

LA SANTA INFANCIA EN LA PINTURA BARROCA SEVILLANA

Por *ENRIQUE VALDIVIESO*

Los niños, en las sociedades civilizadas, han sido siempre centro de atención en la vida familiar, y por lo tanto en situaciones normales han recibido siempre los máximos afectos y atenciones. Especialmente en la primera infancia han sido destinatarios del amor doméstico que su ternura suscitaba, convirtiéndose en alegría del hogar y siendo considerados popularmente como los reyes de la casa. Los padres ponían todo su cuidado en proteger su salud, ya que en pasadas época, la vida de los niños era extremadamente frágil y se producía una alta mortalidad infantil.

El ámbito artístico ha sido siempre recipiendario de la vida cotidiana, y por lo tanto en él han incidido aspectos derivados de la existencia doméstica. Por ello, el sentimiento de afectividad creado en torno a la presencia infantil pasó a la pintura barroca española, y especialmente a la sevillana, donde las figuras del Niño Dios y de la Virgen Niña tuvieron un gran protagonismo.

Por otra parte, el culto a las figuras infantiles de Jesús y María fue propiciado por la iglesia católica después del Concilio de Trento, y especialmente a partir de principios del siglo XVII, coincidiendo intensamente estas devociones con el sentimiento popular sevillano. Según las orientaciones de la iglesia, en las representaciones de la Virgen Niña había que transmitir siempre la premonición de que sería la futura madre de Dios, y que padecería los sufrimientos de su futura pasión y muerte, aspectos que también se aludían al representar al Niño Jesús.

ICONOGRAFÍA DEL NIÑO DIOS

Comenzando el análisis de las pinturas con la iconografía del Niño Jesús en el barroco sevillano, se advierte que siempre recibe un tratamiento pleno de efusividad sentimental, cuando se le representaba solo o en compañía de sus padres y familiares, captándose espléndidas transposiciones del amor hogareño imperante en la vida de las clases populares. De esa manera, en la pintura sevillana las relaciones paterno-filiales del ámbito doméstico, traspasadas al arte, se convertían en fervientes homenajes al Niño Jesús, reflejándose en estas pinturas un intenso entusiasmo, sin parangón en ninguna otra escuela pictórica española o europea.

Independientemente de que para la interpretación del Niño Jesús en el arte sevillano se utilizaron fuentes literarias como los evangelios canónicos y apócrifos, existió también una literatura barroca, de menos trascendencia, y muchas veces no editada, escrita por piadosos frailes y monjas que recrearon pasajes de la infancia de Cristo. Esta literatura¹ llegó lógicamente a los obradores pictóricos sevillanos, motivando numerosos argumentos para describir todo tipo de episodios de la infancia de Jesús, y al mismo tiempo escenas premonitorias de su pasión y muerte.

Las primeras pinturas del Niño Jesús en el barroco sevillano aparecen en las portezuelas de los sagrarios de los retablos, siendo el primer ejemplo conocido el que pintó Roelas en la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla en 1604. En esta obra aparece un sonriente *Niño Jesús*, rubio y mofletudo, mostrando la iconografía de su futura resurrección y su triunfo sobre el pecado y la muerte. También fue pintado el *Niño Jesús* por Pacheco hacia 1615 en el sagrario de la capilla de la Virgen de la Milagrosa, que estuvo en el desaparecido Hospital de la Mendicidad de San Fernando, hoy conservado en colección particular de Sevilla²; en este caso el Niño aparece mostrando el madero de la

1. F. López Estrada. Pintura y literatura: una consideración estética en torno a la Santa Casa de Nazaret, de Zurbarán. Archivo español de arte, nº 39, 1966, pp. 25-50.

2. Cfr. E. Valdivieso - J.M. Serrera, Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, p. 72, nº 103, lám. 86.

cruz, en el que sería martirizado. Años después, hacia 1635, Zurbarán pintó un *Niño Jesús* en la portezuela de un retablo, obra que se conserva actualmente en el Museo del Hermitage en San Petersburgo, en la que igualmente, muestra una cruz.

