

CONTENIDOS EMBLEMÁTICOS DE LA ICONOGRAFÍA DEL "NIÑO DE PASIÓN" EN LA CULTURA DEL BARROCO

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

El espíritu atormentado con que en frecuentes ocasiones nos sorprende el estudio sociológico de la cultura del Barroco, no deja de resultar atrayente como punto digno de estudio para el especialista. La violenta y, a la par, sensible captación religiosa de amplias capas de la población durante la Edad Moderna pareció complacerse en el fomento, a veces inconsciente, de determinados modelos iconográficos que, pese a su potencialidad conativa de fuerte cariz visceral, no prescinde de presentar, por ello, altos contenidos emblemáticos no exentos de un refinado hermetismo. Bajo tales presupuestos oscila el surgimiento del tema del «Niño de Pasión» en el que un cuidado conjunto de complementos iconográficos de todo tipo y una tierna expresión del rostro, dirigida a motivar la devoción popular por medio del sentimiento que provoca la ingenuidad infantil, han distraído, de hecho, sus ocultas intencionalidades iconológicas, como simulacro plástico premonitorio de la Pasión venidera o como auténtica alegoría del alcance efectivo del dogma insondable de la Redención.

El declarado carácter apócrifo, irreal y atemporal de la iconografía del Niño de Pasión, inmerso en la cruda y terrible realidad de una infancia sin alegrías, se veía reforzada por una sólida fundamentación teológica que propugnaba, a toda costa, la tangible humanación de Cristo cuyo primer pensamiento, según Tomás de Aquino, había sido para su Cruz. La inquietante presencia de un ser que se ofrecía al espectador incubando un final inexorable y lejano, no podía ser extraña a una sociedad que vivía preparada para la muerte, por mor de la embestida casi permanente en su seno, de una serie de factores demográficos negativos que incidirían en una merma significativa de la esperanza

media de vida. En síntesis, se acabó por engendrar un sustrato ideológico de atracción por lo macabro y lo morboso, que derivó en verdaderas y genuinas creaciones artísticas como la que nos ocupa, susceptible de abrir un abanico de variopintas posibilidades, que tienen en la imagen del Niño que presiente su fatal destino un justo parangón con el sentimiento de impotencia y frustración del hombre barroco ante la incertidumbre de cada día¹.

Como acertadamente ha apostillado Sánchez Lora, tales hábitos de comportamiento no son privativos del Barroco, pero el siglo XVII contenía todos los requisitos de angustia, desengaño, miedo y necesidad de esperanza capaces de generar un estado de ánimo y conciencia, propicios al desarrollo desmesurado de una religiosidad fetichista de corte mágico. De ella se contagió un arte demandado por el pueblo, como recurso para aflojar las tensiones producidas por el choque entre el voluntarismo y la incapacidad operativa del hombre sobre la cotidianidad aplastante².

De ahí que ese "paganismo funcional" aleccionase a cargar las tintas de la sensibilidad con las visiones simbólicas del Niño de Pasión, prácticamente circunscritas a España, Portugal y, por obra de la acción colonizadora, a las zonas de influencia de ambos países en las lejanas tierras de Ultramar. Asimismo, es plausible el establecimiento de distintos niveles para su representación iconográfica, los cuales informan de una clara divergencia, desde un punto de vista anecdótico, en cuanto a la interpretación de los modelos, pero de una rotunda convergencia, en cuanto a conceptualización iconológica se refiere. De todos los niveles propuestos, únicamente uno, el equivalente al Dulce Nombre de Jesús, adquiere relevancia de impronta internacional ya que, no en balde, se halla dotado de un *conchetto* intelectual que lo conduce hacia un refinamiento estético y emblemático harto elocuente, que no precisa del patetismo teatral y populista, tan del gusto del sentir ibérico.

¹ J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades), Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 204-205.

² J.L. SÁNCHEZ LORA, «Claves mágicas de la religiosidad barroca», en La religiosidad popular, vol. II, Vida y Muerte: La imaginación religiosa, Barcelona, Fundación Machado-Ed. Anthropos, 1989, pp. 125-145, cit. p. 132.

LA ICONOGRAFÍA DEL "DULCE NOMBRE DE JESÚS" COMO EMBLEMA TRIUNFAL

El culto a la advocación del Dulce Nombre de Jesús parece indisoluble del marco religioso surgido tras la explosión de euforia triunfalista que acompañó a la Contrarreforma, en el que congregaciones como la Compañía de Jesús iban a jugar un trascendental papel como protagonistas activos de un proceso de reforma eclesial, profundamente deseado, desde mucho antes de la crisis de 1517. En efecto, a una concepción de la espiritualidad que puede calificarse como bastante *sui generis* dentro de los estrechos márgenes establecidos por la ortodoxia tridentina, la *opus magnum* de Ignacio de Loyola unía la formulación de una elaboradísima síntesis teológica que, con el tema de la Circuncisión como telón de fondo, cristaliza en la representación del Niño rodeado de los atributos de la Pasión y acompañado del anagrama IHS. Tales siglas ya constituían, *per se*, un auténtico jeroglífico capaz de ser descifrado desde una óptica dual, que integra sin problemas la visión netamente soteriológica ("Iesus Hominum Salvator") y la concepción sincrética de estirpe humanista que, según el pensamiento de Bernardo de Claraval, considera al Dulce Nombre de Jesús como alimento, fuente, medicina y luz ("In Hoc Salus"). A su vez, esta última interpretación vincula el significado del anagrama al epíteto *Sol Salutis* aplicado a Apolo como divinidad bienhechora que participa, por su plena integridad moral, de la inmortalidad suprema con la que Cristo se identifica tras su victoria sobre la muerte³.

El relativo retraso con que el tema de la Circuncisión irrumpió en la iconografía cristiana es originado, sustancialmente, por el laconismo que San Lucas aplica a la narración evangélica del suceso; circunstancia que, en cierto modo, forzó a los artistas a crear libremente sus pautas de figuración, sin perder el referente emblemático que lo erigía, por un lado, en testimonio directo de la primera sangre derramada por Cristo y, por otro, en antecedente del bautismo como ceremonia iniciática de purificación y de imposición del nombre al individuo⁴.

Con la elevación de este episodio a la categoría de

³ I. RODRÍGUEZ HERRERA, Antigüedad clásica y Cristianismo, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Universidad Pontificia, 1983, p. 161.

⁴ A. AROCA LARA, «La Espectación, el Nacimiento y la Infancia de Cristo en el ajuar cofrade de Málaga. Aspectos iconográficos», Vía Crucis, 3, 1988, pp. 5-12, cit. p. 10.

emblema-distintivo de su instituto, la Compañía contribuyó de forma efectiva al empeño ignaciano de disciplinar la sensibilidad, a través de una iconografía nítida y vigorosa que, sin renunciar del todo al influjo benéfico de la tradición cultural precedente y al potencial discursivo encerrado por la alegoría, fuera capaz de acomodarse sin traumas a los principios de la más pura verdad histórica, sin necesidad de recurrir al fabulismo arbitrario y siempre cuestionable, favorecido por la literatura apócrifa⁵. De esta manera, se explica la coexistencia de distintas alternativas dentro de una misma iconografía "oficial", las cuales, lejos de ser excluyentes entre sí, son capaces de integrar, complementar e incluso fusionar al servicio de un mensaje común, posibilidades codicológicas muy heterogéneas. Por un lado, se contempla desde la exaltación del concepto abstracto simbolizado por el anagrama, dentro de un sol en espectacular rompimiento de gloria -fresco del *Triunfo del Santo Nombre* (1674-1679) de Giovanni Battista Gaulli en la iglesia del Gesú de Roma-. Por otra parte, la escena de la Circuncisión puede plasmarse dentro de un denso contexto ambiental, en el que un gran número de personajes se desenvuelve con todo lujo de detalles; tal como sucede en el monumental lienzo ejecutado por Juan de Roelas para el retablo de la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla (1604-1606) y que se anticipa, ligeramente, en cuanto a estructura interna al grabado con que Jerónimo Wierix ilustró las *Historiae Evangelicae Imagines* (1607) del jesuita Jerónimo Nadal⁶ (fig. 1).

No obstante, desde un prisma iconológico resulta más significativa aquella antigua postura que tendió a favorecer, paulatinamente, la iconografía del Dulce Nombre como una figura escultórica del Niño exenta y aislada de su entorno "arqueológico", ofreciéndola al espectador como vehículo de afirmación teológica de la extrema humanidad de Cristo que, a través de la Circuncisión, había autenticado la realidad de la Encarnación. A tal fin, contribuyó también la política de propaganda ejercida al respecto por la Orden de Predicadores que,

⁵ Cfr. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, «Las imágenes de la *Historia Evangélica* del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, pp. 77-95.

⁶ Cfr. H. NATALI, *Adnotaciones et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio Toto Anno Leguntur: cum eorumdem Evangeliorum Concordantia*, Ex Officina Plantiniana apud Ioannem Moretum, Antuerpiae, M.DC.VII (edición facsímil a cargo de El Albir, Barcelona, 1975). Un caso de influencia directa del grabado de Wierix se estudia en E.R. CUNNAR, «Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A Print and A Verbal Source for Zurbaran's Circumcision (1639)», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXIII, 1988, pp. 105-112.

habiendo redactado Constituciones en 1228, recibió del papa Gregorio X la misión de canalizar dicho culto, con motivo de la bula de desagravio, dictada por el pontífice durante la celebración del II Concilio de Lyon (1274), para desterrar las blasfemias, votos y juramentos falsos proferidos al Dulce Nombre de Jesús. Tales competencias se vieron ratificadas en virtud del privilegio pontificio otorgado a los dominicos por Pío IV, que les facultaba a agregar a sus iglesias todas la cofradías del Nombre de Jesús, convirtiéndolas, *de facto* y *de iure*, en exclusiva suya por mandato papal. Gregorio XIII llegó aún más lejos, al conceder en 1575 a estas Hermandades todas las gracias que disfrutaban las archicofradías del Rosario, la devoción-insignia de dicha Orden, indicando que si estuvieran establecidas con licencia de la Congregación en algún pueblo, y en el mismo se fundara después convento, habrían de trasladarse a éste con todas las indulgencias, bienes y efectos que poseyeran; normativa que acarreó no escasos pleitos a causa de la negativa de algunas corporaciones a acogerse "por decreto" a la jurisdicción dominicana⁷.

En el plano descriptivo, el tipo icónico analizado se articula a partir del contenido críptico que emana de la contemplación de la figura desnuda de Jesús Niño que, captado en pose heroica y en actitud bendicente, aparece desde el mismo día de su Circuncisión y, por anticipado, como vencedor del pecado y de la muerte, contando con el prestigio histórico que le aportaba una tradición simbólica, cronológicamente muy anterior al período barroco.

