

Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza

Por Angel AROCA LARA

Discurso de ingreso como Académico Numerario leído por su autor en la sesión pública del día 10 de marzo de 1988

Introducción

Córdoba, como Andalucía toda, es una tierra con vocación de derramarse, de darse generosa, quizá por incapaz de contenerse.

Poder pasar, sobre el Guadalquivir y en un instante, de la sierra, siempre verde y jugosa, a la campiña aterida o ardiente, yerma o preñada de esperanza, es un deleite sólo comparable a vivir la eclosión abrileña del azahar o el júbilo del mayo cordobés.

El deambular por las calles de esta ciudad vieja y sentir el pasado de sus piedras, asomadas a veces tras la decencia añosa de sus calles, me ha hecho advertir mi dimensión real, mi intrascendencia; me ha enseñado a contemplar sin prisa, recreándome, la efímera existencia del jazmín o el cazar habilísimo de la salamanquesa en las noches de agosto.

En los casi veinte años que vivo al calor de Córdoba, son ya muchas las pruebas que he recibido de su prodigalidad. Este nombramiento, como miembro de número de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, no es sino una muestra muy especial de la munificencia cordobesa, que acepto honrado, agradezco profundamente a todos los miembros de esta Corporación, y me enorgullece, aunque sólo en la justa medida en que esta tierra y sus gentes me han enseñado a conocer mis limitaciones.

Soy consciente de que la magnanimidad con que se me ha otorgado dicho nombramiento me obliga casi tanto como mi nueva condición de académico. Confío en poder servir a la Academia y, desde ella, a Córdoba con la misma largueza con que ambas me han distinguido.

Como no hay dicha sin dolor, para que hoy se me acoja en esta casa, ha sido tristemente necesario que nos dejara un ilustre académico de excepcional humanidad, don Dionisio Ortiz Juárez, cuya talla intelectual queda plenamente avalada, entre otros trabajos, por sus definitivas aportaciones al estudio de la platería cordobesa.

Me dispongo a ocupar su vacante con todo el respeto y cariño con que siempre me acerqué al maestro y al amigo; y, por las muestras de afecto y consideración con que me distinguió, lo hago también con la satisfacción que me proporciona la certeza de que él, de poder hacerlo, habría ratificado esta sucesión.

Considero difícil de lograr que mi labor intelectual pueda prestigiar a la Academia en la medida que lo sigue haciendo el imperecedero magisterio del entrañable compañero desaparecido; más capaz me siento de cooperar, en la línea inequívoca de mi antecesor, al buen funcionamiento de la misma y a la armonía entre sus miembros.

Excmo. Sr. Director, Ilmos. Sres. Académicos, permítanme ustedes que, ya que no tuve oportunidad de concurrir el pasado 26 de noviembre a la sesión necrológica en honor de don Dionisio Ortiz Juárez, dedique este discurso a su memoria.

El Niño Jesús en la religiosidad y la cultura andaluzas

Cuando he tenido la oportunidad de acceder a los conventos andaluces de clausura, a esos mundos distintos y distantes en que todo o casi todo nos asombra, han atraído poderosamente mi atención (a buen seguro más que nada) las numerosas imágenes del Niño Jesús que en ellos se conservan. Estas parecen todo un símbolo de la dulzura, la inocencia y el silencio de los claustros, pero detrás de cada una hay una historia o quizá un milagro, porque aquí hasta los prodigios son más fáciles que en el siglo.

Este es el «Fundador», ya que llegó al convento en sus orígenes, igual que el «Mancheguito» que trajo Teresa de Jesús a Beas de Segura; aquél, el «Cubanito», porque vino a Cuba; ése, el «Bailarín»; el otro, «Jociquito»; y el de allí, «Dormidito». Todas, absolutamente todas estas imágenes están enternecidas de cariño de siglos.

Alguna de ellas fue el «Jesusito» de una religiosa venerable del cenobio; lo trajo cuando entró de novicia con trece o catorce años, casi como un muñeco, y le hizo un vestido para Adviento y otro para Cuaresma, y lo tuvo en su celda, cuidándolo y rezándole, hasta que Dios tuvo a bien sacarla de este mundo. ¡Cuántas maternidades sublimadas detrás de estas imágenes!

Aquél, que está en su urna, salía del monasterio para pedir limosna; lo llevaba el monjero de casa en casa y lo dejaba por uno o varios días en todas ellas, para que los chiquillos le encendieran lamparillas de aceite y fueran conociendo a Jesús en aquel Niño, que era igual a ellos ¡Cómo volvían las urnas al cenobio! Se lavaban las ropas, se arreglaban las flores, y vuelta a empezar.

En cualquier caso, lo realmente extraordinario de estas imágenes es su vigencia. Puede haber algunas, quizá las del museo conventual, que sean simples reliquias del pasado primorosamente conservadas, pero la mayoría siguen siendo objeto de veneración. Todavía hoy, en las clausuras, se viste al Niño en Adviento, se hacen los Belenes, las procesiones de Nochebuena, la Sagrada Familia o el Niño Perdido, se celebra la fiesta del Dulce Nombre y se medita sobre los Misterios de la Infancia. En torno al Niño desvalido, las religiosas mantienen su peculiar culto a Cristo, casi como un juego de profundo sentido teológico. Los conventos, lugares especialmente aptos para que el tiempo se detenga, no han querido (y han hecho muy bien) volver a la meditación constante sobre la Humanidad lacerada de Cristo y su

condición de Juez severo. Trento les brindó al Niño Jesús para hacer más llevadera su misión con esta nueva forma, en buena medida deleitosa, de relación con la Divinidad. No es extraño que se aferren a El.

Aunque en cuantía menor, también en las iglesias andaluzas se guardan todavía bastantes imágenes del Niño Jesús. Aquí se han acusado más los altibajos de esta devoción. En su *crescendo*, es decir, desde finales del siglo XVI hasta los últimos años del XVIII, ocuparon un lugar relevante en el templo, bien en el propio presbiterio o en los altares colaterales al mayor; asimismo fueron frecuentes en capillas o retablos marianos, tales como los dedicados a la Virgen del Carmen, Nuestra Señora del Rosario, la Divina Pastora o la Asunción de María. No pocas de estas obras se realizaron por encargo de las cofradías del Dulce Nombre y del Santísimo Sacramento, que las tuvieron como objeto de culto especialísimo y las procesionaban en sus fiestas respectivas.

No fue raro que el Niño Jesús saliera también de las iglesias buscando la limosna de los fieles. En este sentido hemos de recordar el curioso caso de la ermita cordobesa del Socorro, en la que los avispados socorberos, conscientes de que la mejor forma de ablandar los corazones y aflojar la bolsa ha sido siempre pedir con un niño, no dejaron parar las numerosas imágenes que tuvo la cofradía en el siglo XVIII. Con ellas se demandaba el aguinaldo y se recaudaban fondos en las ferias de Santiago, la Fuensanta o San Agustín, además de tener permanentemente instaladas algunas junto a los numerosos cepos que la hermandad tuvo repartidos por Córdoba. Todavía se conservan en dicha ermita varias de estas imágenes, vestigios maltratados por el tiempo de aquella devoción pueril e interesada.

La progresiva secularización de la sociedad hizo mella en el Niño; su frágil condición no pudo soportar la impiedad. Las imágenes dejaron su lugar preeminente y fueron paulatinamente relegadas; unas pasaron a las sacristías, otras, a las atarazanas, donde el polvo y el abandono eclipsaron los oros de sus trajes, y las más se perdieron tristemente.

Recuerdo un día de julio en que estuve, en la hora de la siesta y a solas, con un Niño sedente de San Pedro de Priego. Tras el cristal de la hornacina, en el silencio, la mejilla apoyada en la mano, cubierto de quincalla pavonada, raídas ya sus ropas, y dormido en un sueño de siglos, que se me antojó símbolo del olvido, aquel Infante me hizo envidiar por él a los Niños de los claustros, sus vestidos chinescos, sus ajuares de plata, los mimos y caricias de las monjas...

Esporádicamente, con ocasión de las exposiciones (cada vez más frecuentes por fortuna), tenemos la oportunidad de contemplar algunas esculturas de propiedad privada. Hoy son, por lo común, piezas de colección, pero en los siglos del Barroco las imágenes de particulares fueron objeto de culto doméstico por parte de sus dueños. Dada su inmediatez, muchos niños católicos aprendieron a conocer a Cristo jugando con El; teniéndolo como confidente y brindándole su corazón, en ingenuas oraciones, con la misma naturalidad con que ofrecían su juguete al amigo entrañable. Dudo que la

Pedagogía de nuestro tiempo hubiera sido capaz de idear un recurso didáctico más adecuado para alcanzar el objetivo perseguido.

La machacona insistencia de los predicadores barrocos hubo de dejar huella indeleble en el pueblo andaluz, pues, pese a la decadencia del culto al Infante en la centuria decimonónica y gracias al celo de los carmelitas, las cofradías infantiles del Niño Jesús de Praga llegaron a Andalucía en los albores de nuestro siglo y aún proliferaban en ella por los años centrales de éste. Hoy mismo, cuando llega la Navidad, se desempolva al Niño del Belén en gran número de hogares andaluces, y en muchas de nuestras iglesias, en las misas que se celebran entre Nochebuena y la epifanía, tras la exclamación del oficiante: «¡Un Niño nos ha nacido, adorémosle!», los devotos siguen venerando a Jesús como en los tiempos en que su culto estuvo en alza.