Lógicamente, en los episodios vinculados a la natividad de Cristo, el Niño Jesús es protagonista fundamental, siendo muy larga la nómina de obras que se realizaron con este tema en la pintura sevillana, la mayoría con una iconografía convencional. Sin embargo, al hablar de la escena del nacimiento, Francisco Pacheco, en su libro *Arte de la Pintura*, plantea una polémica discusión al censurar a Roelas que hubiese pintado al Niño en el retablo de la iglesia de los jesuitas, desnudo sobre el pesebre. Por ello, le recrimina que no hubiese descrito al Niño fajado y envuelto en pañales, como señala el evangelio de San Lucas³. En este sentido hay que señalar que cuando el joven Diego Velázquez pintó en 1619 la *Adoración de los Reyes*, actualmente en el Museo del Prado, el Niño aparece totalmente fajado de la cabeza a los pies, sin duda aleccionado por su suegro y maestro.

En las numerosas pinturas de la *Sagrada Familia* pintadas en el barroco sevillano, el Niño Jesús ocupa el centro compositivo, y al mismo tiempo, en él confluyen los amorosos sentimientos paternos. De esta iconografía, la obra culminante es la *Sagrada familia del pajarito* de Murillo de hacia 1655, en la que el artista supo plasmar una transposición a lo divino, de la afectividad imperante en la vida doméstica sevillana.

Otra iconografía reiterada en la pintura local, constatable ya desde el año 1600, es la que muestra a *San José con el Niño*, devoción difundida a partir de la publicación en Toledo, en 1597, por el padre carmelita Gracián de la Madre de Dios, del libro *Grandezas y excelencias del glorioso San José*. Este texto contribuyó a cambiar en el arte español la fisonomía de San José, donde generalmente aparecía en segundo plano y con rasgos de un anciano para pasar a configurarse en la presencia de un hombre joven dispuesto a guiar con firmeza a su hijo por el camino de su vida. En Toledo quien primero pintó así a San José y el Niño fue

3. Consúltese Cfr. F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. 1990, p. 607.

el Greco en 1599 y en el mismo año y con iguales rasgos aparece descrito por el pintor Alonso Vázquez en el retablo de la iglesia de la Compañía de Jesús de Marchena. A partir de esta fecha la mayoría de los pintores sevillanos plasmaron este tema iconográfico en sus lienzos, al principio con cierta solemnidad y distancia entre los personajes, como se constata en obras de Pacheco y Zurbarán. Sin embargo, con el paso de las décadas, la afectividad entre padre e hijo fue ganando en protagonismo, así ocurre primero en pinturas de este tema realizadas por Francisco de Herrera el Viejo, y finalmente por Murillo, quien acertó a plasmar prototipos rebosantes de amor paterno-filial. Alcanzada esta culminación sentimental por Murillo, permaneció en adelante en el seno de la pintura barroca sevillana.

Gran interés presentan las escenas realizadas en Sevilla en las que aparecen las figuras infantiles del Niño Jesús con San Juan, pintadas escasamente en la primera mitad del siglo XVII y con cierta profusión en la segunda, especialmente en la época de Murillo. En la primera mitad tenemos testimonios del *Abrazo del Niño Jesús y San Juan Bautista Niño*, en el retablo pintado hacia 1615 por Francisco Varela, dedicado a la vida de San Juan Bautista, que originalmente estuvo en la iglesia de Santa María del Socorro de Sevilla, de donde pasó en 1972 a la iglesia de la Anunciación, donde actualmente se conserva⁴. También en torno a 1624 Juan de Roelas pintó el *Encuentro y abrazo de los Santos Primos*, en una pintura que se conserva actualmente en la casa-palacio de la duquesa de Medina-Sidonia de Sanlúcar de Barrameda, procedente de la iglesia del convento de la Merced de esta localidad⁵. En ambas pinturas los dos niños se encuentran y se abrazan con gran afecto, quedando en adelante plasmada esta fraternidad infantil en obras de carácter similar realizadas por Juan del Castillo, quien supo inculcar a su discípulo Murillo el espíritu de estas composiciones. Ciertamente Murillo elevó estos temas a unos niveles de ternura y