Como ha demostrado magistralmente Leo Steinberg, la clave iconológica de estas efigies del Dulce Nombre radica, precisamente, en esa exhibición integral, sin tabúes ni falsos prejuicios, del cuerpo desnudo, puesto que en realidad estas piezas no hacen sino conectar con la capacidad desplegada por el arte cristiano del Renacimiento, para tomar de la Antigüedad pagana y clásica la libertad con que sondear sus propias profundidades míticas⁸. Así se infiere de la lectura del asfixiante, por repetitivo, repertorio homilético sobre la Circuncisión y Purificación que, en definitiva, no hace sino cimentar los puntales de toda una "Teología de la Encarnación", asentada sobre el valor emblemático asignado a la sangre que brota del pene de Cristo como prueba indiscuti-

⁷ A. CURIEL, Nuestra Señora del Socorro y su Archicofradía (Recuento histórico), Málaga, Caja de Ahorros de Antequera, 1988, p. 17.

⁸ L. STEINBERG, La Sexualidad de Cristo en el Arte del Renacimiento y en el olvido moderno, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 56.

ble de la naturaleza vulnerable de su carne, evidenciando, paralelamente, su capacidad de entrega a un sacrificio voluntario. En este sentido, la comprensión del simbolismo del Niño Triunfante suscitó una prolífica literatura pietista durante la Edad Media que vino caracterizada por el afán de arrancar al lector su conmiseración personal, mediante el empleo de un sensorialismo enfático. El uso indiscriminado de semejante recurso literario puede conducir el estilo de estos libros y tratados hasta los linderos de la sensiblería más epidérmica, tal como se colige de una serie de textos de los que las *Meditationes Vitae Christi* (ca. 1300) del Pseudo Buenaventura es, sin duda, un palmario exponente:

"Hoy comenzó nuestro Señor Jesucristo a derramar su sagrada sangre por nosotros. Ya desde el comienzo, el que no cometió pecado empezó a sufrir dolor por nosotros, y por nuestros pecados soportó el tormento. Siente compasión de él [...] pues quizá hubo él de llorar hoy [...]. En este día corrió su preciosa sangre. Su carne fue cortada con cuchillo de pedernal [...] ¿Quién no se dolerá de él? [...]. El niño Jesús llora hoy a causa del dolor que sintió en su carne, pues tenía una carne real y sensible como la carne del resto de los humanos"⁹.

Al margen de las conclusiones anteriores, es indiscutible que la justificación del desnudo en esta iconografía y las secuelas de la Circuncisión van mucho más lejos, pues enlazan con una consecuencia anatómica verdaderamente sorprendente, cuya perfecta comprobación se intuye a partir de un simple sondeo a lo largo de la plástica pretridentina. Ésta no es otra que la convicción tardomedieval y renacentista de que la Pasión redentora de Cristo, que se insinúa como el signo por antonomasia de su mortalidad terrena, describe un circuito totalmente nítido que, coronándose en la cruz con la sangre brotada de su corazón, tras la lanzada de Longinos, arranca, efectivamente, del flujo sanguíneo de su pene, siendo la razón por la que la iconografía forzó a ambas zonas a encontrarse mediante una única emanación del fluido vital¹⁰. Por tanto, no es de extrañar que la afirmación de la sexualidad de Cristo a través de la *ostentatio genitalium* se equipare con idénticos derechos de transitividad semántica a la *ostentatio vulnerum*, propia de la *imago*

⁹ Citado por *ibídem*, p. 73.

¹⁰ *Ibídem*, p. 74.

pietatis. La *ostentatio vulnerum* desvela la consumación de un proceso, mediante la entrega al hombre del don de la Gracia, encerrado en los licores salvíficos -sangre y agua- que manan de la llaga del costado. La *ostentatio genitalium*, a través de la herida del miembro viril, insinúa el inicio del sufrimiento redentor de Cristo, refrendando su virtud ejemplar y su virginidad perpetua lo cual presupone, a la vez, su sexualidad como *conditio sine qua non* por la que Cristo había asumido físicamente un cuerpo humano verdadero y no fantasmagórico, como habían pretendido algunas corrientes heterodoxas¹¹. En este sentido, Jacopo da Vorágine ofrece la visión más explícita y acabada del ciclo anterior, al situar ambos extremos (Circuncisión y Crucifixión) como principio y desenlace de una misma historia, cuyo nudo central viene constituido por las otras tres efusiones de sangre que, según sus palabras, hacen asimismo "dulcísimo, poderoso, sublime, admirable, inefable, inestimable, grato y gratuito" al Nombre de Jesús:

"El día de su Circuncisión comenzó el Redentor a derramar su sangre por nosotros; después la derramaría voluntariamente varias veces más. En conjunto, cinco fueron las ocasiones en que Cristo vertió por nosotros su sangre preciosa: la primera cuando fue circuncidado: con esta efusión dio comienzo a su sacrificio redentor; la segunda durante su oración en el huerto; a través de la que en esta coyuntura derramó puso de manifiesto su deseo de redimirnos; la tercera, cuando fue flagelado: esta tercera efusión tuvo carácter de remedio medicinal en favor nuestro, como se desprende del texto en que se dice: «Fuimos curados a costa de los cardenales que los golpes dejaron en su cuerpo»; la cuarta, en la crucifixión: con la sangre que derramó en la Cruz abonó el precio de nuestro rescate, pagando deudas que no había contraído; la quinta cuando traspasaron su costado: con este postrer derramamiento de su sangre culminó el sacramento de nuestra redención. Es de advertir que, en esta quinta ocasión, juntamente con la sangre brotó de su corazón agua, para darnos a entender que deberíamos regenerar nuestras almas con las aguas del bautismo, cuya eficacia purificadora

¹¹ Ibidem, p. 30.

proviene de la preciosa sangre de Cristo"¹².

El Barroco supo asumir sin objeciones el caudal filosófico glosado, con el que compartía, a pesar de algunas sutiles diferencias de criterio, muchos de sus objetivos doctrinales. Así se deduce de las reflexiones que Fray Luis de Granada en sus *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana* pone en boca de la Virgen, las cuales tanto deben aún a la afabilidad que, sobre todo, el franciscanismo dispensó a las premoniciones pasionales y al universo de la infancia cristológica en general:

"Entra, dice, la Virgen por las puertas de Jerusalén con su hijo en los brazos. ¡Esta es, Señor, la tela donde habéis de justar! Paseadla para que tengáis reconocidos sus pasos, ahora la pasearéis a caballo, y después a pie, ahora llevándoos la Virgen envuelto en sus brazos, y después llevando vos la Cruz en vuestros hombros; hoy seréis redimido con cinco siclos y después lo será el mundo con cinco llagas; hoy seréis ofrecido en los brazos de Simeón y después en los de la Cruz"¹³.

En otras ocasiones la tratadística asignó a la propia María el papel de sacerdotisa oferente encargada de llevar a cabo, en privado, la operación de circuncidar al Niño pues, según Pacheco, "no se pudo hallar mejor ministro ni sacerdote ni manos más puras y limpias", para presentarlo como víctima para la inmolación, según las connotaciones que, en tal sentido, propuso Hernández Díaz para la interpretación iconológica de la *Virgen de la Oliva* (1629-1631) de la parroquia de Lebrija, tallada por Alonso Cano, y que alza a su Hijo en calidad de hostia viviente¹⁴.

Por esa vía de captación iconográfica ya habían discurrido artistas como Martin Schongauer quien, en su grabado de Cristo Niño como *Salvator Mundi* (ca. 1480), no vacila en anexionar la *ostentatio*

¹² J. da VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 87 (vol. I).

¹³ Citado por F. PACHECO, *El arte de la Pintura* (edición, introducción y notas a cargos de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, 1990, pp. 617-618.

¹⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, «La iconografía mariana en la escultura hispalense del Siglo de Oro», *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, 9, 1986, p. 20.

genitalium al conjunto de los restantes atributos salvíficos como las potencias de la divinidad y la esfera imperial o globo del poder, replegando deliberadamente las vestiduras que lo cubren con el fin de mostrar, sin pudor, el testimonio de su virilidad (fig. 2). De esta premisa participaría, posteriormente, el mismo Miguel Angel al afrontar la ejecución del emotivo Cristo Resurgido (1520-1521) para el tabernáculo de la basílica romana de Santa María Sopra Minerva (fig. 4). Al igual que Schongauer, el florentino apelaba subliminalmente a un principio ético de inequívoco diafanidad antropocentrismo. De hecho, Miguel Angel se negaba a entender que la vergüenza formara parte de la naturaleza original del hombre, ya que ésta tan sólo puede ser imputable a la corrupción de aquél por obra del pecado, al que Cristo, evidentemente, es ajeno, al pagar con su sangre el acto de rebeldía de Adán. La escultura de Miguel Angel traería consigo si no la invención, sí la divulgación de un factor de gran influencia en la iconografía del Dulce Nombre, como es la exaltación emblemática del signo de la cruz portado por el personaje en su edad adulta e infantil como *labarum* y *victoriosum vexillum*.

Sin embargo, dicho pensamiento queda un tanto matizado al observar la confluencia del tipo miguelangelesco con fuentes iconográficas tan notables como el grabado del *Varón de Dolores con los brazos abiertos* (1507), de Alberto Durero y tradiciones tardomedievales tan arraigadas como el relato de la *Misa de San Gregorio*, que haría exclamar a Cristo: "¿Qué más puedo hacer por los hombres?". En efecto, el resultado de tan singular fusión, en la que no se excluyen otras aportaciones, sería el excepcional módulo icónico del Cristo de los Dolores, de tan honda aceptación en la cultura hispánica, que consagra el abrazo a la cruz y el jeroglífico calavera-serpiente como señas de identidad indiscutibles¹⁵. Por extensión, el modelo precitado alcanzó también a la iconografía infantil, haciendo brotar en el siglo XVII lo que podría ser catalogable como versión "dolorosa" del tema del Dulce Nombre que, desde principios del siglo XVI y bajo su apariencia letífica, no había revelado al exterior, hasta ahora, el terrible drama que lo acosaba desde dentro; tal como acertó a glosarlo el poeta inglés Richard Crashaw, en el soneto *Nuestro Señor en su Circuncisión a su Padre* (1634):

"A tí estas primicias de mi muerte cada vez más

¹⁵ J. HERNÁNDEZ PERERA, «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *Archivo Español de Arte*, 99, 1952, pp. 267-286; y del mismo autor: «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», *A.E.A.*, 105, 1954, pp. 47-62.

cierta pues, ¿qué otra cosa es mi vida?, consagro. [...] Estos tormentos, ya en la cuna su intención muestran. Estos brotes purpúreos en que la muerte florece son anuncio, en su día, de un árbol fatal en toda su talla. Y hasta que todos mis dolores su razón no alcancen este cuchillo será de la lanza preludio"¹⁶.