En Iznájar, hasta hace aproximadamente treinta años, en que a alguien se le ocurrió comprar un Resucitado de Olot, el «Niño Perdido» se procesionaba el Domingo de Resurrección. Los muchachos escondían la imagen entre los riscos del Calvario, hasta donde llegaba María buscando a su Hijo con la misma zozobra del día en que lo perdió en el templo de Jerusalén. Tras el feliz hallazgo, la chiquillería participaba del gozo de la Virgen gritando y corriendo a rienda suelta.

Cuando dar a luz era todavía una aventura, es decir, no hace demasiado tiempo, hubo de colocarse un cristal en el altar de la Pastora, en la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera, para evitar las sustracciones temporales del «Quitapesares». Tales robos, más veniales que sacrílegos, tuvieron su origen en el común afán de las parturientas de dicha población por tener a su lado la imagen llegada la hora. Costumbres como ésta, no fueron sino la proyección en nuestro siglo de aquel deseo ferviente de los devotos cordobeses de Nuestra Señora del Socorro de llevar a sus casas al Niño de la Virgen, mientras la enfermedad atenazaba a alguno de sus familiares.

Recientemente, en la exposición «El Niño y el Arte en Córdoba», que ha sido posible por el entusiasmo del doctor Toledo Ortiz, el público cordobés ha podido constatar (tanto en el número de piezas exhibidas como en la variedad formal de las mismas) el alcance de la devoción al Niño Jesús en Andalucía y el grado de actividad que hubieron de registrar sus talleres en los siglos del Barroco. Si tenemos en cuenta que, por entonces, esta tierra se hallaba volcada física y espiritualmente en la empresa de las Indias, podremos intuir la dimensión que llegó a adquirir este fenómeno, que, desde mi punto de vista, trasciende el plano estrictamente religioso para alinearse en esa dimensión más amplia, que es la cultura de un pueblo.

El culto al Niño Jesús: de los orígenes al apogeo devocional

Aunque no conocemos a ciencia cierta cuándo y dónde se inició la devoción al Niño Jesús, no faltan leyendas que podrían interpretarse como indicios de su antigüedad. Tal es el caso de la que envuelve al famoso *Bambino* de la iglesia romana de Santa María de Aracoeli, que pretende remontar su

veneración pública al siglo VII y da por seguro que la imagen fue tallada en un trozo de olivo del Huerto de Getsemaní (1).

Moviéndonos en un terreno más firme, sabemos que en 1274, con ocasión del II Concilio de Lyon, el papa Gregorio X dictó una bula tendente a desagrar el Nombre de Jesús, objeto de frecuentes injurias por aquel tiempo. Dicho pontífice encomendó el fomento y canalización del nuevo culto a los dominicos, bajo cuyas directrices surgieron algunas hermandades de tan preciosa advocación por Europa (2).

El carácter afectivo y destrascendentalizador del franciscanismo no pudo ver con indiferencia una devoción tan tierna como adecuada para acercar las almas sencillas a Cristo. Así lo sostiene el padre Borély en su obra *La dévotion du saint Enfant Jésus au berceau*, publicada en 1664. Para este franciscano del cenobio francés de Alp, la veneración al Niño Jesús fue una constante en su orden ya desde la época del Santo de Asís, pues el propio fundador adoró con infinita ternura al Niño Dios en la famosa misa de Navidad celebrada en la iglesia de Greccio (3).

Salvo contadas excepciones como las que anteceden, la Iglesia medieval no se distinguió por potenciar el culto al Niño Jesús. Los cristianos de entonces fueron adoctrinados más en el temor que en el consuelo. Cuando el creyente meditaba sobre el Hijo de Dios, lo veía envuelto en la omnipotencia de su majestad lejana, sin reparar en su humanidad frágil y próxima; el Juez terrible eclipsaba por completo al Niño tierno y desvalido. Dicha actitud no debe extrañarnos, si tenemos en cuenta que, tanto los evangelistas como los padres de la Iglesia, habían concedido mucha más importancia a los misterios de la pasión y la resurrección de Jesús que a su infancia.

La sociedad renacentista, con su visión antropocéntrica del mundo, dio un paso decisivo hacia la humanización de Cristo; y la plástica de este período, inspirándose en obras de los años finales de la Edad Media, perfiló los modelos tempranos del Infante. Sólo faltaba ya que la Contrarreforma, potenciando el culto al Jesús Niño, diera a los artistas la oportunidad de multiplicar sus representaciones. En éstas, el Párvulo idealmente bello del Renacimiento, todavía frío y distante, irá desembarazándose paulatinamente de los atributos de la realeza, porque el Barroco lo necesita con las manos libres para conformar la rica iconografía que habrá de distinguirlo en esta época.

Como es sabido, el Protestantismo se reveló especialmente hostil a la Virgen y acusó a los católicos de tributarle un culto excesivo, que llegaba incluso a eclipsar a su Divino Hijo. Ello, salvo contadas excepciones, era falso. Si los luteranos, en lugar de dejarse llevar por su furia iconoclasta, hubieran reparado fríamente en las imágenes marianas que destrozaron, ha-

(1) VEGA GIMENEZ, M.ª Teresa de: *Imágenes exentas del Niño Jesús. Catálogo de la provincia de Valladolid*. Caja de Ahorros Provincial, Valladolid, 1984, pág. 51.

(2) TOBAJA VILLEGAS, Manuel: *La Navidad. Belenes sevillanos del siglo XVIII*. Catálogo de la exposición «El Niño Jesús y el Precursor», Caja de Ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1986; Introducción.

(3) MALE, Emile: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Encuentro, Madrid, 1985, pág. 287.

brían advertido que, en éstas, la Virgen no era otra cosa que la pura capacidad de Jesús. Efectivamente, el arte románico no vio a María sino como el trono de Cristo, y el gótico sólo acertó a darle vida gracias al Niño que jugueteaba en sus brazos; no cabe mayor negación de sí ni entrega más ortodoxa que la de esas bellas *madonas* del *cuatrocento* italiano, que, abrumadas por el dolor de la lejana Pasión presentida, renuncian abiertamente al gozo inmediato de las caricias filiales.

Los católicos, lejos de dejarse influir por el antimarianismo de los herejes, extremaron su celo en la veneración de la Virgen, a manera de desagrazo por tantos libelos impíos en los que los protestantes (cristianos a fin de cuentas) hablaban de Ella, en opinión de Canisius, con menos respeto que los musulmanes. No obstante, los ataques luteranos hicieron mella en la jerarquía eclesial, que advirtió la necesidad de destacar el protagonismo del Niño Jesús. Así, la controversia suscitada por la confusa traducción del texto hebreo relativo a la enemistad entre María y la serpiente (4), fue resuelta por el papa Pío V, en su bula sobre el Santo Rosario, de la forma siguiente: «La Virgen ha aplastado la cabeza de la serpiente con la ayuda del que dio a luz» (5). Entre las obras, que con mayor fidelidad reproducen esta conciliadora postura de la Iglesia, cabe destacar un cuadro de la Galería Borghese, pintado por Caravaggio, en el que el Niño pone su pie sobre el de la Virgen para ayudarle a aplastar la cabeza del reptil.

Era necesario, sin duda, que Jesús, tradicionalmente enmadrado, unido a su padre nutricio en los últimos años, y vinculado asimismo a una legión de santos, que se aferraban parasitariamente a El para participar de su gloria, rompiera resueltamente los lazos afectivos favorecidos por su pueril condición y se manifestara con toda la grandeza y autonomía propias de la Divinidad. Independizar al Hijo de la Madre, potenciando la tibia devoción medieval al Niño Jesús, sería la mejor manera de acallar las voces que tildaban a los católicos de practicar un culto desviado.

Por otra parte, se vio en las representaciones del Párvulo Divino un magnífico recurso para conectar a los fieles con Cristo y fomentar su relación distendida con El, ya que el peculiar atractivo de la infancia favorecía ese trato espontáneo y sencillo, difícil de lograr con el adulto. Es obvio que el diálogo austero y trascendente que reclama Jesús Crucificado, al sostenerlo con Jesús Niño, se torna locuaz y coloquial. Todo, absolutamente todo, desde la caricia o la sonrisa al guiño de complicidad, tiene cabida en esta singularísima forma de acercamiento a Cristo.

Primeras imágenes de Jesús Niño en España

Tanto por salir al paso de las acusaciones luteranas como por su capacidad de seducción, las imágenes autónomas del Niño Jesús alcanzaron un de-

(4) *Génesis*, III, 15. En el texto hebreo, en lugar del *ipsa* de la Vulgata, se lee *ipse*. Por tanto, el encargo de quebrantar la cabeza de la serpiente sería el hijo de la mujer, es decir, Jesucristo en su condición de humano.

(5) MALE, Emile: *ob. cit.*, pág. 53.

sarrollo extraordinario en el arte contrarreformista. Donde primero florecieron, fue precisamente en aquellos lugares más castigados por la beligerancia protestante, tales como Alemania o los Países Bajos, donde, por otra parte, existía desde el siglo XIV una industria artesana de pequeña imaginiería profana y religiosa, cuyos productos se hallaban muy introducidos en el mercado internacional. Se han localizado en nuestro país algunas imágenes del Niño Jesús, relacionables estilísticamente con los talleres flamencos del siglo XVI, que, en opinión de Gabriel Llopart, serían objeto de transacciones comerciales en las grandes ferias castellanas (6).