4. Cfr. E. Valdivieso – J.M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, p. 209, n.º 27, lám. 159.

5. Cfr. E. Valdivieso – J.M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, p. 145, n.º 35, lám. 122.

afabilidad que no han sido superados en la historia del arte⁶. Este proceso culmina por parte de Murillo en la configuración de representaciones de los *Niños de la concha*, obra en la que ambos primos, en la orilla del río Jordán profetizan la futura escena del bautismo de Cristo. Otras representaciones de Murillo, como las del *Buen Pastor*, alcanzaron cotas excepcionales en la definición del encanto y atractivo que puede emanar de la presencia infantil. De este mismo tema del *Buen Pastor*, Valdés Leal llegó a realizar también una amable versión que se conserva en una colección particular de Madrid, cuyo tratamiento desmitifica una vez más el tópico de un Valdés Leal obsesionado siempre con lo horrible y lo mortuorio.

Interesante es en este momento señalar la dedicación pictórica de Murillo de representar cuadros emparejados en los que aparecen respectivamente las figuras del *Niño Jesús* y de *San Juan Bautista Niño*. De éste último se conservan en la producción de este artista numerosas versiones en las que aparece en el desierto como precursor, anunciando la llegada del Mesías. De estas diferentes versiones la mejor de ellas es sin duda alguna la que se conserva en el Museo de El Prado. De nuevo, en este caso hay que citar como claro precedente para las pinturas de Murillo con el tema de San Juan Bautista niño, las que realizó su maestro Juan del Castillo, sobre todo, un *San Juan Bautista niño* que se conserva en el Retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Isabel de Sevilla y el *San Juan Bautista niño servido por los ángeles* de colección particular de Cádiz, del cual se guarda una versión reducida en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Volviendo a los temas protagonizados por el Niño Dios, señalaremos en la pintura sevillana el gran interés que muestran las representaciones de *Cristo niño hiriéndose con la corona de espinas en el taller de Nazaret*, obra realizada por Zurbarán hacia 1645, de la que se conservan tres versiones, siendo la mejor de ellas la que se encuentra en el Museo de Cleveland. En esta

6. Tanto Varela como Roelas, Castillo y Murillo utilizaron para estos temas infantiles grabados de procedencia italiana y flamenca, especialmente de Guido Reni y Rubens.

composición aparece la Virgen contemplando cómo el Niño se hiere con una espina de la corona con la que juega, acto que constituye una premonición de su futura pasión y muerte. La Virgen, que ve cómo una gota de sangre brota del dedo de su hijo, no puede contener su emoción y por ello una lágrima resbala por su mejilla. Un *Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas*, sin la presencia de la Virgen, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra en este caso de Zurbarán, con la ayuda de su taller.

Finalmente, otro tema de gran interés dentro de la pintura barroca sevillana en torno al Niño Dios es el que le muestra dormido junto a una cruz, y apoyando su cabeza sobre una calavera, en clara alusión a su futura pasión y su triunfo sobre la muerte. Uno de los mejores ejemplares de esta iconografía se encuentra dentro de la producción de Murillo, quien la repitió en varias ocasiones, siendo la mejor versión de todas la que pertenece a la Grave Art Gallery de Sheffield (Inglaterra). Estas representaciones del *Niño Jesús pasionario* culminaron en el siglo XVIII entre 1730y 1745, en la obra de Domingo Martínez, quien nos dejó imágenes del Niño Jesús coronado de espinas y rodeados de los atributos de la pasión, que pueden considerarse entre los mejores testimonios del pasado con esta iconografía.

ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN NIÑA

Nada nos dicen los evangelios canónicos sobre la vida de la Virgen Niña, siendo las fuentes que suministran información en este aspecto los evangelios apócrifos y algunos textos medievales. Estas fuentes no fidedignas señalan que San Joaquín y Santa Ana llevaron a la Niña al templo a la edad de tres años para consagrarla a Dios. Esta leyenda llegó hasta mediados del siglo XVI, sabiéndose ya entonces que no era rigurosamente cierta, aunque casi nadie tenía escrúpulos en aceptarla. Por ellos, escritores de fechas posteriores como Sor María de Ágreda en 1670 comentaba por escrito que la Virgen, siendo niña, recibió mientras bordaba la revelación de que sería la madre del Redentor. Así, llegó a escribir que, “pocos días antes de cumplir tres años Dios le hizo saber que estaba próximo el día que de-