No obstante, y a pesar de los muchos ejemplos que podrían aducirse, como el dibujo atribuido a Francisco Ribalta del Museo del Prado (fig. 6), lo que predomina es la ocultación del drama bajo la presencia gozosa del Niño, que glorifica el instrumento del suplicio hasta el punto de ser realizado en plata u otros materiales preciosos. Como ha puesto de relieve Aroca Lara, las imágenes del Niño Triunfante son, en consecuencia de lo antedicho, una serena abstracción que aspira a mostrarlo como un espíritu desnudo, libre y desprovisto de todo aditivo anecdótico¹⁷. De ahí que los ejemplares del Dulce Nombre conservados en la plástica, sobre todo escultórica, manifiesten formalmente una cuidadísima anatomía, formas elegantes y equilibrados contrappostos, lo cual implica que, efectivamente, fueron concebidos, desde un primer momento, para ser exhibidos sin vestiduras a tenor de la *Teología de la Encarnación*, ya analizada, para la que este requisito era inexcusable, en aras a hacer cobrar toda su dimensión emblemática al epíteto cristológico "Rex Glorioso Martyrum"¹⁸. Desde una perspectiva netamente triunfalista, es evidente que la idealización de la insignia crucífera y su mencionada aceptación como *vexillum*, lleva implícita la revalorización barroca de la filosofía del martirio que el jesuitismo fomentó a finales del Quinientos, para ganar nuevos adeptos a la Contrarreforma. Esta actitud explica la curiosa fascinación por los ciclos martiriales que se dilató en las iglesias de Roma durante más de veinte años; de entre las cuales, los frescos del seminario jesuita de Santo Stéfano Rotondo alcanzan, de la mano de

¹⁶ Citado L. STEINBERG, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁷ A. AROCA LARA, «Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza», en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 114, Córdoba, 1988, pp. 43-66, cit., p. 55.

¹⁸ Cfr. L.H. MONSSEN, «*Rex Glorioso Martyrum*: A Contribution to Jesuit Iconography», *The Art Bulletin*, LXIII, 1981 (1-3), pp. 130-137.

Nicola Circignani, visos de auténtica apología¹⁹. De esta manera, al sancionar la idea de que los mártires repetían, completaban y renovaban la Pasión de Cristo, el jesuitismo no hacía otra cosa que remontarse al significado alegórico de la propia divisa de su instituto, que contempla, en este caso, en el Cristo Niño el espejo al que la *Ecclesia Militans* debe emular a toda costa.

En la práctica, la advertencia conciliar inserta en el *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas* (1563), pudo suponer un férreo *impasse* para tan entusiastas especulaciones iconológicas, al entrar abiertamente en contradicción con los postulados que perseguían y conseguirían la proscripción del desnudo en el arte sacro, en orden a hacer cumplir el canon que propugnaba: "sea eliminada toda vergonzante ganancia, y sea evitada, en fin, toda lascivia, de modo que no se pinten ni adornen imágenes de belleza provocativa [...] [ni se favorezca] nada que sea profano y deshonesto"²⁰.

La subsiguiente ola de puritanismo comienza a desvelar, así, visibles síntomas de reacción frente al "desorden" del Manierismo. Pacheco, por ejemplo, retomando la mística de la Circuncisión nos transmite una versión ya netamente moralizada de la misma, preocupándose de dejar bien claro que en las composiciones de dicho asunto la Virgen:

"con semblante triste y lloroso, pero con hermosura [mostrará] acallando entre sus brazos y pechos al Sagrado Niño circuncidado que, con pucheros y lágrimas, manifiesta su dolor, medio desenvuelto, pero no sin camisita, pues no hay necesidad de estar todo desnudo, y sobre un paño blanco manchado de su sangre preciosa"²¹.

¹⁹ Cfr. A. HERZ, «Imitators of Christ: the Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome seen in context» y C. MANDEL, «Golden Age and the Good Works of Sixtus V: Classical and Christian Typology in the Art of a Counter-Reformation Pope», *Storia dell'Arte*, 62, 1988, pp. 53-70 y 29-52, respectivamente.

²⁰ *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Roma, 1564, pp. CCI-CCIII; cfr. Decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* (3-XII-1563), canon IV.

²¹ F. PACHECO, *op. cit.*, p. 612.

A pesar de todo, la escultura, más que la pintura, logró soslayar con relativa soltura los obstáculos surgidos, al limitarse a esconder las partes "conflictivas" mediante escenográficos accesorios suntuarios, tales como túnicas y potencias de platería asimilándolo a un pequeño Jesús Nazareno.

En España se ha considerado que la introducción de la iconografía del Niño desnudo obedecía al capítulo de importaciones tardías que posibilitó, en el siglo XVI, la llegada a Castilla de las obras del escultor italiano Miguel Angel Naccherino. En ese sentido, la "paganidad" de sus interpretaciones es tal que en piezas firmadas, como las conservadas en el museo de Burgos y en Sotillo de la Ribera, cuesta trabajo discernir dónde comienza el Jesús y dónde acaba el *putto*. Sin embargo, la documentación revela que la primera versión escultórica corresponde a la elaborada por Jerónimo Hernández de Estrada (1581-1582) para la Archicofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús y Santísimo Sacramento, fundada en 1572 en la parroquia de San Vicente y trasladada en 1587 a la sede del ex-convento dominico de San Pablo y actual parroquia de la Magdalena de Sevilla²². Esta pieza, de exquisita línea serpentinata e impronta praxiteliana, es la genuina "cabeza de serie" de un tema que, con esporádicos brotes y sufriendo un relativo estancamiento, cobra nuevos impulsos tras la reactivación impregnada por la *devotio moderna*. A la obra de Hernández siguieron las famosas recreaciones hispalenses de Juan Martínez Montañés (1606-1607) para la Hermandad Sacramental del Sagrario (fig. 5), Juan de Mesa, Francisco Dionisio de Ribas (1664) para otra corporación análoga con sede en la iglesia de San Juan de la Palma y de Luisa Roldán, amén de otras incontables hasta la masificación, dispersas por los ámbitos geográficos de Andalucía y Castilla.

Con la fusión, en 1851, de la citada Archicofradía con la Hermandad de la Quinta Angustia, se asiste al despertar de una vocación alegórica tardía en torno a esta paradigmática imagen de Jerónimo Hernández, a la que se había hecho centro compositivo entre 1665-1763, de un complejísimo paso de misterio identificado con ese artificioso retoricismo de la cultura barroca, desplegado a raudales en la simbología de las "rocas", "invenciones", carros triunfales y otros artilugios

²² J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Jerónimo Hernández*, Col. Arte Hispalense, nº 25, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, p. 54. El autor apunta que las Constituciones de la Hermandad consagraban el día de la Circuncisión como la primera y principal fiesta anual, junto a la de la Resurrección.

de la fiesta que hacen de la calle, más que nunca, efímero escenario del "Gran Teatro del Mundo". De esta forma, en el paso procesional se mostraba con la aparatosidad y la magnificencia de un gran auto sacramental, el momento de la aceptación del sacrificio del Hijo de Dios hecho hombre para hacer libre al género humano. Sobre una elevada colina que garantizaba la visualización del protagonista desde todos los ángulos, aparecía la efigie de Jesús en su infancia bajo el manzano del Paraíso, bendiciendo los atributos de la Pasión, presentados por un grupo de ángeles que fueron renovados en 1665 por el escultor Pedro Roldán²³. En los ángulos y medios del conjunto, se dispusieron las figuras sedentes de los cuatro Evangelistas y doctores de la Iglesia Latina -Jerónimo, Agustín de Hipona, Gregorio Magno y Ambrosio de Milán-, labradas entre 1677-1678 por Francisco Antonio Gijón, y que venían a significar, respectivamente, la redacción y ulterior interpretación de la Nueva Ley.

En 1858, este grupo escultórico fue reformado, al igual que su emblemática, por el escultor valenciano Vicente Luis Hernández Couquet. Según el análisis iconológico practicado al misterio, en su día, por Alejandro Guichot y Sierra, la principal novedad compositiva radicaba esta vez en la localización de las Virtudes Teologales -Fe, Esperanza y Caridad- y la talla de San Juan Bautista a los pies de la Montaña, el cual, como precursor, ejercía la misión de predicar a las futuras generaciones, figuradas por:

"graciosos párvulos entretenidos en juegos infantiles, la misión augusta que el verbo humano vino a desempeñar, lleno de generoso interés por la salvación de las almas. Preciosos corderos, símbolos del rebaño de Cristo, acuden a beber las cristalinas aguas de la salud eterna, que descende de la cumbre; divisándose allí, en segundo término, un árbol alegórico, el del fruto prohibido, con una serpiente, ya exánime por la aparición de Jesús. La montaña, a pesar de sus grandes dimensiones, ofrece mucha ligereza por sus acertadas quiebras embellecidas por los arbustos, flores y plantas aromáticas que embalsaman

²³ J. BERNALES BALLESTEROS, Francisco Antonio Gijón, Col. Arte Hispalense, nº 30, Sevilla, Diputación Provincial, 1982, pp. 75-76.

el aire con su fragancia"²⁴.

La habilidad barroca hacia el "fusionismo" o integración en una sola entidad artística de todo tipo de insinuaciones simbólicas, alcanzaba cotas de una destreza admirable. Insatisfecha con la hermenéutica de la escultura exenta del Niño, esta cofradía sevillana la acompañó de metáforas tan dispares, aunque no por ello divergentes, como el rebaño Místico, la *Fons Vitae* y la montaña primigenia bajo la que reposan los restos de Adán, evocando la magnitud universal del ciclo representado en el paso analizado²⁵.

Otra faceta emblemática atractiva del Dulce Nombre es su conexión con las Hermandades Sacramentales, en relación con la enfervorizada imbricación del culto eucarístico entre las masas populares, desde los albores de la modernidad. De ahí que ya el Renacimiento se complaciera en perfilar un renovado carácter programático de la iconografía del Niño Circunciso en relación con la mística de la Eucaristía. Esta inquietud se apunta en el programa dispuesto por Desiderio da Settignano en el *Altar del Sacramento* (ca. 1461-1462) de la iglesia florentina de San Lorenzo. El artista italiano transfirió a la puerta del sagrario central, donde se concentra la adoración del Sacramento, el carácter de punto de encuentro del eje iconológico que delimitan, en dirección vertical, el relieve del Cristo Yacente sostenido por la Virgen y San Juan Evangelista como trasposición doliente de la *Deesis* bizantina, en el antependio del altar, y la deliciosa estatuilla del Niño bendiciendo que sirve de impecable coronación al conjunto. La pasiva melancolía y el profundo lirismo se conjugan, pues, para plantear una sosegada e interiorista meditación sobre la Pasión, basada en el contraste entre el radiante desnudo infantil y el amargo dramatismo del Cristo Muerto, como recursos expresivos subrepticamente antitéticos²⁶.

²⁴ Recogido en J. CARRERO RODRÍGUEZ, *Anales de las Cofradías sevillanas*, Sevilla, Castillejo, 1991, p. 293. La imagen citada es titular de la Pontificia y Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima Nuestra Señora.