La *Carta relación de las cosas de la China al rey Felipe II*, redactada por el obispo Salazar en 1590, es testimonio inequívoco de la difusión alcanzada por las esculturitas del Infante realizadas en los Países Bajos. En ella, el citado prelado, hablando de la destreza manual de los nativos, dice: «...an sacado maravillosas piezas y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil que no se puede hacer cosa más perfecta [...] según la habilidad que muestran al retratar las imágenes que bienen de España entiendo que antes de mucho no nos haran falta las que hacen en Flandes» (7).

No queda claro, en el documento antecedente, si nuestro país se limitaba a canalizar el comercio de las piezas flamencas o, lo que es más probable, enviaba a las colonias, ya a finales del siglo XVI, los productos de sus propios talleres. De lo que no hay duda es de que España siguió los pasos de Flandes en la talla de estas imágenes durante el quinientos y, en la centuria siguiente, logró copar prácticamente el mercado de ultramar.

Tradicionalmente se ha venido admitiendo que el introductor del tema en la Península Ibérica fue Miguel Angel Naccherino. Así lo entiende Martín González, quien además da noticia de varias imágenes del Niño Jesús realizadas por dicho artista en Castilla (8). Sin negar el influjo del maestro italiano, consideramos que la aportación flamenca fue también importante y desde luego previa, pues, cuando Naccerino llegó a nuestro país, ya abundaban en él las imágenes del Divino Infante. En cualquier caso y con independencia del origen de los primeros modelos, ningún arte como el español, y más concretamente el andaluz, produjo tantas y tan bellas esculturas del Niño Jesús en la época barroca.

La aportación andaluza

Según el profesor Serrera, la infancia de Jesús contó con muchos devotos entre los sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI, pues su culto se había incrementado en la ciudad hispalense tras la publicación del *Tratado o sermón del Niño Jesús*, obra de Erasmo, traducida al castellano por el canó-

(6) Citado por VEGA GIMENEZ, M.^a Teresa de: *ob. cit.*, pág. 63.

(7) ESTELLA, Margarita M.^a: *La escultura barroca de marfil en España*, vol. I, C.S.I.C., Madrid, 1984, pág. 53.

(8) MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*, vol. I, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959, pág. 37.

nigo Diego de Alcocer (9). Ello determinó que comenzaran a prodigarse las representaciones del Divino Infante en Sevilla. De entre éstas, merece recordarse, por su probable incidencia iconográfica en la imaginería tardomanierista, la tabla de la Glorificación del Niño Jesús, situada en el ático del retablo de la Visitación de la catedral y realizada por el pintor Pedro Villegas Marmolejo entre 1566 y 1570 (10).

Años más tarde, hacia 1582, Jerónimo Hernández, artista abulense afincado en Sevilla, que había trabajado en el retablo de Villegas, talló un Niño Jesús para la cofradía hispalense del Dulce Nombre, adelantándose con esta obra a las realizadas por Naccherino en Castilla (11) y esbozando ya el tipo iconográfico que habría de perfilar y difundir el gran Martínez Montañés. Son frecuentes las noticias que hacen referencia a imágenes del Párvulo Divino en los cenobios andaluces de finales del siglo XVI. Baste recordar la experiencia extásica vivida por San Juan de la Cruz, en 1585, ante un Niño sedente del convento granadino de carmelitas descalzas. Este «dulce y tierno Jesús», que arrebató con amor de muerte al santo, todavía se conserva en dicho monasterio y, a juzgar por sus características, es probable que saliera de algún taller andaluz de la época.

Hacia 1606 ó 1607, Juan Martínez Montañés realizó un Niño bellissimo para la cofradía sacramental de la catedral hispalense, que sería copiado hasta la saciedad por sus contemporáneos y artistas posteriores. Al propio «dios de la madera» se le atribuyen varias réplicas de esta obra en la que Jesús, robusto y vigoroso, se nos muestra de pie sobre un cojín y en actitud bendicente. Cabe destacar, de entre ellas, la que se conserva en el museo sevillano de Bellas Artes. El éxito del Infante montañésino fue tan grande que el maestro de Alcalá, incapaz de atender la demanda con piezas en madera e incluso de marfil (material que tampoco desdeñó nuestra artista) (12), se vio obligado a producirlo en serie mediante el vaciado en plomo (13).

Los talleres de Córdoba no fueron ajenos al tema en estos primeros años del siglo XVII, pues hay constancia de que el pintor e imaginero Andrés Fernández se comprometió a realizar una imagen del Niño Jesús, con destino a Pozoblanco, en septiembre de 1611 (14). Tampoco Juan de Mesa y los Ribas, artistas cordobeses que enaltecieron con su gubia la escultura sevillana del seiscientos, rehusaron los encargos de esta naturaleza. El profesor Hernández Díaz ha atribuido al «imaginero del dolor», varias tallas de Jesús Niño (15), en las que Mesa sigue a Montañés y se nos revela como un mag-

(9) SERRERA CONTRERAS, J. M.: *Pedro Villegas Marmolejo*, Diputación Provincial, Sevilla, 1979, pág. 59.

(10) *Ibidem*, págs. 73-75.

(11) PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel: *Jerónimo Hernández*, Diputación Provincial, Sevilla, 1981, pág. 54. FERNANDEZ GARCIA, Ricardo: «Aspectos de la iconografía barroca andaluza del Niño Jesús», en *El Barroco en Andalucía*, vol. III, Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1986, pág. 96.

(12) ESTELLA, Margarita M^a: *ob. cit.*, vol. I, pág. 20.

(13) HERNANDEZ DIAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial, Sevilla, 1976, pág. 37.

(14) DABRIO GONZALEZ, M.^a Teresa: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1985, pág. 36.

(15) HERNANDEZ DIAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)* Diputación Provincial, Sevilla, 1983, pág. 47.

nífico concededor de la anatomía infantil. También deudora del modelo montañésino, aunque insulfados sus paños por la brisa berninesca que introdujo José de Arce en la escuela sevillana, es la imagen que regaló Francisco Dionisio de Ribas, en 1664, a la hermandad sacramental radicada en la iglesia hispalense de San Juan de la Palma (16). Esta es, sin duda, la versión más lograda del Niño Dios que produjo dicha saga de artistas cordobeses.

Luisa Roldán, ya en los últimos años del siglo XVII, recogió la dilatada experiencia del arte sevillano sobre el tema en un buen número de obras, algunas de ellas realizadas en barro y de pequeño tamaño, en las que el candor y la ternura alcanzan cotas difícilmente superables. Los niños de la Roldana son irresistibles; no se están quietos jamás; uno juega con el corderillo dándole a morder las borlas de su cinturón; otro parece bailar. La desbordante alegría de estos pequeñuelos sólo se ve empañada por la mirada perdida y cargada de presentimientos de sus grandes ojos orlados de pestañas pintadas.

El establecimiento definitivo de Alonso Cano en Granada, en 1652, impulsó extraordinariamente la escuela de la ciudad de los cármenes que, desde la muerte de Alonso de Mena, languidecía en el quehacer mediocre de Bernardo de Mora. Cano perfiló algunos de los tipos iconográficos más divulgados por la escultura granadina ulterior. Baste recordar su Inmaculada de la catedral o las imágenes de San José y San Antonio del convento del Angel. En los temas de la infancia de Cristo, su aporte también fue de gran interés, pues a él se atribuye el conocido Niño Nazareno de San Fermín de los Navarros de Madrid, pieza clave en la iconografía pasionista del Infante. Este artista, violento y desasosegado, buscó el candor y la ternura como saludable contrapunto de su vida azarosa y, por otra parte, vio en la edad pueril de Jesús la mejor forma de vencer los escrúpulos religiosos que tan difícil le hicieron acercarse plásticamente a El en su agonía del Calvario.

Don Bernabé Fernández Canibel, coleccionista malagueño de ascendencia montillana, adquirió, hace años en Córdoba, una talla diminuta del Niño, atribuida a Alonso Cano por el profesor Sánchez Mesa (17). En ella, Jesús aparece en pie y bendiciendo, según el modelo popularizado por Juan Martínez Montañés.

A Pedro de Mena, discípulo y colaborador de Alonso Cano, se ha vinculado una imagen de la iglesia madrileña de las Capuchinas de San Bernardino, semejante al Nazarenito canesco de San Fermín de los Navarros (18), así como otras dos piezas de las Descalzas Reales de Madrid, que representan al Niño dormido sobre la cruz y sosteniéndola entre sus manos respectivamente (19). Todas ellas son testimonio del interés suscitado por las imágenes andaluzas de Jesús Niño en los monasterios de la corte.

(16) GOMEZ-MORENO, M.^a Elena: «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Plus Ultra, Madrid, 1958, pág. 291. DABRIO GONZALEZ, M.^a Teresa: *ob. cit.*, pág. 395.

(17) SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo: «La policromía en las esculturas de Cano», *Centenario de Alonso Cano en Granada*, vol. I. Estudios, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1969, pág. 245.

(18) PANTORBA, Bernardino de: *Imagineros españoles*, Mayfe, Madrid, 1952, pág. 101.

(19) RUIZ ALARCON, M.^a Teresa: «Imágenes del Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales», en *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1969, págs. 34-35.