bía ser consagrada en el templo. Esta revelación se hizo también a San Joaquín y Santa Ana, que a pesar de sentir el dolor de tener que separarse de ella, aceptaron el mandato divino”. El sentido general de esta narración se recoge en una pintura que representa la *Familia de la Virgen*, obra de Zurbarán hacia 1645, que se conserva en colección particular de Madrid. En la representación pictórica aparecen la Virgen Niña con sus padres advirtiéndose en la figura de San Joaquín la aceptación de la voluntad divina de entregar la niña al templo de Jerusalén para ser allí consagrada a Dios. Junto con Santa Ana, muestra su tristeza por la inminente marcha de su hija, y toma su cayado para iniciar el camino. Santa Ana ofrece a la niña un plato con frutas para darle fuerzas y alivio en el viaje, y también aparece en la pintura una taza con agua y una rosa, símbolo de pureza y amor, y sobre todo de la “rosa mística” mencionada en las letanías marianas.

En el Museo del Ermitage de San Petersburgo y en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, se conservan sendas versiones de la *Virgen Niña rezando* realizada por Zurbarán hacia 1660. Este episodio se inspira en el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, donde se indica que la Virgen en el templo “se dedicaba a alabar a Dios de tal manera que no se la hubiese tomado por una niña, sino por una persona mayor, y su rostro resplandecía como la nieve. Trabajaba la lana aplicadamente, y con su tierna edad conseguía lo que no podían realizar mujeres mayores”. Este texto llegó, a pesar de ser apócrifo, llegó a tener vigencia en el siglo XVII, dado que concordaba con el verso del Libro Eclesiástico del Antiguo Testamento (c. 25, v. 14), que señala “he servido en la presencia del señor en su santuario”, frase que se aplicó a la Virgen María. Este sentido laudatorio hacia la Virgen Niña se reforzó en el siglo XVII en la literatura religiosa española, y así el poeta místico Nieva Calvo, en 1625 y en Madrid, escribe sobre la inocencia y la belleza de la Virgen Niña que bordaba ornamentos sagrados en el templo, lo que no le impedía meditar con alma santa y pura, y ponerse en diálogo espiritual con el cielo. También el jesuita sevillano Francisco Arias, en su *Tratado de meditación de Nuestra Señora*, recrea su actitud de oración y trabajo desempeñado con inti-

midad y calma, mencionando su candor e inocencia infantiles, así como su modestia y humildad.

Todas estas referencias fueron recreadas con un admirable realismo poético por Zurbarán en la pintura antes mencionada, donde la niña sentada sobre una pequeña silla de enea interrumpe su labor de costura y eleva su rostro hacia lo alto para ponerse en comunicación con la divinidad. Otras versiones similares de la *Virgen Niña en oración* fueron realizadas por Zurbarán hacia 1655 – 1660, siendo la mejor de ellas la que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. En esta obra la Virgen, sentada, y de frente, junta sus manos y eleva su rostro hacia el cielo. Distintas flores azules y amarillas simbolizan fidelidad y madurez espiritual, mientras el color de las blancas ropas de un cesto aluden a la pureza, aspecto que también refuerza una jarra con agua.

Muy interesantes son las distintas versiones de la *Virgen Niña dormida* de Zurbarán, cuyo mejor ejemplar se conserva en una colección particular de París. En este sentido, el tema deriva de los numerosos poemas y cánticos compuestos en la época barroca en honor a la Virgen, sobre todo los realizados por la citada Sor María de Ágreda, quien indica que la niña “permanecía siempre en oración, incluso dormida, porque el entendimiento no necesita que funcionen los sentidos”, en clara alusión al verso del Cantar de los Cantares (c.5, v. 2) “yo duermo pero mi corazón vela”. Zurbarán describe a la Virgen Niña dormida en medio de una penumbra que se desvanece por el resplandor de su figura, luz donada por el cielo. En la escena se advierte que Zurbarán ha recreado el ambiente sevillano en las tardes de verano, cuando se cierran los cuarterones de las ventanas y los interiores se inundan de una penumbra que invita al sopor y al descanso en la intimidad, lleno de placidez y de calma. La Virgen va vestida con una túnica roja, símbolo del amor a Dios y de la caridad, y un manto de color azul alusivo a la fidelidad. También en la escena aparecen rosas y claveles rojos igualmente referidos al sentido del amor.

