en lugar de la explicación que tradicionalmente se ha querido buscar sobre la brusquedad de los artistas o la aspereza de la técnica española.

Las representaciones de la infancia en la pintura valenciana no son, pues, más que un reflejo de la importancia social que han gozado los niños a través de la historia en este país. A lo que se añade la influencia constante del arte italiano que también se ha sentido, tradicionalmente, inclinado a las representaciones infantiles.

Sin embargo, a pesar de la relación iconográfica infantil-profana-burguesa, en principio existe siempre una base religiosa de la que se origina por derivación progresiva esta nueva iconografía. De modo que en principio muchos temas costumbristas profanos están inspirados en otros similares religiosos; la causa es la falta de tradición pictórica en este sentido. Comienzan con apariciones accesorias en temas religiosos para ir progresivamente independizándose de toda iconografía ajena a ellos mismos. Es importante el hecho de que la aparición de representaciones infantiles accesorias vayan unidas al mayor interés de los artistas por los fondos de paisaje; del mismo modo que la aparición en el siglo XIX del niño como protagonista anónimo, en la obra artística irá unida al desarrollo del paisaje como tema independiente.

El arte de la Contrarreforma quiere hacer que todo cuadro religioso contenga únicamente lo esencial del mensaje que se quiere transmitir, para evitar que la imaginación de los fieles se distraiga con lo accesorio; ello trae como consecuencia la desaparición de las escenas costumbristas, familiares, así como del paisaje y la naturaleza muerta del cuadro religioso, y su aparición como temas independientes. Es decir, que a partir de la Contrarreforma se separa definitivamente el arte religioso del profano, lo que explica que a partir de entonces aparezcan las primeras representaciones infantiles aisladas de una temática religiosa, así como surgen el paisaje y el bodegón como géneros pictóricos.



FIG. 2.—Isabel de Borbón, Bernardo López. Palacio Real

Las representaciones infantiles profanas dentro de composiciones religiosas quedan prácticamente limitadas a aquellos casos en que su presencia es justificada o interesa para aumentar el número de figurantes y dar con ello un mayor sentido triunfalista al conjunto.

Por el contrario, durante el siglo XIX la iconografía infantil profana en las escenas costumbristas sufre un gran desarrollo en la pintura valenciana. Estas escenas reflejan, por lo general, la vida de los niños de la huerta de Valencia.

LA TRADICIÓN DE LA PAREJA INFANTIL

Existe una tendencia tradicional en la pintura valenciana a colocar en las escenas religiosas o costumbristas una pareja de niños que contemplan y comentan entre sí la escena. En muchas ocasiones, incluso se quiere señalar con la indumentaria una distinción de clases entre ambos niños, haciendo pensar en la posibilidad de que signifiquen simbólicamente la presencia de las clases sociales en la escena desarrollada por lo general religiosa.

Esta tradición desaparece prácticamente después del barroco, en parte por la mayor sobriedad del estilo Neoclásico, pero también porque entonces se ha producido la definitiva división entre el arte religioso y el profano, y los artistas suelen desarrollar este último independientemente.

En ocasiones la pareja infantil que contempla la escena está formada por niños monaguillos que toman parte en la ceremonia concreta. Esta nueva tendencia alcanza su pleno desarrollo en el siglo XIX, donde el arte religioso ha decaído hasta el extremo de sustituir la iconografía de la Contrarreforma por escenas de las travesuras de monaguillos en la Iglesia y la sacristía. Este tipo de composiciones debe tener mucho éxito, lo que explicaría su rápida difusión y el hecho de que llegue a convertirse en género independiente.

EL NIÑO EN LA MATERNIDAD

Una de las consecuencias de la prohibición de la Iglesia post-tridentina de representar imágenes de la Virgen de la Leche es que los artistas comienzan a representar este mismo tema con carácter profano, introduciéndolo en primer lugar como elemento accesorio y costumbrista de las composiciones, para darle más tarde, sobre todo en el siglo XIX, un carácter independiente. El paso siguiente será la desvinculación de la pintura de niños incluso de los temas de la maternidad.