²⁵ J. GONZÁLEZ ISIDORO, «Los Misterios procesionales de la Semana Santa sevillana: Iconografía e Iconología», *Tabor y Calvario*, 15, 1991, pp. 56-69, cit. p. 59.

²⁶ J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Phaidon Press, 1958, p. 35 (edición española bajo el título *La Escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 54-55).

EL NIÑO TRIUNFANTE Y SU MANIPULACIÓN ICONOGRÁFICA Y CONCEPTUAL

Un contexto cultural como el del Barroco que siempre mira a lo externo marca unas directrices de manifiesta desigualdad, por lo que no sorprende que, a veces, trate de manipular sutilmente la iconografía, sin perder la comprensión global de la realidad circundante. La yuxtaposición de circunstancias específicas y meramente coyunturales puede convertir, así, al tema del Dulce Nombre en todo un símbolo institucional que, participando del mecanismo de las fiestas comunales y su vigoroso carácter integrador, puede prestarse muy bien a ser instrumentalizado por las instituciones que detentan el poder²⁷. Valiéndose de la estructura jerárquica de las Hermandades rurales como fiel reflejo o negación del sistema social vigente, es particularmente interesante detenernos en el somero análisis de un caso concreto, que avala nuestra hipótesis y que representa una panorámica que dirige nuestro ensayo hacia la vertiente popular de la iconografía religiosa. En efecto, en torno a 1764, el clérigo y beneficiado de la parroquia de Santa María de la Asunción de la localidad gaditana de Arcos de la Frontera, Clemente Antonio Baena y Manzano, efectuó un viaje a Roma para solventar la secular y enconada querrela que mantenía dicha parroquia con la de San Pedro, por razón de antigüedad.

Entre los objetos, joyas y reliquias adquiridos por aquel personaje en la ciudad italiana, se encontraba una delicada escultura policromada del Dulce Nombre, ejecutada hacia 1688, a la que se atribuyó el fallo del espinoso litigio, al traer entre sus manos el pliego de la sentencia de la Sacra Rota Romana, otorgando los títulos de Mayor, Más Antigua, Matriz y Prioral Iglesia a la parroquia de San María de la Asunción²⁸ (fig. 3).

En el trasfondo de tan complicado asunto, subyace la

²⁷ E. MARTÍN DÍAZ, «Las Hermandades de Semana Santa de Arcos de la Frontera (Cádiz). Una aproximación desde la Antropología cultural», en La religiosidad popular, vol. III, Hermandades, romerías y santuarios..., pp. 569-579, cit. p. 577.

²⁸ M. PÉREZ BEGORDÁN y otros, «Arcos de la Frontera: Hermandades pretridentinas», en Semana Santa en la Diócesis de Jerez, 2 vols., Sevilla, Ed. Gemisa, 1988, pp. 147-148 (vol. II). Es titular de la Sacramental, Real, Hidalga y Muy Ilustre Hermandad del Dulce Nombre de Jesús, Santísimo Cristo de las Penas y Nuestra Señora de la Quinta Angustia, fundada en la iglesia parroquial de San Pedro en 1541, trasladándose a la de San Francisco en 1582, donde radica en la actualidad.

obsesión meridiana, tan barroca, de conquistar a toda costa un puesto de primacía honorífica a los ojos de la sociedad, pues el reconocimiento del factor antigüedad presuponía la conversión de la iglesia señalada en receptáculo de prebendas diversas, dotaciones económicas y, sobre todo, concesiones de índole protocolaria, como el derecho de recepción del cabildo municipal en las fiestas solemnes y el privilegio en el toque de campanas. En la práctica, la Antropología cultural tradujo el suceso acorde con su importancia dentro del estrecho marco de una comunidad rural. Por esta causa la escultura del Niño es revestida con sendas indumentarias, acorde con el papel sociológico que le toca desempeñar a lo largo del calendario anual. La vestimenta convencional compuesta de túnica morada bordada en oro, potencias de orfebrería y cruz de carey y plata, afín a su iconografía, la luce durante el Viernes Santo. La otra, excepcional por su especial pintoresquismo dieciochesco, se reserva para el día del Corpus Christi, en el que figura procesionalmente vestido de corregidor y luciendo zapatos de charol con hebillas de plata, medias de seda blanca, calzones cortos y chaleco de raso pajizo, casaca de terciopelo granate con bocamangas y cuello de encaje blanco, botonadura de pasamanería, sombrero de tres picos y vara de regidor perpetuo en la mano. Mientras tanto, exhibe en la otra mano el pergamino por el que proclama públicamente el supuesto fallo del pleito entre las dos iglesias por "derecho divino"; verdadera matriz psicológica de esos significados objetivados del grupo, que se orientan hacia la reproducción sistemática de la jerarquía por la que se rige el orden preestablecido, dentro de un plano simbólico y ritual representado por la imagen del Niño.

EL NIÑO PENSATIVO O LA PREMONICIÓN DEL CRISOL ALQUÍMICO

De las escenas que conforman el ciclo pasional, pocas transpiran tanta fascinación, incluso para el profano, como la misteriosa representación que comienza a despuntar en el arte germánico del siglo XIV, del Varón de Aflicción roto y abatido que aguarda pensativo el instante de la Crucifixión. Tras la aparición del famoso grabado de Alberto Dürero (fig. 8) que serviría de frontispicio a la *Pequeña Pasión* (1511), la iconografía del Cristo Pensativo, asimilada a la prefigura bíblica del patriarca Job, supo conectar con los defensores neoplatónicos del sincretismo filosófico, sumándose a las especulaciones sobre la antigua teoría humoral que contempló en Saturno la imagen arquetípica del

temperamento melancólico y de la "Mente" rectora del mundo²⁹ (fig. 7). No en balde Anaxágoras, Demócrito o Alcmeón, amén del Estagirita, sometieron la concreción de la caracterología y tipología a un principio vital basado en el equilibrio alcanzado en cada ser humano por los humores del cuerpo, de ahí que su perturbación entrañase, según creencia común, la aparición de trastornos fisiológicos y psicofisiológicos.

La sentencia de Alejandro Neckman: "Aristóteles dicit melanchonicos ingeniosos esse", abiertamente suscrita en el Medievo por autores del calibre de Alberto Magno o Tomás de Aquino, halló su fundamento "científico" en el convencimiento de que la circulación de la bilis negra, que predomina en el melancólico, generaba frialdad afectiva y un desapego de las seducciones sensuales y de la vida mundana, por cuyo motivo favorecía un mejor perfeccionamiento espiritual, así como el desarrollo intelectual³⁰. En consecuencia, la idea de asociar el dolor cristífero al proceso alquímico del metal que ha de ser torcido y torturado en el crisol antes de alcanzar su transmutación final, se materializaría en la postura indolente y sombría de Saturno que, una vez cristianizado, sumerge el ambiguo pasaje pasional, popularmente conocido bajo la nomenclatura de Humildad y Paciencia, en un mar de renovados contenidos herméticos que el jesuitismo -y otras órdenes religiosas- enarbolaría en su afán de atestiguar la validez de la mística ignaciana como método de autodisciplina y autosuperación anímicas³¹.

En lo que concierne a la versión infantil de esta iconografía -el Niño Pensativo-, parece como si la sensibilidad barroca hubiera deseado sustraerla a la soledad y al escalofriante realismo que hubieran sido lógicamente deducibles, de haber imperado una emulación de la versión adulta del tema. Como contrapunto, se reinventó para la interpretación infantil un marco escénico diametralmente antagónico,

²⁹ E. PANOFKY, *Vida y Arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 180-181. Véase asimismo la monografía de R. KLIBANSKY; E. PANOFKY y F. SAXL, *Saturno y la Melancolía*, *Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

³⁰ G. LORENZINI, *Caracterología y Tipología aplicadas a la Educación*, Alcoy, Marfil, 1964, p. 77.

³¹ Cfr. F.M. VARELA, «Sur les origines iconographiques du Christ de l'Humilité et de la Patience, une dévotion propagée par les Jésuites en Amérique Espagnole», *Gazette des Beaux-Arts*, 1283, VI période-tome LXXXVI, 1975, p. 207; y S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 427-429.

pues el Niño se asemeja a un pequeño monarca que duerme con placidez abandonado a la ensoñación, cómodamente sentado, en un dorado y fastuoso sillón rococó que se antoja extraído del ilusorio ambiente palaciego, deseado para él por la fe ambiciosa del rico comitente que, de esta manera, pretendía eliminar los rastros del origen humilde de Jesús, elevándolo a su rango y proporcionándole un *atrezzo* acorde con su anacrónica y "nueva" dignidad de príncipe³² (fig. 9). A pesar de ello prevalece su valor como premonición intimista del crisol alquímico, al presentarse como si meditara en el momento en que, ya adulto, habría de asumir su responsabilidad redentora y exclamar, parafraseando la tarja situada en la peana del *Cristo de la Humildad y Paciencia* del convento de San Francisco de Lima: "El verme así no te asombre / pues es mi amor tan sin par / que aquí me he puesto a pensar / que más puedo hacer por el hombre".

EL EPISODIO PSEUDOHISTÓRICO O EL PLURIMORFISMO ICÓNICO

A pesar de que durante la celebración del Concilio Tridentino se habían alzado voces críticas contra todo lo que enturbiara el decoro y la honestidad histórico-mortal de las creaciones artísticas, el peso específico desempeñado por la tradición apócrifa durante la Contrarreforma, continuó siendo, salvo imperceptibles puntualizaciones, aquél que disfrutara en su período de máximo esplendor. De hecho, las raíces del problema se hundían en la incapacidad del Evangelio para dar respuesta a muchos de los temas demandados por las clases populares y, entre ellos, los concernientes a la infancia de Jesús. Sin embargo, en esta ocasión ni siquiera los Apócrifos fueron una fuente recomendable para paliar la sequía iconográfica de las narraciones ortodoxas, puesto que nada más lejano de la dulzura y humildad excepcionales de Cristo, que el dechado de soberbia y pedantería evidenciado por el *enfant terrible* que se asoma, entre otros escritos, al *Evangelio del Pseudo Mateo* y al *Evangelio Árabe de la Infancia*³³. En efecto, el Niño que encontramos en los Apócrifos, terror de sus maestros y compañeros de juego, es una criatura perversa, casi diabólica, que se comporta como un perfecto déspota con todos sus semejantes, no vacilando en hacer uso y abuso de

³² G. VIANELLO, «El Niño. I piccoli Gesù madrileni», *F.M.R.*, 77, 1989, pp. 37-52, cit. p. 38.