Finalmente terminaremos señalando las versiones que en la pintura sevillana del barroco se hicieron de la *Inmaculada Niña*, cuyo mejor ejemplar pintó Zurbarán en 1656, obra que se

conserva en colección particular de Madrid. Pintado a la Virgen Inmaculada en su niñez se intensifica la manifestación de su pureza e inocencia, que refuerza el concepto de haber sido concebida sin pecado original. Otra *Inmaculada Niña* pintó también en Sevilla Sebastián de Llanos Valdés, en 1665. Existen otras muchas obras anónimas con esta iconografía, que son de escaso valor artístico.

Otras representaciones infantiles de la Virgen, en este caso formando pareja con el Niño Jesús, fueron realizadas con mucha frecuencia por numerosos artistas sevillanos, siendo los mejores modelos los que se conservan en el Museo del Prado, y que hemos atribuido al pintor Juan Simón Gutiérrez. Se trata de dos pinturas realizadas para exponerse conjuntamente; en la de la derecha se representa a la *Virgen Niña hilando*, y en la de la izquierda al *Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas*. De esta manera se hace referencia en la pintura de la Virgen Niña a sus labores de hilatura, confeccionando el velo que se rasgó en el templo de Jerusalén a la hora de la muerte de Cristo. En la pintura que representa al Niño se alude también, al herirse con una espina de la corona con al que juega, a su futura pasión y muerte⁷.

De este modo quedan consignados los distintos prototipos de pinturas con protagonismo infantil, y relacionados con el ambiente religioso que de manera vibrante y emotiva se realizaron en el ámbito de la pintura barroca sevillana.

7. Cifr. E. Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 57, láms 46-47.



Juan de Roelas. *Niño Jesús*. Sevilla. Iglesia de la Anunciación



Bartolomé Esteban Murillo. *El buen pastor*. Madrid Museo del Prado.



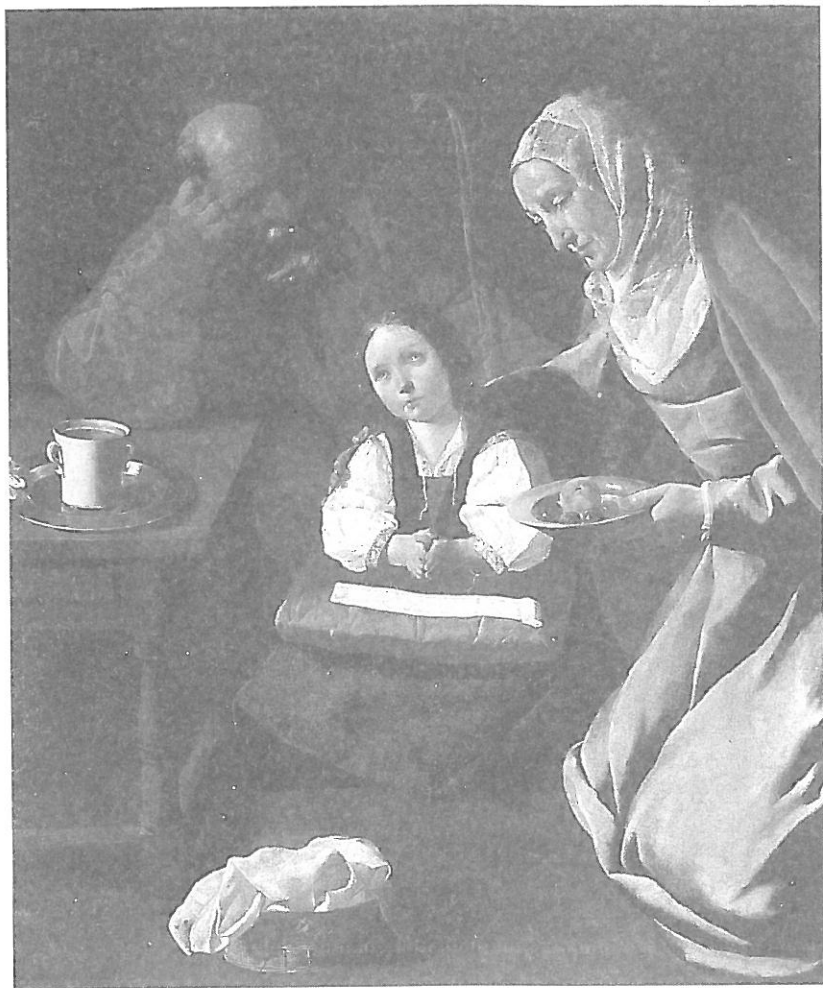
**Bartolomé Esteban Murillo. *Los Niños de la Concha*.
Madrid Museo del Prado.**