La gracia y la ternura que caracterizaron la estatuaria infantil de la Rodana, en la escuela hispalense, tuvieron su réplica granadina en la producción de José Risueño; sus tallas y pequeños barros del Infante se localizan principalmente en la provincia de Granada, si bien alcanzan otros lugares de la geografía regional. Cabe destacar, de entre ellos, la ciudad cordobesa de Priego que cuenta con un importantísimo conjunto de piezas de dicho artista.

Los talleres andaluces del siglo XVIII, dada la creciente demanda de obras de esta naturaleza, no cesaron de representar a Jesús Niño en las más variadas actitudes. Algunos materiales poco utilizados en la estatuaria anterior adquieren ahora mayor importancia, tal es el caso de la cera, cuya exigua consistencia obligó a preservar las pequeñas figuras en urnas de cristal primorosamente adornadas con flores.

Aunque no faltaron escultores de primera fila ocupados esporádicamente en este menester, tales como Pedro Duque Cornejo, cuya predilección por la infancia quedó plasmada en los remates de la sillería coral de Córdoba (20) y sabemos que hizo también, en 1754, un bello Niño para la ermita cordobesa del Socorro (21), la ejecución de estas obras, dado su carácter común y «menor», fue generalmente encomendada a maestros locales, siempre más asequibles y dispuestos a plegarse a las exigencias del cliente. No sería extraño que, tras bastantes de los barros dieciochescos de los conventos montillanos y otras piezas estilísticamente similares que hemos visto en Córdoba, estuvieran las Cuetas, artistas prácticamente desconocidas que laboraron por aquel tiempo en Montilla (22).

Esta legión de imagineros anónimos, cuya abundante producción nos ha sorprendido en la reciente muestra sobre «El Niño y el Arte en Córdoba» (23), ampliaron extraordinariamente el legado artístico del seiscientos, incorporándole elementos aportados por las versiones que llegaban de ultramar, recogiendo los nuevos matices devocionales y enriqueciendo las imágenes con espectaculares peanas y abundantes postizos. El resultado fue una iconografía del Niño Jesús tan varia y sugestiva como libre en la interpretación del tema, que abarca desde el rigor solemne de un Infante inequívocamente divino, hasta el candor distendido y amable del Párvulo desvalido que reclama e inevitablemente obtiene nuestro afecto.

Aspectos iconográficos

Los Evangelios, debido a la extrema parquedad con que en ellos se trata la infancia de Cristo, no aportaron prácticamente nada a la rica iconografía

(20) TOLEDO ORTIZ, Felipe: «Los niños de Duque Cornejo en el coro de la catedral de Córdoba», en *Catálogo de la exposición «El niño y el arte en Córdoba»*, Diputación Provincial, Córdoba, 1987, págs. 123-124.

(21) AROCA LARA, Angel: «Un Niño de Duque Cornejo entre los divinos infantes de la ermita del Socorro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 108, Córdoba, 1985, pág. 76.

(22) GARRAMIOLA PRIETO, Enrique: *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*, El Almendro, Córdoba, 1982, págs. 79-80.

(23) Esta exposición tuvo lugar en la iglesia cordobesa de la Merced, en noviembre de 1987, con motivo de la «XX Reunión Anual de la Asociación Española de Pediatría».

barroca del Niño Jesús. Mateo, Marcos y Juan ni siquiera aluden a los primeros años del Redentor, y Lucas sólo hace algunas referencias, cuyas notas distintivas son el laconismo y la inconcreción (24).

Tampoco pudieron utilizarse los apócrifos como fuente de inspiración, pues el niño que en ellos aparece es un *enfant terrible*, capaz de fulminar al pequeño que involuntariamente tropieza con él (25), o a aquel otro que destroza las pozas y canales de sus juegos (26). El rapazuelo de dichos relatos nada tiene que ver con el modelo de entrega y sumisión que vieron místicos y teólogos en el Infante; se trata, por el contrario, de un muchacho rebelde y desobediente que, consciente de su condición divina, hace ostentación de la misma y rehusa someterse a los mortales. Aquel niño, que confundía a sus maestros (27) y era fuente constante de preocupación para sus padres (28), no se portó mejor con los artistas, pues éstos, tan aficionados a entresacar motivos de la literatura heterodoxa, no hallaron en él nada aprovechable.

Para conformar la iconografía de la infancia de Jesús, dada la falta de apoyatura en los textos habitualmente utilizados, la plástica hubo de recurrir a otras fuentes de información, tales como las visiones de los místicos, las tradiciones piadosas y las reflexiones de la oratoria sagrada. La clientela también cooperó con alguna que otra indicación, pues la docilidad del Niño se acomodaba a complacer sus exigencias. En cualquier caso, la aportación de los artistas fue muy importante.

Estos, al iniciar la andadura de la imagen exenta, trataron de buscar sus modelos en la iconografía mariana precedente, ya que en ella se había ido desarrollando la del Infante; pero, en las décadas finales del quinientos, comenzaron a desprenderse de dicho legado para crear en libertad. A ello contribuyó, en gran medida, la naturaleza del tema, tan sugerente como poco propicio a la censura inquisitorial.

Las primeras representaciones exentas del Niño Jesús que han llegado a nosotros pertenecen a los últimos años de la Edad Media. Tanto éstas como la mayoría de las realizadas en el siglo XVI, corresponden al Niño Majestad, tipo iconográfico que nos muestra al Infante como Rey y Señor.

El modelo tiene dos variantes, según que Jesús aparezca en pie o en posición sedente, pero, en ambos casos, ha de llevar la *sfera mundi*, símbolo de la realeza, en su mano izquierda, y alzar la diestra en ademán bendicente. Atributos propios asimismo de dicha iconografía, aunque no ineludibles, son la corona real o imperial sobre la cabeza del Niño y uno o varios cojines bajo sus pies.

Pese a que tal representación se halla plenamente justificada por las frecuentes alusiones de los Evangelios a la condición real de Cristo (29), su origen debe rastrearse en el arte. Obras como el *missorium* de Teodosio el

(24) Lucas, II, 40, 51 y 52.

(25) Evangelio de Santo Tomás, 80. Evangelio árabe de la Infancia, XLVII.

(26) Pseudo-Mateo, 55-56. Evangelio de Santo Tomás, 80. Evangelio árabe de la Infancia, XLVI.

(27) Pseudo-Mateo, 59, 64-65. Evangelio de Santo Tomás, 82, 86. Evangelio árabe de la Infancia, XLVIII. Evangelio armenio de la Infancia, XX, 1-7.

(28) Evangelio de Santo Tomás, 81. Evangelio armenio de la Infancia, XVIII, 5; XX, 8, 30; XXI, 2-3.

(29) Mateo, I, 5-7; II, 2; XXVII, 11; etc.

Grande, fechable hacia el año 388, muestran ya el esquema iconográfico que nos ocupa. Efectivamente, en dicho plato, podemos ver al príncipe Arcadio con el globo terráqueo en su mano izquierda y alzando la derecha con el gesto imperial de conceder un beneficio, es decir, con los dedos índice y corazón extendidos, tal como si estuviera bendiciendo.

Por otra parte, la idea de aunar en Jesús el poder temporal y espiritual tuvo abundantísimos precedentes en el cesaropapismo bizantino, cuyos emperadores se hacían representar portando la esfera y la cruz.

Andando el tiempo, deseosos los reyes de que el pueblo viera en ellos un reflejo de Cristo, decidieron prestarle sus atributos. Así, en algunas imágenes románicas, tales como la Virgen el Sagrario de Toledo, podemos constatar que el Niño ya ha cambiado el rollo de pergamino, alusivo a la Buena Nueva, por la bola del mundo.

Dicha iconografía se hallaba totalmente consolidada en el momento en que surgieron las primeras representaciones exentas de Jesús, de lo que se desprende que, para llegar a ellas, el arte no tuvo sino que arrancar al Niño del regazo materno, pues todo lo demás ya estaba hecho.

Andalucía, donde el influjo italiano se dejó sentir con fuerza en el siglo XVI, hubo de conocer, por el grabado, aquellos *bambinos* que, a finales de la centuria anterior y pertrechados con los atributos del Niño Majestad, se hallaban a punto de despegarse de las *madonas* florentinas. La Virgen del retablo de la Inmaculada del convento de Santa Clara, en Medina de Pomar, obra probable de Siloe de hacia 1522, es testimonio de que para dicho artista, que tanto trabajó en esta tierra, el modelo italiano no fue desconocido.

De las mismas características es el Infante de la Virgen de la iglesia de San Benito de Aracena, que Hernández Díaz ha puesto en relación con Roque de Balduque (30), así como el que lleva María en la sillería coral contratada por Jerónimo Valencia para la Cartuja de Jerez en 1547 (31).

A las referidas aportaciones de los artistas italianizados que acudieron a Sevilla atraídos por su prosperidad, han de sumarse las imágenes flamencas del Niño Jesús que salían por el puerto hispalense hacia las colonias. Los talleres sevillanos recogieron, sin duda, dichas influencias y, a partir de ellas, produjeron sus primeras obras en la línea que nos ocupa.

El Niño Jesús de Praga, con la *sfera mundi*, el cojín a sus pies y en actitud bendicente, se ajusta plenamente a esta iconografía. Pues bien, dicha imagen, sin duda la más famosa del Infante debido a las numerosas copias que de ella se han hecho, salió de un taller andaluz de la segunda mitad del siglo XVI. Así lo asegura el profesor checo Josef Olsr, en un interesante estudio publicado en la revista vaticana *Ecclesia* (32).