EL NIÑO COMO PROTAGONISTA ANÓNIMO

La figura del niño ha tenido un desarrollo progresivo a partir de sus primeras representaciones en el arte medieval. Comenzó por sobreponerse a un sometimiento de contenido puramente religioso que excluía prácticamente otro tipo de representación. Es entonces cuando surgen las figuras de niños populares formando parte de escenas costumbristas en sus diversas variedades. Un avance más se produce cuando logra aislar su propia figura con la de la madre, formando escenas de un gran contenido sentimental y que, a pesar de que en sus orígenes están claramente inspiradas en la maternidad de María, llegan a alcanzar entidad propia y a convertirse en género completamente independiente. El paso definitivo lo dan los artistas cuando se atreven a representar la figura infantil completamente aislada y sin el apoyo fácil de ningún contenido sentimental.

Aunque ya se conocen algunos ejemplos a partir del siglo xvii, cuando el niño alcanza una verdadera entidad como protagonista anónimo es durante el siglo xix. A partir de entonces el arte ha dejado de preocuparse por lo trascendente, se anecdotiza y alcanza una nueva sensibilidad para captar todas las manifestaciones de la ternura. Esta nueva sensibilidad artística, en realidad no hace más que reflejar la nueva sensibilidad social, que siente una inquietud por la infancia sin precedentes en los siglos anteriores.

Ahora es cuando los pintores comienzan a captar de verdad, quizá porque lo perciben por primera vez, el gesto infantil de asombro o de admiración, la sonrisa satisfecha o la mirada inquieta y rápida, es decir, que reflejan por primera vez la fugaz psicología infantil.

Los dos artistas valencianos que mayor interés demuestran por este tipo de representaciones infantiles son Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla, el primero mediante su preferencia por la figura infantil aislada, desarrollada en una técnica suelta que en ocasiones da a sus obras la impresión de estar únicamente abocetadas, y el segundo, incluyendo estas figuras en escenas de playa que logran dar al tema la categoría de verdadero género pictórico que, a partir de él, muchos artistas tratarán de imitar.

Sorolla es, además, uno de los primeros artistas que introducen la figura de niñas como tema importante en una obra. Ésta es una novedad, puesto que hasta entonces, incluso los artistas que suelen pintar niños, rechazan a aquéllas, como protagonistas menos dignos de un lienzo. En realidad las figuras infantiles femeninas interesan al artista como medio de introducir el movimiento, reproducido en sus largas batas de baño, y en contraste con la piel desnuda y brillante de los niños.

RETRATOS DE NIÑOS

Teniendo en cuenta la función social que indudablemente ejerce siempre el retrato: religiosa, cortesana, amorosa, etc., se comprende fácilmente que el retrato de niños haya aparecido tan tarde en la Historia de la Pintura. Ha sido necesario que éste fuera imponiéndose paulatinamente en la sociedad en que vivía, cobrando nuevos derechos y obligando a los adultos a fijarse en la importancia de su personalidad, antes de que alguien encargara su retrato a un artista.

Tampoco para el artista ha sido interesante la imagen del niño como posible retratado. Sus rasgos ofrecen menos intensidad psicológica que los del adulto, lo que plantea siempre problemas de carácter pictórico. Las caras son, en cierto modo, más uniformes, y el artista encuentra una mayor dificultad en lograr el parecido; además, las facciones carecen de un acento claro, son menos expresivas, con lo que resulta más difícil captar la vitalidad del modelo. Estos problemas se acentúan todavía más cuando se trata de niños muy pequeños, cuyos rostros carecen aún de las impresiones que el paso del tiempo y la lucha cotidiana van marcando en las personas.