³³ Compruébese a través del repertorio de textos ofrecidos en A. de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe, Madrid, B.A.C., 1985.

su naturaleza ultraterrena, para castigar sin piedad a todo aquél que ose contradecir sus caprichos o desafiar un poder del que no desaprovecha oportunidad para hacer ostentación. Ante tan desconcertante y desalentador panorama, la mentalidad barroca no tuvo más remedio que inventárselo todo de nuevo, mostrándolo como un indefenso modelo de sumisión, incapaz de valerse por sí mismo en un horrible universo de morbosos pasatiempos infantiles, tales como esbozar cruces con palitos de madera, tejiendo coronas de espinas en miniatura o entreteniéndose con diminutos atributos de la Pasión que porta en un canasto como si de juguetes se tratara. La costumbre de que cada religiosa tuviese en la celda de su clausura un Niño al que ofrecer lo mejor de sus oraciones y de sus manos artesanas, constituyó una importante baza a favor de la propagación devocional del tipo, aunque también a la exaltación de un misticismo visionario e incontrolado que provocó que el delirio de creaciones iconográficas alcanzase límites insospechados³⁴.

Como ha descrito Gianni Vianello, hay casos como el del monasterio madrileño de las Descalzas Reales en los que puede hablarse con toda propiedad de la existencia de una verdadera "guardería" reservada a los Niños Jesús en sus más variadas acepciones, ya que una iconografía sin codificar, no sometida a modelos fijos, admite infinitas posibilidades de combinación determinadas por impulsos viscerales, que llegan a fusionar en uno solo hasta varios tipos diferentes, con sólo trastocar los símbolos portados³⁵. A través de la contemplación de tan singular galería, Jesús figura plasmado en las situaciones más inverosímiles, desfilando ante los ojos del espectador como intérprete de casi todas las escenas pasionistas y con todo tipo de disfraces adaptables a cada "función", esbozando, por adelantado, una visión alienante del Niño que, aunque hija de la contemporaneidad, no hay que vacilar en calificar como *kitsch*. Es evidente que el Niño de Pasión encuadrado dentro del episodio pseudohistórico reúne todos los ingredientes idóneos a manejar en esa línea, a saber: un objeto visual, gracioso y bello, que puede conmover

³⁴ J.T. CEJUDO LORITE, Iconografía del Niño Jesús, Baeza, Grupo de Defensa y Promoción Cultural "Los Ballesteros", 1976, s/p. C. van HULST, «La storia della divozione a Gesù Bambino nelle immagini plastiche isolate», en Antonianum Periodicum Philosophico-Theologicum Trimestre, editum Cura Professorum Pontificii Athenaei Antoniani de Urbe, Annus XIX-Tomus XIX, E. Schola Typographica Pío X, Roma, 1945, pp. 35-54; y P.F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A.F. MARTÍNEZ CARBAJO, «Una colección singular. Manifestaciones Iconográficas del Niño Jesús», Galería Antiquaria, 98, 1992, pp. 62-68.

³⁵ G. VIANELLO, op. cit., p. 38 y M^a T. RUIZ ALARCÓN, «Imágenes del Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales», Reales Sitios, 1969, pp. 34-45.

inmediatamente a la sensibilidad más elemental a través de lánguidas miradas alzadas, manos recogidas o cruzadas, bocas entreabiertas, grandes ojos cubiertos de lágrimas y gestos declamatorios haciendo pucheros, capaces de tornar en anecdótico y trivial un código trascendente, aprovechando la valoración afable que siempre ha suscitado la temática de la infancia en la Historia del Arte³⁶ (fig. 12).

La intervención de los impulsos piadosos en una iconografía producto de la fantasía, como la analizada, derivó hacia el desarrollo de una morfología ritual complementaria, que revistió las imágenes del Niño con tanta profusión de ricos vestidos y atributos de orfebrería, que su ornato linda con el amaneramiento más artificioso³⁷. Ello revela, subrepticamente, la conversión de estas tallas en receptáculos psicológicos de unos instintos de maternidad/paternidad frustrados y/o reprimidos, que por la vía de la mística, se sublimaron en el mimo y cuidado de tan tiernos simulacros infantiles³⁸. Esta hipótesis puede comprobarse a raíz de la lectura parcial de una escritura malagueña del siglo XVIII, por la que un religioso hace donación al Hospital de San Juan de Dios de un Niño de Pasión, acompañado de un completísimo y lujosísimo ajuar consistente en:

"tres vestidos: uno de terciopelo morado guarnecido de galón de oro fino, y los restantes de seda con algunos bordados de plata y diferentes alhajas de oro, perlas y diamantes como son: una venera de oro con su lazo [...] con el escudo de San Pedro Martir de fábrica redonda adornada con noventa y tres diamantes rosas y tablas y en el lazo de cuatro hojas se hallan montados cuarenta y ocho diamantes que todo hacen ciento cuarenta y uno. Más una cadena de oro de hechura chinesca [...] otra venera pequeña de figura redonda con su corona adornada de nueve amatistas, montadas en oro [...] y un par de bujías de plata [...] sin incluir las alhajas de plata y perlas de una

³⁶ C. GRACIA BENEYTO, «El Niño como símbolo kitsch en el arte del siglo XIX», I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte, 1981, pp. 123-133, cit., p. 129.

³⁷ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, «La infancia de Jesús en el Arte granadino: la Escultura», Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo I, (1), 1988, pp. 39-53, cit. p. 51.

³⁸ Cfr. J.L. SÁNCHEZ LORA, Mujeres, Conventos y Formas de la Religiosidad barroca, Madrid, F.U.E., 1988.

CONTENIDOS EMBLEMÁTICOS DE LA ICONOGRAFÍA...

gargantilla fina de tres vueltas al cuello y otra de más vuelo con sus pulseras de lo mismo, cruz, canastico con atributos de Pasión, diadema y corona de espinas todo de plata"³⁹.

Sin embargo, no toda la emblemática del episodio pseudohistórico debe evaluarse en sentido negativo, al contar con precedentes artísticos tan interesantes, como la tabla de la *Madonna de la Pasión* de Carlo Crivelli (Museo del Castelvecchio, Verona), en la que la madre presiente el triste final de su hijo estrechándolo contra sus brazos como si ya temiera perderlo, mientras los ángeles le ofrecen los instrumentos del tormento. En la otra zona de la pintura el Niño, atado a la columna de la Flagelación, es azotado e injuriado por otros pequeños que actúan de verdugos. La melancolía de la Madre, por un lado, y la intimidad de esos años oscuros conllevó la floración en el Barroco de figuraciones premonitorias tan cargadas de lirismo como la Virgen de Belén, el Hogar de Nazareth, el taller del Carpintero y el Niño de la Espina, glosadas por Zurbarán y otros tantos, las cuales sirven al fin último de acentuar los aspectos soteriológicos de los núcleos dogmáticos y cristológicos del pensamiento contrarreformista⁴⁰.

EL NIÑO JESÚS NAZARENO Y LA *IMITATIO CHRISTI*

Según el evangelista Mateo, Cristo al dirigirse a sus discípulos había sentenciado: "Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo y tome a cuestras su cruz y sígame". La ascesis barroca no podía permanecer impasible ante las jugosas implicaciones que entrañaba tal exigencia, al sintonizar con la principal de sus orientaciones teleológicas: la que inducía, según el principio de la *lectio divina*, a la imitación del modelo primordial. La recuperación de clásicos medievales como la *Imitatio Christi* de Tomás Kempis, o la creación *ex novo* de publicaciones específicas como la *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* (1623) y la *Regia via sanctae crucis* (1721) de Benedicto Van Haeften (1588-1648), con su protagonista Staurofila (amante de la Cruz), redundan, entre un profundo glosario de títulos, en ese afán de excitar el cultivo personal del espíritu que ayuda

³⁹ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Escribanía de Francisco de León y Uncibay, 1789, leg. 331, fols. 1385r.-1386r. Transcrito literalmente en J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 179-181.

⁴⁰ F.J. MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca. Estudio iconológico*, Granada, Universidad, 1989, p. 308.

a cada cristiano, según la atmósfera didáctico-doctrinal dominante, a soportar con eficacia la "cruz" de sus propias circunstancias y avatares⁴¹.

Al margen del elaborado aparato emblemático desplegado como complemento de tales escritos, es indudable que la visión del Niño Jesús Nazareno es, quizás, la que ilustra con mayor impacto un objetivo ya perseguido por la iconografía cristífera del Quinientos, muy complacida al revelar la aceptación de la Cruz a través del abrazo de Cristo al madero de su suplicio. Así lo demuestran, con gran sentido poético, las distintas versiones del tema realizadas por El Greco, la desaparecida pintura de Luis de Vargas (1563) en la capilla de las Gradas de la catedral hispalense, que tanta admiración produjo a Pacheco, o la hermosa escultura del *Nazareno del Silencio* (1607), de la real iglesia de San Antonio Abad de la misma ciudad, ejecutado por Francisco de Ocampo.

Aunque sin conocer el espectacular predicamento de otras escenificaciones del Niño de Pasión, la del pequeño Nazareno ofrece, como pocas, una incisiva óptica del lento caminar de Cristo hacia el Calvario desde los años de una infancia marcada por el signo trágico de un destino cierto, tal como acertó a plasmarlo Alonso Cano en el ejemplar escultórico que, durante su etapa madrileña, pasó a engrosar el patrimonio de la Congregación de San Fermín de los Navarros. Como poseedor de uno de los sentidos estéticos más refinados y receptivos del panorama español, el artista granadino repudió la concepción del madero como uno más de los macabros juguetes que acompañan a Jesús en los episodios pseudohistóricos de su niñez. Más bien al contrario, la expresión de inefable melancolía del rostro es un recurso emotivo al servicio de un pensamiento mucho más elevado. Una peana de querubines llorones soporta el globo terráqueo que sustenta, en equilibrio inestable, los pies de la efigie; la cual, como bellamente apostillara el profesor Emilio Orozco, avanza "como si buscara un apoyo en aquello mismo por lo que muere y que le da la muerte"⁴². Al margen de la escena pasional que interpreta, la presencia de la esfera permite que el Niño conserve, por encima de todo, sus atribuciones áulicas, al acreditar su

⁴¹ S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 322-329, ofrece amplio desarrollo crítico del contenido de estas obras.

⁴² E. OROZCO DÍAZ, «Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas. Datos y comentarios para el estudio de un tema olvidado de la imaginería granadina», *A.E.A.*, 175, 1971, pp. 233-257, cit., p. 249.

condición como *Salvator Mundi* que aparte de poseer el mundo en sus manos lo tiene además como mediador a sus pies. Visto su significado como "espejo moral", se comprende que un crítico con el tremendo rigorismo histórico de Interián de Ayala contemple estos episodios del Niño y la Cruz con relativa indulgencia, limitándose a aplicar un correctivo a ciertas variaciones en las que confiesa haber observado:

"alguna vez pintado de rodillas al Niño Jesús ante la cruz, y adorándola. Pero que esto no deba pintarse así, se echa de ver, porque la cruz por sí misma respecto de Christo, no era materia de adoración, la que abrazó sin embargo con un amor ardentísimo, y con rendidísima obediencia a su Padre y esta misma cruz recibió después de los miembros de Christo, el decoro, hermosura, y el título de adoración que justísimamente le tributamos. Por lo que es mucho mejor pintarle como que está orando a su Eterno Padre, abrazando la Cruz o arrodillado sobre ella, como le pintan muchas veces"⁴³.