Aunque el anhelo expresivo del Barroco propició que el Niño Majestad, dotado todavía de una solemnidad renaciente, perdiera vigencia, los imagi-

(30) AZCARATE, José M.ª: «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, vol. XIII, Plus Ultra, Madrid, 1958, pág. 253.

(31) *Ibidem*, pág. 254.

(32) OLSR, Josef: «El Niño Jesús de Praga es de origen español», *Ecclesia*, 547, Madrid, 5 de enero de 1952, pág. 14.

neros andaluces no dejaron de producirlo a juzgar por las numerosas obras de esta naturaleza que aún se conservan. Del mismo modo se siguió cultivando la versión sedente de dicho modelo, la cual siempre gozó de gran predicamento en nuestros monasterios.

Al ser expulsadas de Filipinas las comunidades religiosas españolas trajeron consigo varias imágenes del Niño de Cebú. Estas se ajustan, en esencia, a la iconografía del Niño Majestad, si bien pueden llevar una espada, en lugar de la esfera, y calzar botas con espuelas. Pese a que tales piezas no abundan en Andalucía, recientemente he podido constatar su presencia en una colección privada de Córdoba. Este Niño, tanto en sus facciones como en el color de los cabellos, delata el carácter flamenco de la imagen que, según la leyenda, fue llevada por Magallanes a Cebú (33).

El genio andaluz no se plegó por mucho tiempo a reproducir los modelos aportados por Italia y Flandes. Como queda dicho, siguiendo los pasos de Jerónimo Hernández, Martínez Montañés perfiló un nuevo tipo iconográfico en la imagen de Jesús concertada con la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral de Sevilla.

El «dios de la madera» partió del Niño Majestad para realizar su Niño Triunfante; de aquél conserva el cojín y el ademán bendicente, si bien el globo terráqueo ha sido reemplazado por la cruz. Por otra parte, la imagen montañesina, aunque idealmente hermosa, es ajena al hieratismo del modelo precedente. Aquí la belleza convive armoniosa con la expresión; la revuelta y abundante cabellera sirve para acentuar la serenidad del rostro y el movimiento se logra con elegancia praxiteliana. No es extraño que fuera la obra más copiada por los talleres sevillanos del siglo XVII, y que su influjo se acuse sobremanera en la producción de las colonias hispanas.

La cruz del Niño Triunfante nada tiene que ver con el pesado madero de la Pasión, es ligera, por lo común de plata, y simboliza el triunfo de Jesús sobre la muerte. Con ella vemos ya a Cristo en la iconografía bizantina de la novena fiesta del año: la Resurrección; y también en la parte superior del políptico Barberini, donde Jesús Niño, como Señor del universo y glorificado dentro de un tondo que sostienen los ángeles, muestra además el gesto bendicente característico del modelo que nos ocupa.

La aparente vocación de estas imágenes de asemejarse a la iconografía tradicional del Resucitado llevó a los devotos, con cierta frecuencia, a sustituir la cruz por el estandarte. Asimismo, no fue raro que a algunas de ellas se les pintaran las cinco llagas.

Si bien el lábaro no perjudica el que, a mi juicio, fue el simbolismo perseguido en estas representaciones, los estigmas se hallan en abierta contradicción con él; pues lo que realmente aspiraron a mostrarnos tales obras no fue a Cristo Resucitado, sino a su espíritu: desnudo, libre y desprovisto de todo aditamento anecdótico, aunque éste fuera tan loable como las huellas de la Pasión.

Estamos, por tanto, ante una imagen que podemos considerar con remi-

(33) VEGA GIMENEZ, M.^a Teresa de: *ob. cit.*, págs. 39-40. ESTELLA, Margarita M.^a: *ob. cit.*, pág. 129.

niscencias arcaizantes, si atendemos a la profundidad del mensaje que pretende transmitir, pues Cristo no es aquí el Niño de Nazaret prematuramente resucitado, que vio y sigue viendo la mayoría, sino ese otro niño al que todos habremos de parecernos si queremos entrar en el reino de los cielos (34).

Servirse de un párvulo para representar el alma fue un recurso frecuentemente utilizado en los sarcófagos del Medievo. El siglo XVI no ignoró dicha simbología, a juzgar por la forma en que el Greco pintó el espíritu del conde de Orgaz. Sin duda, Martínez Montañés también participó de esta idea, y vio en ella una estratagema perfecta para glorificar a Jesús, mostrándolo aún como Niño cuando ya había concluido su etapa terrena, sin faltar con ello al realismo, tan perseguido por el arte de su tiempo.

La escultura posterior acentuó el carácter espiritual de estas imágenes sustituyendo el almohadón montañésino por una nube con cabecitas de querubines. No obstante, fue tal la proliferación de las mismas, que las gentes se acostumbraron a contemplar con naturalidad la incongruencia, y aceptaron al Niño Triunfante como Resucitado, llegando incluso a procesionarlo el Domingo de Resurrección.

Otra variante iconográfica de profunda simbología es el Niño venciendo al demonio. El tema es tan antiguo como universal, pues reproduce la eterna lucha entre el bien y el mal, presente, de un modo u otro, en la práctica totalidad de las mitologías. El Infante aplastando al dragón con la cruz de la victoria nos recuerda, entre otros, al Gilgamés sumerio y al Hércules clásico. Las frecuentes alusiones del *Evangelio árabe de la infancia* al poder de los pañales de Jesús sobre los demonios pretenden hacerlo aparecer, como al referido héroe tébano, capaz de aniquilar a sus enemigos ya desde la cuna (35).

El asunto fue interpretado por los imagineros andaluces del Barroco en un buen número de obras que, pese a su diversidad formal, tuvieron una finalidad idéntica: servir a la jerarquía eclesial en su empeño, ya comentado, de aclarar el auténtico sentido del pasaje del Génesis, alusivo a la enemistad entre la mujer y la serpiente (36).

Realmente, nunca se había ignorado que, si la Virgen logró aplastar la cabeza del reptil, fue gracias a su Hijo; el arte paleocristiano muestra ya a Jesús con el ofidio a sus plantas, simbolizando su triunfo sobre el demonio (37); y, en la *Anástasis* o bajada a los infiernos de los mosaicos bizantinos, vemos a Cristo aplastando con su cruz la figura alegórica de Hades. No obstante, la plástica postridentina puso especial énfasis en disipar cualquier duda al respecto. Así, en la alegoría *Mater intemerata* de la letanía de Dornn, es el Niño el encargado de hacer que se cumpla la profecía bíblica; y lo mismo ocurre en la bellísima Inmaculada del santuario cordobés de Santo Domingo de Scala Coeli.

(34) *Marcos*, X, 14-15.

(35) *Evangelio árabe de la Infancia*, XI, 1; XIV, 3; XXXIV, 2.

(36) Véase nota n.º 4.

(37) MORALES Y MARTIN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984, pág. 302.

En los conventos montillanos de Santa Clara y Santa Ana, se guardan algunos barroos dieciochescos en los que el Infante alancea con la cruz la serpiente que tiene a sus pies; de todos éstos, el más expresivo del asunto es una pequeña imagen del cenobio clariso, que familiarmente se conoce como «El chulo» debido al gracioso desplante del Niño. El ella, Jesús hunde la cruz-lanza en las fauces del dragón al tiempo que lo señala con su dedo índice, en actitud similar a la que adopta San Juanito con el cordero.

El viejo tema de la sicomaquia encontró en la imaginería del Infante otras formas de representación. Mención especial merecen unas curiosas obras en las que el Niño, con gesto reflexivo, apoya su pie en la bola del mundo y se reclina sobre un tronco de árbol por el que asciende la culebra maligna. Para complicar más la simbología de estas piezas también entra en escena la calavera.

Existe una cierta analogía entre las referidas imágenes y algunas esculturas clásicas, tales como el Apolo Sauróctonos o el Hércules Frarnese, que considero peregrina en exceso para aventurar cualquier relación más allá de la mera coincidencia formal. No obstante, conviene dejar constancia de que ocasionalmente el apoyo del Niño recuerda más la clava de Hércules que el árbol del Paraíso Terrenal (38).

En dichas obras, Jesús, con la mejilla apoyada en su mano, fórmula antiqúisima para expresar el dolor anímico y la soledad meditativa (39), reflexiona sobre la Pasión, a la que se alude en la calavera. Consumada ésta, el árbol que difundió el mal se trocará en la cruz, fuente dispensadora del bien; la serpiente, que aún se enseñorea, será aplastada; y la victoria del Señor del mundo alcanzará a todos los humanos, es decir, se consumará la Redención.

Como puede verse, no es el triunfo, sino la promesa del mismo, lo que expresa tales imágenes; en ellas, el Niño todavía no ha logrado vencer al maligno. Si las hemos incluido en este grupo, ha sido por la presencia del reptil y la certeza del desenlace; pero también podrían haberse insertado entre las imágenes pasionistas, ya que contienen la premonición del Sacrificio.