Bartolomé Esteban Murillo. *San Juan Bautista Niño*.
Madrid Museo del Prado.



Bartolomé Esteban Murillo. *Niño Jesús dormido sobre la Cruz*.
Seffield. Museo.



Francisco de Zurbarán. *La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*.
Madrid Colección particular



Francisco de Zurbarán. *La Virgen niña dormida*.
París, colección particular

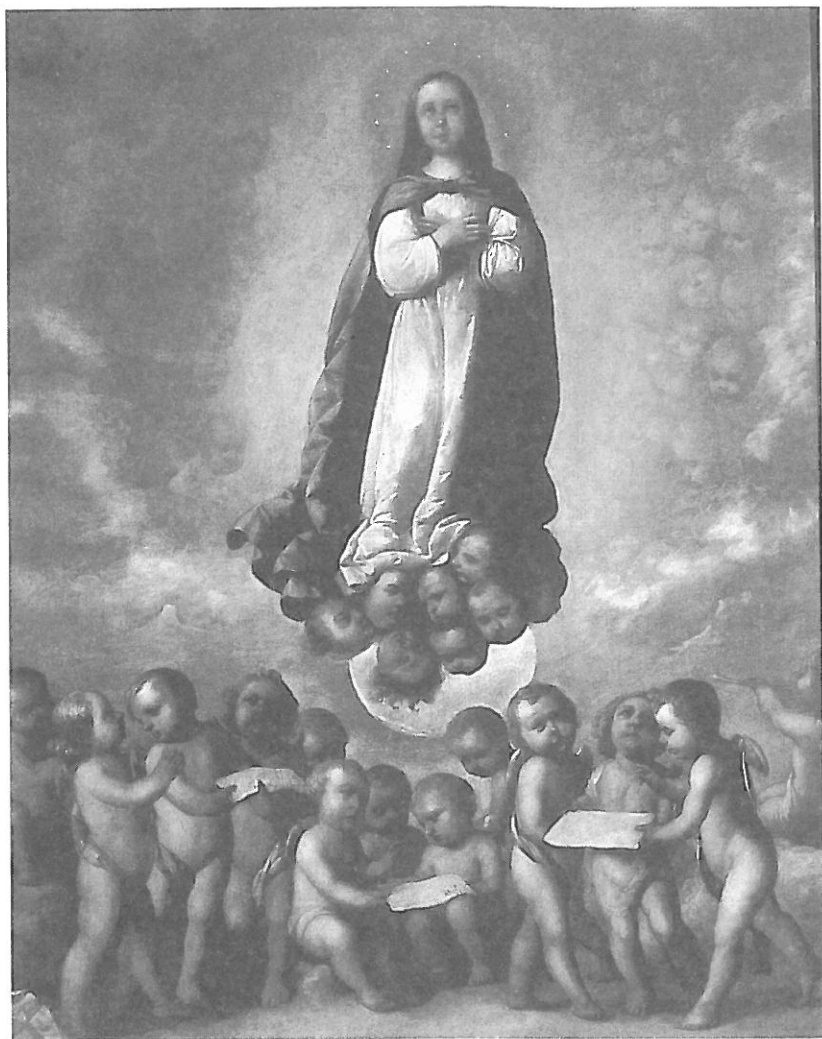


Francisco de Zurbarán. *La Virgen niña cosiendo*. Granada.
Fundación Rodríguez Acosta.



Juan Simón Gutiérrez. *La Virgen niña y el Niño Jesús*.
Madrid, Museo del Prado.





Juan Simón Gutiérrez. *La Virgen Inmaculada niña*.
Madrid, colección particular.