El tema del seguimiento de Cristo continuó vigente con toda su enjundia devocional incluso hasta el siglo XIX, como lo prueba el no menos sugestivo por mucho más explícito *Jesús Nazareno Pastor* del convento granadino de los Ángeles, tallado por el escultor Felipe González Santisteban en los albores de la centuria decimonónica (fig. 11). Aquí, la invitación a la *Imitatio Christi* es sugerida a partir del trasunto alegórico del Niño Nazareno que ofrece el alimento místico de espigas a un cordero que, embelesado con el pastor, sigue sus pasos por la senda eucarística como trasposición del Vía Crucis; una de las prácticas de conducta religiosa más habituales en Occidente, desde que a partir del siglo XV los franciscanos se hicieran cargo de la Guardianía de los Santos Lugares de Jerusalén. En este sentido, el grabado debido a Giovanni Crespi, dado a conocer por M^a José del Castillo e incluido en la *De origine et Progressio Seraphica Religione* (1587) de Fray Francisco Gonzaga (fig. 10), no puede ser más contundente en relación a nuestra hipótesis, al recoger como *exempla* a Cristo y el Santo de Asís llevando sendas cruces bajo el lema «Sequere me» ("Sígueme") con el atractivo de exhibir, igualmente, las dos modalidades con que la iconografía resolvió

⁴³ J. INTERIÁN de AYALA, El Pintor Christiano, y Erudito, o Tratado de los Errores que suelen comentarse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, 2 vols., Madrid, Imp. Joaquín Ibarra, 1782, vol. I, lib. III, cap. VI, p. 251.

la acción de portar el madero⁴⁴. Por otro lado, la introducción del cordero como *imago animae* "moderniza" la hermenéutica de uno de los símbolos tradicionales consagrados desde la etapa paleocristiana, para la representación plástica del estado de pureza e inocencia primitivas del hombre, al vincularse también a la eclosión que conoció en estos mismos años el motivo de la Divina Pastora, una de las escasas novedades iconográficas aportadas por la centuria dieciochesca que logró conectar de forma existosa con las formas de pensar de una sociedad, jerárquica y agraria, empeñada en un arte idílico que reflejara la idealización arcádica y colorista de su vida cotidiana⁴⁵.

LA RELECTURA DE LA *VANITAS*: DEL EROS/TANATOS AL AMOR DIVINO

La consideración de la cuna como antesala del sepulcro es consustancial al *modus operandi* del hombre barroco, debido al difícil trance de la sociedad que le tocó vivir. Este pensamiento se tradujo en la trasposición o reelaboración de composiciones alegóricas a través de fuentes cristianas o cristianizadas. La metamorfosis de Eros en el Niño Jesús que duerme sobre la calavera o la pisa es el fruto de una complicada síntesis iconográfica, que cierra insospechadamente un ciclo figurativo, cuyo hilo conductor es una imagen creada en el Renacimiento que sobrevivió a su origen paganizante (localizable en algunos prototipos antiguos no exentos de cierta polémica), para adaptarse a la mentalidad de los nuevos tiempos, sin perder su fuerte huella clásica⁴⁶.

La imagen de Eros ya había prestado su fisonomía al *Amor Divino* en libros de emblemas como el de Vaenius (1615). Al colisionar con el Cristo Niño, este motivo clásico consumó esa asimilación, al identificarse con la procedencia misma del Amor Divino. Al igual que Eros, Tanatos es también copartícipe del proceso, en tanto la liberación del alma de las cadenas mundanas no es posible sin la destrucción de la cárcel del cuerpo, por lo que la ambivalencia Vida-

⁴⁴ M^a J. del CASTILLO UTRILLA, «Una iconografía del Nazareno», *Archivo Hispalense*, 213, 1987, pp. 179-188, cit. pp. 184-185.

⁴⁵ J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, «Aportaciones al estudio de la Iconografía dieciochesca: El tema de la Divina Pastora en Málaga», *Vía Crucis*, 5, 1990, pp. 24-27, cit. p. 24.

⁴⁶ D. ORTIZ JUÁREZ, «Eros transformado a lo divino», *Traza y Baza*, 7, 1978, pp. 132-134.

Muerte proclama, una vez más, la indisoluble vigencia de un fin que a todos llega y del que nadie puede escapar.

La intervención de Cristo en su lucha contra los enemigos espirituales del hombre revitaliza el viejo tema de la Psicomaquia, según la cual el Niño que duerme el "sueño eterno" (Tanatos), sonriente y sin miedo sobre la calavera (fig. 15), evoca el reposo en la tumba que precede a la Resurrección y al consiguiente Triunfo del Amor Divino (Eros), que ofrece al hombre la inmortalidad a cambio de su renuncia a todos los placeres percederos y sensuales incluidos en la *Vanitas*. Estos dones del Mundo se desvanecen tan sutilmente como las efímeras pompas de jabón que el Eros grabado por Hendrik Goltzius (1504) lanza al aire, muy bien acomodado, sobre el cráneo simbólico de la Humanidad⁴⁷ (fig. 13).

Por tanto es errónea y superficial toda interpretación del Niño dormido sobre la calavera que haga derivar su iconografía de una especie de obsesión sádica por la que el Barroco, no satisfecho con su inventiva premonitoria, ni siquiera le concede a Jesús el derecho al reposo, perturbándolo esta vez con las pesadillas truculentas que invaden sus sueños⁴⁸. Por si las razones esgrimidas fueran escasas, la sutil exégesis de Interián de Ayala termina por explicitar el trasfondo triunfal del Niño y la calavera como universalización del Amor Divino (fig. 14):

"cuyas imágenes ningún hombre las llevará mal, pues todas ellas, aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado; lo tienen y no ligero, en que Christo señor nuestro, desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima Pasión, que le impuso su eterno Padre viviendo siempre aparejado para ella, y pensando en ella muchas veces; sabiendo muy bien, que con su muerte vencería a la misma muerte, y al demonio. Con razón, pues, se podrán admitir todas estas imágenes, con tal que no se falte a las reglas que hemos prescrito antes: como sería una demasiada desnudez de su tierno cuerpo, u otra ligereza, que fuera un grave absurdo

⁴⁷ Consúltese el insuperable ensayo ofrecido por I. BIALOSTOCKY, *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226, bajo el epígrafe «Arte y Vanitas».

⁴⁸ A. AROCA LARA, «Iconografía...», p. 62.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

en cosas de tanta monta"⁴⁹.

CONCLUSIÓN

Las distintas variaciones que, casi por generación espontánea, despierta la iconografía del Niño de Pasión hacen tarea inacabable su exposición en un espacio necesariamente limitado como el que disponemos. El eclecticismo y el "fusionismo" indiscriminado interponen otro obstáculo más a considerar en dicho empeño; máxime cuando nuestro interés, ajeno en todo momento a la elaboración de un catálogo, ha sido plantear, a partir de un conato de clasificación iconográfica, algunas renovadas pautas de lectura iconológica acerca de un tema que, por las causas citadas, no puede considerarse definitivamente agotado.

⁴⁹ Cfr. nota 43. En relación con el Niño durmiente sobre la calavera se halla la fusión del Niño Dulce Nombre/Triunfante bien con los atributos de la vanidad o con los enemigos espirituales, como en el lienzo de Antonio de Pereda Jeroglífico de la Redención (Iglesia de Arc-Senáns) y el grabado de la colección Lasala de Valencia, respectivamente.

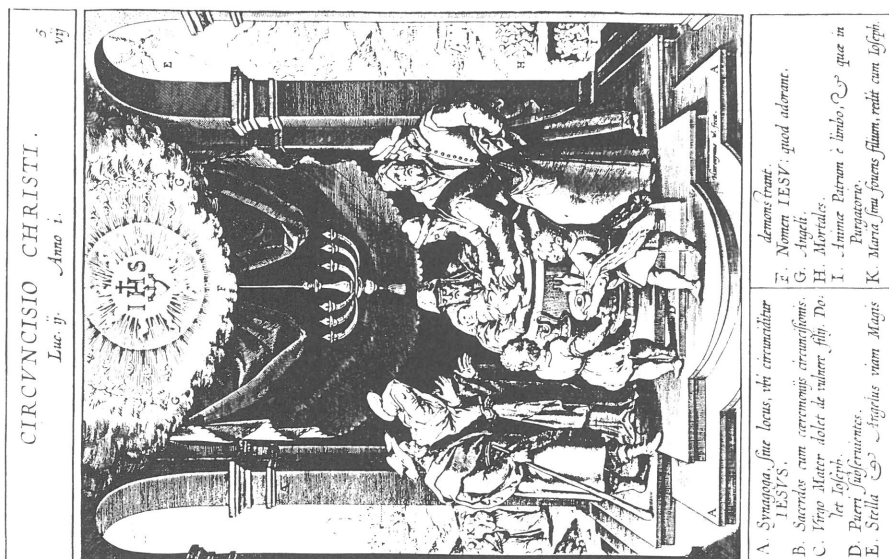


Fig. 1. Jerónimo Wierix, *Allegoría de la Circuncisión* (ca. 1607).
Ilustración para las *Historiae Evangelicae Imagines* de Jerónimo Nadal.

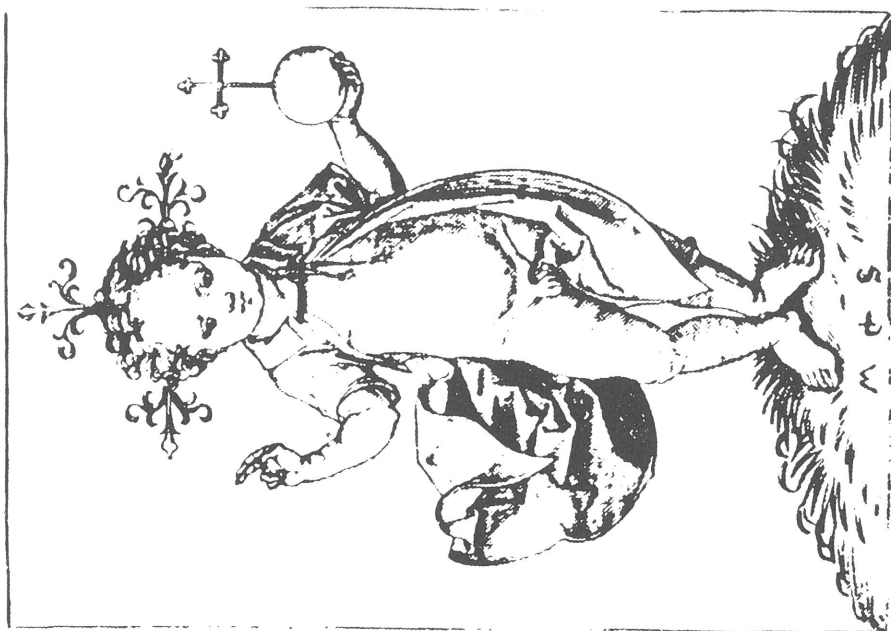


Fig. 2. Martin Schongauer, *Cristo Niño como "Salvator Mundi"* (ca. 1480); grabado.