Entre las obras andaluzas que responden a dicha iconografía, recordamos una imagen sevillana, del siglo XVII, conservada en el monasterio madrileño de las Descalzas Reales. Alguna monja, quizá porque no le gustaba el aire hamletiano de este Niño, o tal vez porque le entristeció verlo pensar en la muerte casi desde la cuna, sustituyó la calabera por la *sfera mundi*, con lo que el Infante, además de tener el mundo a sus pies, lo tiene en sus manos.

Especial interés tienen ciertas piezas en las que el demonio adopta la forma de un híbrido, mitad reptil y mitad mujer. La tendencia a identificar a ésta con el mal arranca desde el *Génesis*, donde Eva aparece como inductora al pecado y cómplice de la desgracia universal (40). En el *Evangelio cáta-*

(38) Tal es el caso de un Niño Jesús del Dr. J. R. C., que puede verse en VEGA GIMENEZ, María Teresa de: *ob. cit.*, pág. 44.

(39) GARCIA BELLIDO, Antonio: *Los hallazgos griegos en España*, Madrid, 1936, pág. 60.

(40) *Génesis*, III, 6.

ro del Pseudo Juan, se dice textualmente: «Los ángeles caídos del cielo pasan al cuerpo de las mujeres, y reciben la carne de la concupiscencia [...] y así es como se consume el reinado de Satanás en este mundo y en todas las naciones» (41).

Pese a la reparación de María, la mujer no se vio libre del estigma. Frecuentemente la plástica nos muestra al santo o al ermitaño de turno luchando por desoír los consejos del diablo, que lo importuna tras su atractiva envoltura femenina. De la vigencia de esta idea en el Barroco es un buen ejemplo el grupo escultórico de la «Exaltación de la Cruz», atribuido a Nicolás de Bussy, que es conocido popularmente, en Orihuela (Alicante), como la «Diabla» por la expresiva alegoría satánica que contiene (42).

Abordamos ahora el análisis del Niño de Pasión, grupo en el que se integra una importante serie de obras, cuya variedad tipológica puede constatar-se en las abundantes imágenes de los cenobios andaluces.

El arte no sólo se ha servido del niño para acortar distancias entre la obra y el espectador, sino que también lo ha utilizado como un recurso capaz de acentuar el dramatismo de cualquier situación. Es evidente que la criatura, que busca el pecho aún caliente de la madre en el lienzo de Delacroix sobre la «Matanza de Quíos», refuerza el valor expresivo de la tragedia relatada. Igualmente, la presencia de los hijos de Laoconte convierte al mármol rodio en el monumento al dolor por antonomasia, pues el padecimiento físico del sacerdote troyano se ve aumentado con la angustia moral, ante el sufrimiento de sus inocentes vástagos, y la aflicción de su impotencia para librarlos del castigo de Poseidón. Como podemos ver en la obra de Magnasco o Daumier, la miseria es más cruel cuando el niño se ve obligado a compartirla (43).

La plástica contrarreformista, tan interesada en avivar el sentimiento de los fieles, no pasó por alto las posibilidades que le brindaba el Niño lloroso y dolorido, pues prácticamente todo el ciclo de la Pasión tuvo su versión infantil. Tampoco faltan, por otra parte, representaciones en las que el Jesús, sin necesidad de adelantarse al tiempo para vivir la tragedia de su madurez, sueña con el destino que le aguarda y se familiariza, casi jugando, con los instrumentos de su Martirio.

Los antecedentes plásticos del Niño Pasionista podemos rastrearlos en el relieve paleocristiano, pues en los sarcófagos del siglo IV hallamos abundantes escenas de la *Passio Christi* en las que su protagonista es casi un niño. No obstante, el carácter simbólico, tanto del propio *Christus Puer* como de los atributos pasionales que ostenta, se halla muy lejos de reflejar el realismo a que aspiraron las imágenes barrocas sobre el asunto.

Pueden considerarse, por el contrario, fuentes clarísimas de inspiración de algunas versiones de Niño Pasionista un buen número de obras del Renacimiento centroeuropeo, tales como dos tablas del Nazareno Niño, la una

(41) *Evangelio cátaro del Pseudo-Juan*, III, 4.

(42) SEBASTIAN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza, Madrid, 1985; pág. 425.

(43) AROCA LARA, Angel: «El niño en el arte», conferencia pronunciada en las «III Jornadas sobre el niño», Córdoba, 1987. (En prensa).

atribuida a Lucas Cranach, y la otra de Hans Holbein el Viejo (44). También el Manierismo italiano nos legó una serie de pinturas en esta línea, varios de cuyos temas fueron introducidos en la plástica andaluza por Murillo y Zurbarán (45). El grabado contribuyó, asimismo, a la difusión de la iconografía pasionista de la Infancia, que genéricamente se hallaba conformada ya a finales del siglo XVI.

Aunque, según lo expuesto, los talleres andaluces del Barroco contaron con una apoyatura icónica importante para sus primeras representaciones del Niño de Pasión, éstos fueron mucho más allá de la mera repetición de los modelos dados. Nuestros artistas acertaron a aunar magistralmente el drama profundo de la Pasión y el candor de la infancia, enriqueciendo el tema con un sin fin de matices que carecían de precedente. Basta mirar con atención estas obras, para dar la razón a quienes, como Zuera Torrens, han visto en ellas «uno de los aspectos más logrados de la plástica andaluza» (46).

Una variante muy característica del grupo es el Niño Nazareno. Este lleva la cruz sobre el hombro o entre sus manos y ciñe su cabeza con corona de espinas. Frecuentemente las lágrimas corren por sus mejillas y porta un cestillo con los clavos, las tenazas y otros instrumentos de la Pasión. Viste, por lo común, túnica morada de raso o terciopelo, y puede descansar sobre peana con cabezas de serafines llorosos. Sin duda, la obra más representativa al respecto es el Nazarenito de San Fermín de los Navarros, obra atribuida a Alonso Cano y generalmente aceptada como fundamental para la concreción de la iconografía nazarena del Infante.

Otra modalidad dentro del grupo, la constituye el Niño Resucitado. Este aparece en pie, con el estandarte en la mano izquierda y la diestra levantada con gesto bendicente. Tales imágenes son más bien escasas, si bien, su parecido formal con el Niño Triunfante ha originado, según comentamos, un buen número de confusiones que han servido para ampliar su nómina.

La diferencia entre ambos tipos iconográficos se halla perfectamente establecida por el sudario y los estigmas, que son exclusivos del modelo que ahora nos ocupa. Lo mismo ocurre con el lábaro, aunque la movilidad de este atributo le resta utilidad a la hora de una identificación rigurosa. Otra nota distintiva del Resucitado es su movimiento ascendente, subrayado, a veces, por el intento de despegar alguno de los pies; aspecto este que contrasta ostensiblemente con el aplomo del Niño Triunfante.

La muerte de Jesús siempre había sido un dogma dirigido a la inteligencia, pero la plástica barroca logró convertirla en una imagen conmovedora que arrebató el corazón. Conscientes de su fuerza, algunos artistas llegaron incluso a presentar al Infante como protagonista de la Tragedia del Gólgota (47). Por razones obvias, las imágenes del Niño Crucificado son muy

(44) FERNANDEZ GARCIA, Ricardo: Art. cit., pág. 94.

(45) MALE, Emile: *El Barroco* cit., pág. 289.

(46) ZUERAS TORRENS, Francisco: *El Niño y el Arte en Córdoba*. Catálogo de esta exposición, Diputación Provincial, Córdoba, 1987, pág. XI.

(47) VEGA GIMENEZ, M.^a Teresa de: *ob. cit.*, pág. 43.

raras. No tengo noticia de que existan en Andalucía, y dudo mucho que la general ponderación de nuestros imagineros las hiciera posibles.

Si la Crucifixión fue un tema de escasa o nula repercusión en la escultura poñícroma andaluza relativa a la infancia de Cristo, no ocurrió lo mismo con la Oración del Huerto. Aunque no son numerosas las piezas en esta línea, no es descabellado vincular a dicho asunto algunas obras de José Risueño que muestran al Niño en oración, arrodillado, con gesto lloroso y actitud implorante. Merecen destacarse una talla del museo granadino de Bellas Artes y un barro de la iglesia de San Francisco, de Priego. El profesor Sánchez Mesa advierte la relación entre estas obras y la pintura del siglo XVII; concretamente resalta la semejanza entre el barro prieguense y un dibujo de la colección Lefort, atribuido a Ribalta (48).

Además de las referidas variantes del Niño Pasionista, en las que el Infante, adelantándose al tiempo, vive los distintos episodios de la Pasión, existen otras en las que el Pequeño Jesús presiente su destino. Tal es el caso del Niño con atributos de la Pasión.

Se trata de obras en las que Jesús, con semblante compungido, lleva el cestillo con los instrumentos de su Martirio, pero que no reúnen el resto de las características que distinguen al Nazareno. A este respecto, debe tenerse en cuenta que el trasiego de símbolos, realizado por las religiosas en el transcurrir de los años, no siempre estuvo presidido por el rigor iconográfico. Hay incluso abundantes imágenes en actitud declamatoria, difíciles de encuadrar por haber perdido sus atributos, que podrían pertenecer a este grupo, al del Nazareno o al del Niño en oración.

También, en la variante del Niño con atributos de la Pasión, se incluyen aquellas piezas que muestran al Infante con hábito monacal, en cuyo escapulario aparecen dichos instrumentos pasionales. Tal iconografía es de origen portugués, siendo sus versiones españolas tan escasas como tardías (49).