Puede encontrarse el origen de los retratos infantiles en las figuras de niños votivos que se introducen en algunos retratos medievales, como el de Bonifacio Ferrer. Estas figuras dan lugar al retrato votivo y más tarde al retrato aislado.

A partir del siglo *xvi* aparece el tipo de retrato cortesano infantil, como consecuencia de las nuevas necesidades del imperio formado. Tanto los hijos de los reyes como los de los nobles, tienen que ser retratados con destino a embajadas y centros oficiales. Se dará lugar así a un género de retrato tipificado y hierático, por lo general poco propicio a representar bien a la infancia.

Es de señalar la casi inexistencia de retratos de niñas-monjas en el arte del País Valenciano, en contraposición a lo que ocurre en otras áreas culturales de España. Este hecho se explica por el mayor sentido democrático y el sentido de la religión menos rígido que ha tenido siempre Valencia.

Durante el siglo *xviii* existe una tendencia entre las familias nobles a retratar a sus hijos vestidos de militares para conmemorar su ingreso en un regimiento. Esta costumbre continúa hasta el siglo *xix*, y más tarde todavía perdura en la moda de vestir a los niños con trajes militares.

El costumbrismo romántico influye en el desarrollo de los retratos infantiles folklóricos, donde se viste a los niños con falsos trajes de épocas pasadas o trajes de las clases populares, aunque este género tiene muy pocos ejemplos en Valencia. (Ver figura 2.)

No puede olvidarse la relación existente entre la creciente importancia social del niño a partir del siglo *xviii* y la también creciente aparición de retratos

individualizados como reflejo de aquélla. Así como el nexo entre la incipiente independencia femenina a partir de este siglo y los citados retratos infantiles. Esto se hace indudable al comprobar cómo son precisamente las entidades donde la mujer desempeña un papel social más importante —como Inglaterra— donde existe mayor cantidad de retratos infantiles. En España se aprecia esta diferencia entre Valencia y el resto de España, donde son, todavía, escasos los retratos, al margen de los cortesanos.

A modo de conclusión puede considerarse que la figura infantil es un elemento fácilmente maleable desde el punto de vista artístico, lo que origina que se emplee constantemente a través de los estilos como elemento tendencioso. Durante el siglo xvii el arte de la Contrarreforma tomará constantemente su imagen para transmitir el mensaje de religión católica consciente de lo fácilmente que llega al pueblo. En el siglo xviii y sobre todo el xix, el niño será vehículo idóneo del sentimentalismo, haciéndole participar en escenas costumbristas o melodramáticas. Por último, en las actuales corrientes neorrealistas se buscará también su figura para desarrollar muchos temas con una clara intención de reivindicación social.

ÍNDICE

	Págs.
ICONOGRAFÍA INFANTIL EN LA PINTURA DEL PAÍS VALENCIANO	7
El Niño, símbolo	7
El Niño, símbolo religioso	8
El Niño-Dios	9
El Niño Dios hierático (siglo xiv)	11
El Niño Dios humanizado (siglo xv)	11
El Niño Dios idealizado (siglo xvi)	13
Nueva iconografía pos-tridentina de la infancia de Jesús (siglos xvii, xviii, xix) ...	15
La Virgen María Niña	18
Exaltación de la maternidad: Santa Ana Trina	22
El niño ángel	23
Ángeles efebos o adolescentes	23
Ángeles niños	24
Los coros angélicos como tema de la Historia del Arte	26
El niño en la tradición pictórica cristiana	26
Según la Biblia	27
1. <i>San Rafael y Tobías</i>	27
2. <i>Santos Inocentes</i>	27
Según los Apócrifos	28
1. <i>Santos compañeros de Jesús</i>	28
El niño como símbolo profano	29
El niño como elemento decorativo	29
El niño como categoría estética	30
El niño como elemento realista	32
La tradición de la pareja infantil	34
El niño en la maternidad	34
El niño como protagonista anónimo	35
Retratos de niños	36