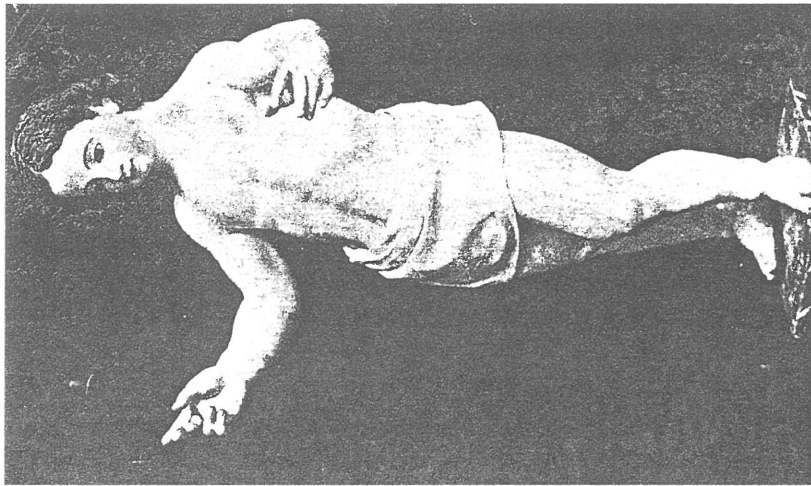


Fig. 3. Anónimo romano del siglo XVII: Dulce Nombre de Jesús (ca. 1688), madera policromada (el paño es añadido), iglesia de San Francisco, Arcos de la Frontera (Cádiz).

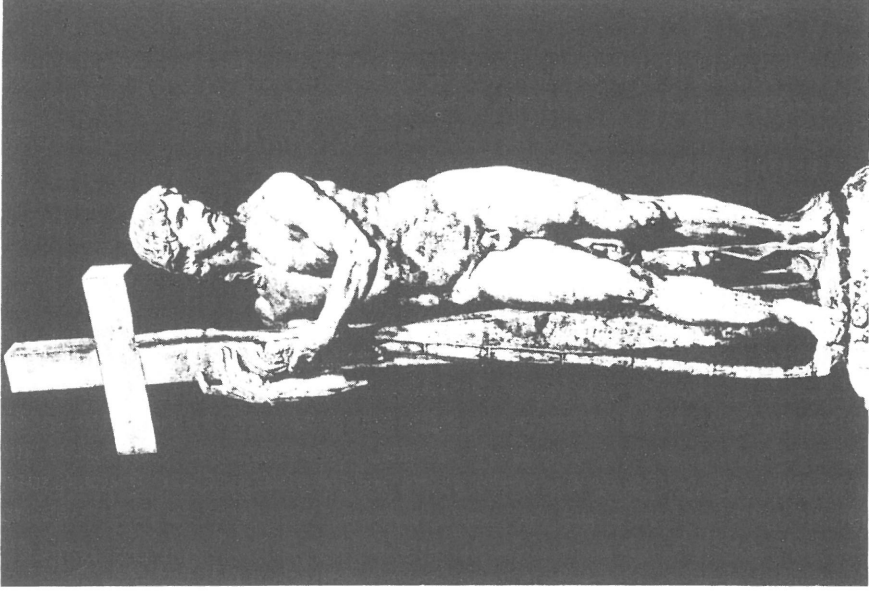


Fig. 4. Miguel Angel, Cristo Resurgido (1520-1521), mármol, basílica de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

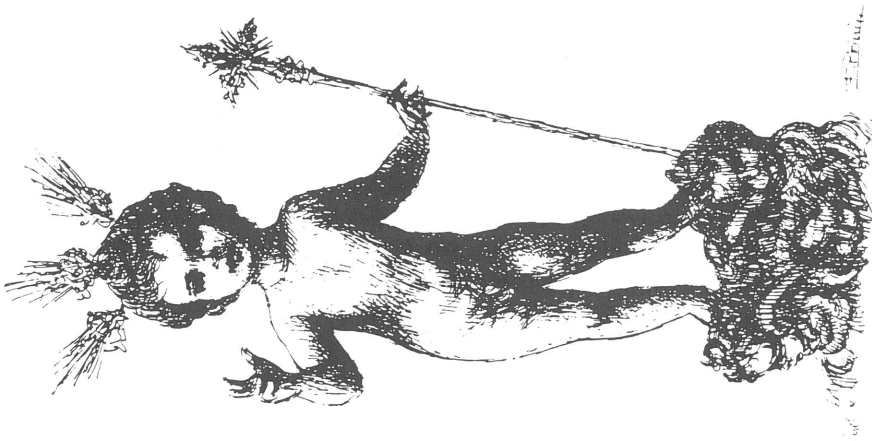


Fig. 5. Juan Martínez Montañés, Niño Triunfante (1606-1607), recreación a plumilla por Fernando Prini Betés, Málaga, 1989.

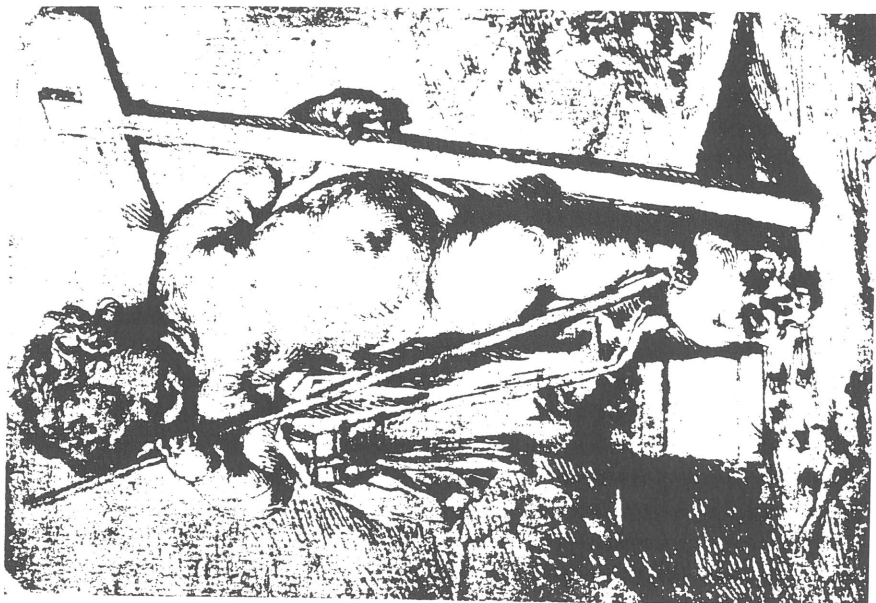


Fig. 6. Francisco Ribalta (atribuido), Niño con atributos de la Pasión, Museo del Prado, Madrid; dibujo.

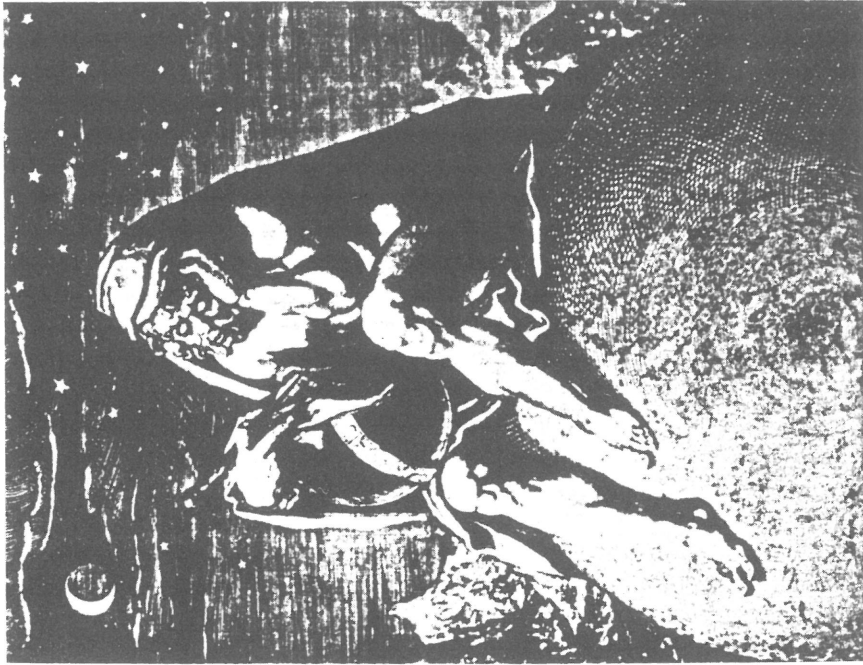


Fig. 7. Jacob de Gheyn, Saturnus con un compás como representante del humor melancólico; grabado a buril.

Salvamus Dominum
in laudem figuris &c

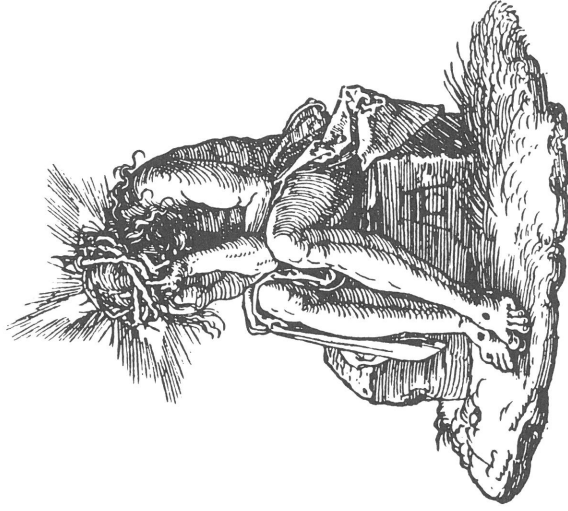


Fig. 8. Alberto Dürero, Cristo Penseroso, frontispicio de La Pequeña Pasión (1511); grabado.