Los trágicos presentimientos de Cristo no comenzaron a la edad de seis a ocho años, que es como suelen representarlo las imágenes del grupo precedente; antes, mucho antes de poder jugar con las tenazas y los clavos o tejer una corona de espinas, en el instante mismo de su concepción, Jesús tomó conciencia de su destino.

Basándose en la afirmación de Santo Tomás de que «el primer pensamiento de Cristo fue para su cruz» el arte iría perfilando la iconografía de la Madre desairada. En tales obras, la Virgen es objeto de constantes desdenes por parte del Redentor, que se aferra a la cruz o la contempla ensimismado sin echar cuentas al pecho nutricio que le brinda María (50).

El desabrito tema del Cordero que rehúsa la leche de la Oveja porque sólo piensa en dar su sangre, halló eco extraordinario en la imaginería de una época que vio el nacer como el primer paso hacia el morir. Bajo la denominación genérica del Niño abrazando la Cruz, incluimos todas aquellas

(48) SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo: *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Universidad de Granada, Granada, 1972, pág. 193.

(49) ESTELLA, Margarita M.: *ob. cit.*, pág. 201.

(50) TRENS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, 1947, págs. 201 y siguientes.

obras en que Jesús, ya desde la cuna, sentado o en pie, acaricia su patíbulo futuro.

Según las leyendas piadosas y las revelaciones de los místicos, gran parte de los pensamientos y de los juegos del Infante estuvieron dirigidos hacia el Gólgota. Los fieles veían ésto de modo natural, pues Jesús, como un niño más, debía irse capacitando, ya desde pequeño, para cumplir su Misión de forma satisfactoria. Zurbarán pintó al Niño llevando la pequeña cruz, compuesta en el taller de Nazaret, con la alegría de quien lleva un juguete, o entretenido en trenzar la corona de su Martirio (51).

Santiago de la Vorágine nos dice que Cristo vertió su preciosa sangre en cinco ocasiones: la Circuncisión, la Oración del Huerto, los Azotes, la Crucifixión y la Lanzada (52). Sin duda, el autor de *La leyenda dorada* no reflexionó sobre la naturaleza de los pasatiempos infantiles de Jesús en la forma que se hizo en el Barroco, pues, de haberlo hecho, no habría pasado por alto el inevitable desenlace cruento de alguno de ellos.

Por el contrario, Zurbarán, de acuerdo con el sentir de su tiempo, sí tuvo en cuenta el riesgo que entrañaban los juegos del Infante. Sus dos telas del Niño de la Espina, ambas en colecciones particulares de Sevilla y Barcelona, así como la del Hogar de Nazaret, del museo de Cleveland, y las muchas copias que de ellas se hicieron, sentaron las bases iconográficas de las numerosas imágenes sobre dicho asunto que salieron de los talleres andaluces.

En nuestros conventos se conservan bastantes obras en las que el Jesús, en pie o sentado, pero siempre implorante, tiende sus brazos al espectador para mostrarle la pequeña espina que lastima su dedo índice. Si el arte neoático capacitó al Espinario heleno para valerse por sí mismo, el barroco tuvo especial interés en mostrar al Niño de la Espina desvalido en extremo. Ningún devoto que contemplara estas imágenes podría sustraerse al deseo de acudir en su auxilio.

El Niño ensimismado es otra variante de la iconografía pasionista de la infancia. En dichas obras, Jesús aparece generalmente sentado, la mirada perdida y con el consabido gesto reflexivo de apoyar su cabeza sobre la mano. El triste semblante del Niño es signo inequívoco de que sus pensamientos están puestos en el drama del Calvario. Ocasionalmente, la presencia de la cruz, de los demás atributos de la Pasión e incluso de la calavera, sirven para reforzar dicho mensaje.

«El Risco», un barro dieciochesco del convento clariso de Montilla, merece destacarse por la originalidad con que en él se aborda el tema. Jesús, recostado entre las peñas del monte, sueña con la Pasión, su mano izquierda sobre la calavera, sosteniendo la corona de espinas con la derecha, y en sus inmediaciones otros atributos pasionales. Las ovejas pacen despreocupadas por el abrupto paisaje y el demonio, como si del lobo se tratara, se halla al acecho.

Estamos nuevamente ante el tema de la sicomaquia y, al igual que en las

(51) GUINARD, Paul: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960, pág. 139.

(52) VORAGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. vol. I, Alianza, Madrid, 1984, pág. 87.

representaciones del Niño apoyado en el árbol del Paraíso Terrenal, se anuncia el triunfo del bien sobre el mal.

Esta idea de asociar el ensimismamiento de Jesús con el tema del Buen Pastor tiene abundantes precedentes en los marfiles luso-indios, que llegaban con bastante frecuencia a la península en la segunda mitad del siglo XVII (53).

La obsesión del arte barroco por representar a Jesús proyectado hacia su destino ni siquiera le concedió derecho al reposo, pues son muchas las ocasiones, en las que el sentimiento premonitorio del Calvario trasciende los juegos y meditaciones del Infante para perturbar sus sueños. Surgen así un buen número de imágenes, tanto sedentes como yacentes, del Niño soñando la Pasión, en las que Este aparece dormido sobre cruces, calaveras o corazones.

Desde un punto de vista simbólico y por inspiración clásico-pagana, el sueño se asimila a la muerte, la cual, en el caso de Cristo, es sinónimo de Salvación. Tal como ocurre en el «Dormidito» del convento montillano de Santa Clara, el mensaje puede completarse con la *sfera mundi*, alusiva a la proyección universal del acto redentor.

Los precedentes iconográficos de dichas imágenes los hallamos en la pintura del siglo XVI, donde no es raro encontrar al Niño dormido, en el regazo de María, y con signos evidentes del carácter premonitorio de dicho sueño en los rostros de ambos personajes. Para que no haya duda sobre la naturaleza de la representación, es frecuente que complete la escena un ángel con los instrumentos de la Pasión, e incluso San Juanito, que señala al Cordero de Dios para advertirnos de la amenaza que pesa sobre El.

La generalizada tendencia a independizar al Niño de la Madre alcanzó también a este tema. En consecuencia, Jesús comenzó a representarse dormido sobre la cruz y sin que nadie velara su sueño. Para Emile Mâle, una de las versiones más antiguas del asunto es un grabado de Giacomo Francia, realizado con anterioridad a 1557 (54). Guido Reni, Albani y otros maestros de la escuela boloñesa dejaron constancia de su predilección por el Niño dormido, que también fue cultivado en la pintura protobarroca de Francia, Flandes y España.

El hallazgo del Fauno Barberini (1624-1626) tuvo lugar en un momento en que, desde un punto de vista formal, la escultura temprana del Barroco se hallaba interesada en resucitar los temas griegos del período helenístico, que apenas si se había proyectado sobre la estatuaria del Renacimiento. Algardi, inspirándose en la obra encontrada, realizó su famoso «Sueño». Sólo faltaba sustituir el *putto* algardiano por el Niño Jesús para llegar al modelo escultórico que nos ocupa.

El grabado y las telas de artistas como Murillo se encargaron de difundir el tema en Andalucía, de cuyos talleres del XVII salieron obras tan logradas como la «Pieza de la Madre» del monasterio de las Descalzas Reales de Ma-

(53) ESTELLA, Margarita M.: *ob. cit.*, pág. 134.

(54) MALE, Emile: *ob. cit.*, pág. 289.

drid. En ella, vemos al Infante tumbado y dormido sobre un cojín de proporciones alargadas; descansa la cabeza en su brazo derecho, que a su vez se apoya en la calavera, y sujeta la cruz con la mano izquierda.

Dejamos ya la rica iconografía pasionista de la Infancia de Cristo, para adentrarnos en otras representaciones del Niño Jesús que lograron eco en la estatuaria andaluza del Barroco. Tal es el caso del Buen Pastor, cuyas imágenes llegaron a proliferar en el siglo XVIII al amparo del auge devocional de la Divina Pastora.

El tema se remonta al arte cristiano de los primeros siglos, donde es frecuente ver al *Christus Puer* con la oveja sobre sus hombros. A nivel formal, sus precedentes son aún más antiguos, ya que las líneas generales de esta iconografía quedaron perfiladas en la estatuaria griega del período arcaico (55). Un ejemplo singularmente elocuente de la pervivencia de determinados modelos en la plástica, es la curiosa relación entre el viejo *crióforo* heleno y el Niño de la Pastora del convento cordobés de los padres capuchinos; es sorprendente que, pese a estar separadas por casi dos mil quinientos años, ambas obras presenten una disposición semejante.

La base literaria para las imágenes del Buen Pastor la tenemos en la parábola que muestra a Cristo como protector de la grey (56). Tampoco puede descartarse, pese a ser muy poco probable, la influencia de las alusiones apócrifas al rebaño de la Sagrada Familia en las versiones más descriptivas del tema (57). En cualquier caso, la fuente esencial de inspiración para la nueva iconografía debió de proporcionarla el arte mismo, que, desde Donatello, venía abundando en la relación del niño y el cordero con sus copiosas representaciones de San Juanito. La imaginativa piedad de la época introdujo algunos elementos complementarios tales como el cayado, o la esquila para llamar a la oveja perdida.

Todo ello, dio como consecuencia una gran variedad tipológica, en la que las esencias del tema llegan a mezclarse incluso con alusiones pasionistas, según vimos en el «Risco» de Montilla.