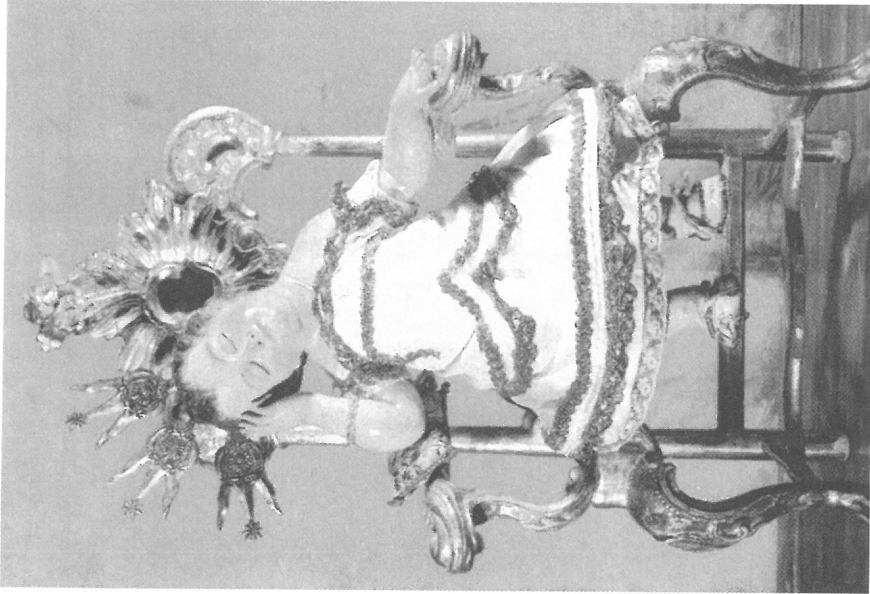


Fig. 9. Anónimo del siglo XVIII: Niño pensativo, madera policromada, Museo Municipal, Antequera (Málaga).

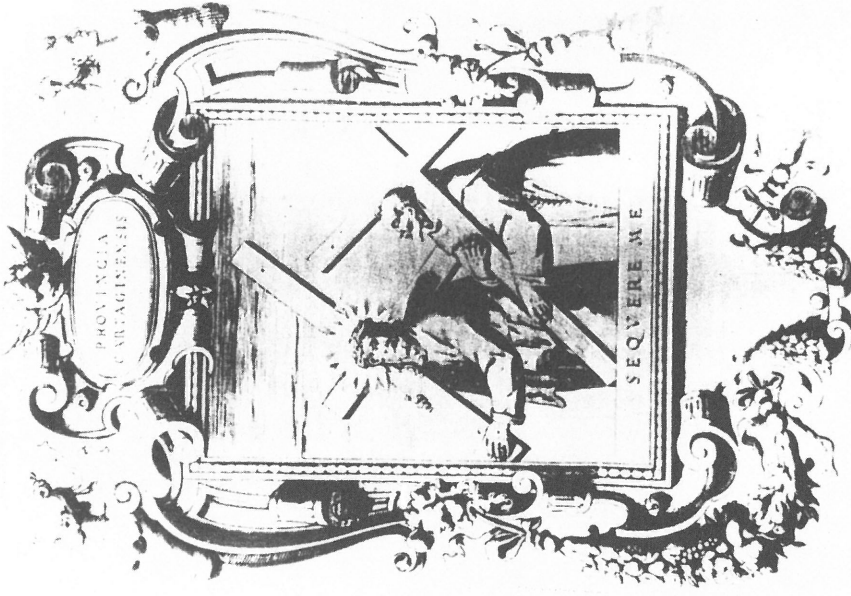


Fig. 10. Giovanni Crespi, Alegoría de la Provincia Franciscana de Cartagena (1587).



Fig. 11. Felipe González Santisteban, Niño Jesús Nazareno Pastor, madera policromada, convento de los Angeles, Granada.



Fig. 12. José de Mora (atribuido), Niño de Pasión (detalle), madera policromada, abadía del Sacromonte, Granada.

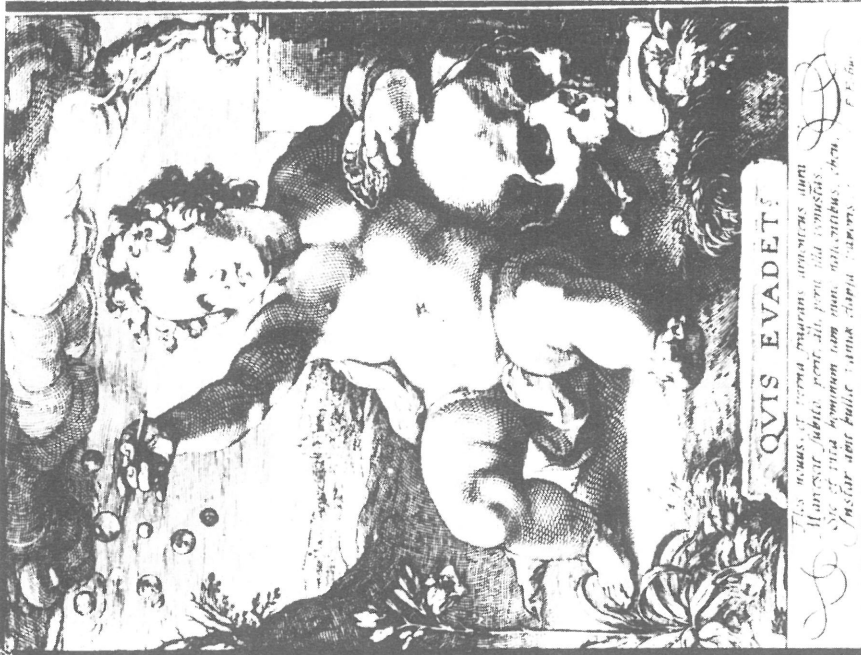


Fig. 13. Hendrik Goltzius, Quis evadet (1504); grabado.

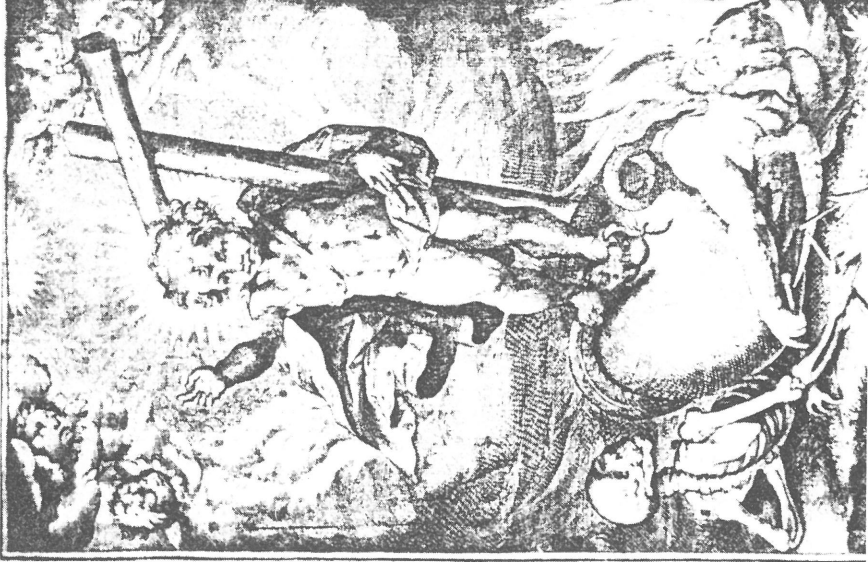


Fig. 14. Anónimo, Triunfo del Niño sobre la Muerte, el Demonio y el Pecado, colección Lasala, Valencia; grabado.

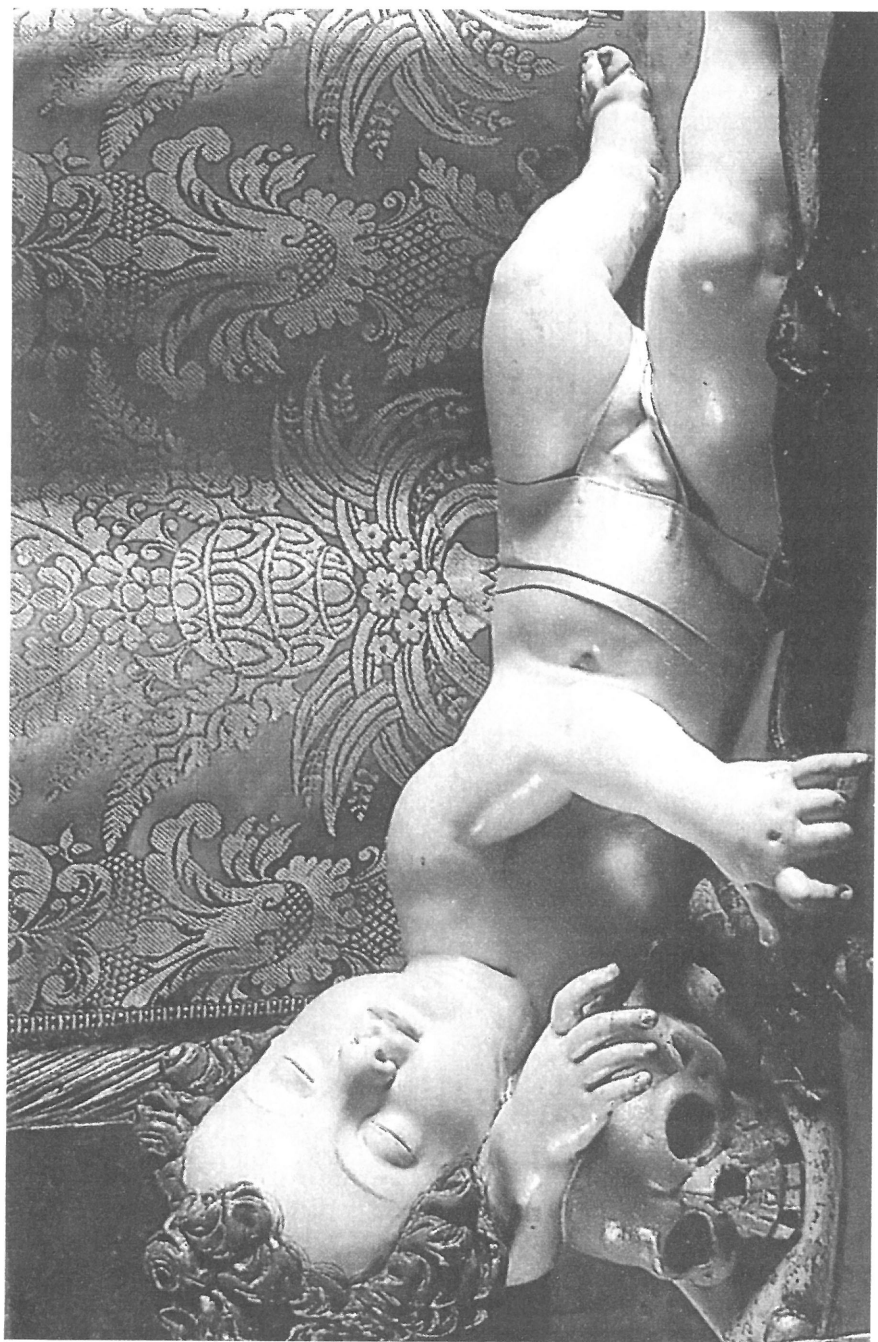


Fig. 15. Anónimo del siglo XVII, Niño Jesús durmiendo sobre la calavera, madera policromada, monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.