Debe diferenciarse entre las auténticas imágenes del Buen Pastor Niño y aquellas otras en que Jesús va vestido de pastorcillo. Estas son, con bastante frecuencia, representaciones del Niño Triunfante a las que se les ha colocado dicha indumentaria para utilizarlas en el Belén o integrarlas en el altar de la Divina Pastora.

El Corazón de Jesús, símbolo del amor divino, también contó con su versión en la iconografía de la infancia de Cristo. En estas imágenes, que suelen ser ya del siglo XVIII, el Infante adopta posturas diversas y llega incluso a mostrar detalles propios de otros tipos iconográficos; tal es el caso de un Niño dominando al dragón del cenobio clariso de Montilla, que, al tiempo que aplasta la serpiente con la cruz, lleva su mano derecha al pecho para descubrirnos su corazón llameante. Dicho corazón, inflamado de amor, y el

(55) PIJOAN, Jose: «Arte cristiano primitivo. Arte bizantino», *Summa Artis*, vol. VIII, Espasa Calpe, Madrid, 1961, pág. 98.

(56) Juan. X.

(57) *Pseudo-Mateo*, XIX.

ademán de mostrarlo constituyen las principales notas distintivas de las obras de esta naturaleza.

Los precedentes más antiguos del tema se hallan en la literatura y el grabado de finales del siglo XVI. Obras como *Cor Jesu Amanti Sacrum*, o la *Schola cordis...* de Benedicto van Haeften, fueron creando un movimiento piadoso que culminaría, mediada ya la centuria siguiente, en las revelaciones de San Juan de Eudes y Santa Margarita María de Alacoque. El profesor Sebastián ha visto, en el dibujo del Sagrado Corazón de Jesús realizado por dicha santa en 1685, el germen de la serie iconográfica que habría de generar este asunto (58).

No obstante, es muy probable que, al abordarse las versiones infantiles del tema, se volviera la vista hacia las ilustraciones de obras como la citada de van Haeften, donde el Amor Divino está representado por un niño, según la generalizada tendencia de la época de mostrar los conceptos espirituales con apariencia infantil.

Hemos de recordar aquí una preciosa imagen del convento montillano de Santa Ana en la que Jesús, entronizado y flanqueado por ángeles, propone un singular cambio al devoto: «Dame tu corazón, toma mi Corazón». Esta obra, conocida como el «Niño de la Abadesa», pudo surgir para calmar, en alguna religiosa, el anhelo expresado por San Pedro Nolasco: «Oh Corazón Sagrado, haz que arda mi helado corazón en tu Amor inflamado».

En la vida de varias bienaventuradas, tales como Luigarda, María Magdalena Pazzi, Osanna de Mantua o Catalina de Siena, se alude a dichos trueques de corazón, que ocasionalmente hallaron eco en la plástica del siglo XVII (59). En estas representaciones seiscentistas, ha de buscarse, sin duda, el precedente iconográfico de la curiosa pieza montillana.

La expectación del Adviento y el gozo por el parto de María, hicieron surgir una nutrida serie de imágenes, que pueden agruparse bajo la denominación genérica del Niño de Navidad. Todas ellas muestran a un candoroso recién nacido de magra y sonrosada anatomía, apenas velada ocasionalmente por un leve pañal, que constituye una invitación constante a la caricia.

En estas obras no hallaron cabida el dolor ni los presentimientos sombríos; cuando el llanto aparece, lo hace de modo natural, provocado por el hambre, el sueño, el frío o la arruga de la sábana, es decir, por las mismas razones que harían llorar a cualquier niño.

El precedente iconográfico de tales imágenes se halla en la infinidad de representaciones de las diferentes escenas del ciclo de la Navidad que, desde la Alta Edad Media, venían siendo objeto de atención para los artistas cristianos. También la iconografía mariana del Renacimiento y del Barroco pudo constituir una magnífica fuente de inspiración para los imagineros andaluces, pues, en ella, pueden rastrearse todas las posturas de nuestro inquieto Niño de Navidad; de manera muy especial, aquéllas en las que Jesús ha dejado la cuna del Belén para sentarse en un silloncito o recostarse entre

(58) SEBASTIAN, Santiago: *ob. cit.*, pág. 322.

(59) MALE, Emile: *ob. cit.*, págs. 175-176.

flores y frutos. A título de ejemplo, destacamos el parecido formal del «Tendidito», del convento clariso de Montilla, con el Niño de una Virgen de Barco de Avila, obra de Felipe Vigarny y el que aparece en un lienzo de Durero del Kunsthistorisches Museum de Viena. .

El Niño Peregrino suele ir vestido con traje de romero y lleva el báculo con la calabaza. Quizá su origen esté en el Infante que acompañó a Santa Teresa en sus viajes fundacionales, pues a dicha iconografía responden algunas de las imágenes que la santa iba dejando en los «palomarcitos» como regalo de despedida (60).

Las cofradías del Santísimo Sacramento tributaron un culto especialísimo al Niño Jesús e hicieron frecuentes encargos de imágenes de esta naturaleza. Ello fue consecuencia de las abundantes referencias a las apariciones del Infante en la Sagrada Forma, recogidas en los relatos de los videntes o las leyendas piadosas. San Hugo de Lincoln, al igual que la niña de Moncada y otros muchos, vio al Párvulo Divino en la Hostia; de aquí que, en la iconografía de dicho santo, se incluyera un cáliz del que emerge Jesús Niño (61), tal como puede verse en el lienzo zurbaranesco del Museo Provincial de Cádiz.

Dicha asimilación del Infante al Santísimo Sacramento dio lugar al Niño Eucarístico, cuyos atributos más comunes son el cáliz y la Sagrada Forma; si bien, no faltan imágenes en las que éstos se han sustituido por el manojito de espigas y el racimo de uvas, como es el caso de una obra, ya del siglo XIX, conservada en el convento de Santa Clara de Estepa.

Frente a versiones pictóricas plenamente ajustadas al tema, como las que dejó José Risueño en la iglesia granadina de San Matías o en la parroquia de Gabia la Grande, las esculturas sobre dicho asunto suelen ser adaptadas, es decir, se trata de imágenes que no fueron concebidas con esta naturaleza y a las que andando el tiempo, se les incorporaron los atributos del Niño Eucarístico.

Estos trastoques iconográficos han sido muy frecuentes en los conventos femeninos, bien para atender las necesidades del culto o simplemente obediendo al capricho individual o colectivo de las religiosas. Lo usual fue tomar una imagen de aquéllas que más abundaban en el cenobio, tales como el Niño Triunfante o ciertas versiones del de Pasión, y acomodarle, con más ingenuidad que acierto, los atributos deseados.

Prácticamente en todas las variantes iconográficas del Niño, hallamos piezas de carácter claramente forzado. No obstante, donde el fenómeno tiene mayor incidencia es en las imágenes del Peregrino y el Eucarístico.

La fantasía de los conventos no tuvo límites. En ellos, nos encontramos al Niño vestido de cardenal, obispo, canónigo o monaguillo; abundan sus imágenes con el hábito de los diferentes institutos religiosos y con los riquísimos trajes profanos de la época. A veces se utiliza a Jesús para representar a otro niño, tal como ocurre en el pequeño San Juan Evangelista de las dominicas

(60) VEGA GIMENEZ, M.^a Teresa de: ob. cit., pág. 45.

(61) FERRANDO ROIG, Juan: Iconografía de los Santos, Omega, Barcelona, 1950; pág. 132.

de El Arahal o en el San Rafaelito del cenobio montillano de Santa Ana; y no faltan ocasiones en las que, por el contrario, Jesús cobra vida en efigies infantiles del Bautista. Este es el caso de la mayoría de las supuestas imágenes del Niño de la Concha. Sin duda, el Jesusito vestido de cazador, de las agustinas de Lucena, es un buen ejemplo de las cotas de delirio imaginativo a que se llegó en las clausuras.

El siglo, aunque en menor medida, tampoco fue ajeno a dicha corriente. Así, en la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera, se venera un Niño vestido de procurador que, según la tradición, fue abogado del pleito sostenido ante la Santa Sede para dirimir la supremacía de las iglesias de dicha población (62).

Es evidente que la pueril condición del Redentor en estas representaciones alentó el capricho y despertó la fantasía de su indumentaria. Nadie hubiera osado vestir a Cristo adulto de manera tan heterodoxa y como respuesta a acontecimientos concretos o devociones personalísimas, pero en el Niño tuvo cabida todo el derroche inventivo de la piedad andaluza. Esta fue mucho más allá que los propios imagineros y enriqueció notablemente la ya compleja iconografía del Párvulo Divino.

Aquellos clérigos de la Andalucía postridentina que, apoyados en nuestros artistas protobarrocos, impulsaron la andadura iconográfica del Infante, jamás pudieron intuir el alcance de la misma. Como en otros muchos casos, este pueblo, sensible y apasionado como pocos, desbordó todas las previsiones.



*A la izquierda
Niño Triunfante,
Jerónimo Hernández.
1581-1582, Iglesia
de Santa María
Magdalena. Sevilla.*

*A la derecha
Niño Triunfante,
Juan Martínez
Montañés. 1606-1607.
Catedral. Sevilla.*



(62) PEREZ REGORDAM, Manuel: *Guía turística. Arcos de la Frontera*. Arcos de la Frontera, 1968, pág. 12.