



Referencia	A000281
Título	La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura
Autor	Domingo Sánchez-Mesa Martín
Fuente	Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía / Tomo I-1
Data	1988
Materia	Arte
Idioma	Español
Páginas	20
Observaciones	

Introducción

Desde la experiencia diaria, como profesor de Historia del Arte en la Universidad y en la especialidad de Historia del Arte, puedo calificar de muy oportunos este tipo de seminarios dedicados monográficamente al estudio de la iconografía cristiana. Oportunos y necesarios. Día a día se comprueba el bajo nivel de conocimientos iconográficos con que nuestros alumnos llegan a la Universidad, y, en parte, el también escaso interés que estos temas tienen en programas y cursos, a pesar incluso del rechazo que los estudios de enfoque formalista tienen en nuestros días.

No hace mucho tiempo, el conocido y en cierta manera “epatente”, escritor dramaturgo Arrabal, afirmaba en la Universidad de Granada, que era verdaderamente alarmante el nivel de ignorancia al que se estaba llegando, entre nuestra juventud estudiosa de los temas de iconografía cristiana elemental, como consecuencia de un mal entendido rechazo de lo religioso en la vida actual. La ignorancia, el desconocimiento, y el desprecio connotado de estos temas, llevan a convertir al estudioso en persona o sujeto incapacitado para no sólo profundizar, sino para acercarse a nuestra cultura occidental, desde el siglo III a nuestros días. Poco a poco, figuras, símbolos, imágenes, que hasta ahora eran generalmente leídas, ahora se convierten en enigmas indescifrables, o formas mudas, si no en sus valores estrictamente estéticos, sí en sus significados. La Historia Sagrada, traducida incluso a nivel de “fábula” o “narración”, así como otros tantos capítulos del antiguo testamento, no son hoy materias casi totalmente desconocidas por nuestros universitarios o estudiantes del hoy llamado B.U.P y C.O.U. Y esto



ciertamente para el estudio del arte es realmente grave y contrario al elemental procedimiento científico del estudio que la materia obligada.

Frente a esta circunstancia, y por el contrario, a otros niveles superiores de investigación y docencia especializada, estas materias están siendo objeto de una atención creciente, a la que se une, creo que muy oportunamente, esta Fundación Universitaria Española que organiza este curso sobre “Arte e iconografía cristiana”. Dos conceptos, como apuntábamos, fuertemente imbricados en nuestra cultura occidental.

En este sentido tiene especial significación el hecho contradictorio que significó el nacimiento de un nuevo vocabulario de imágenes con la sustitución de las religiones, y sus dioses, de la antigüedad, por el monoteísmo del arte cristiano, que también en sus orígenes y en otros determinados momentos de su historia, sintió cierta prevención por la representación figurada de los temas centrales.

Pero estas circunstancias que ponían como afirma Luckas en inferioridad de condiciones a la nueva religión, de un solo Dios, frente al politeísmo anterior, se anula por la riqueza de la biografía de Jesús, su vida, pasión y muerte, así como por la de sus discípulos, mártires y santos, proyectados directamente sobre el desarrollo y evolución de las artes y su aplicación a la liturgia. En función pues de esa jerarquía iconográfica, la Iglesia clasificó el propio nivel de culto que estas imágenes debían recibir, distinguiendo un primer apartado y consideración para las representaciones de Dios Padre, de Dios Hijo y de Dios Espíritu Santo, de la Eucaristía y de la Cruz, a los que se debe dar culto de “LATRIA”. Un segundo nivel para las representaciones de la Virgen, a la que se le da culto de “Hiperdulia”, y un tercero, dedicado a los Santos, a los que se les ofrece un culto de “DULIA”.

Derivan pues de la representación que encarnen, el nivel y rango de culto que se les ofrece.

Otro aspecto, no menos importante, para valorar la trascendencia que la iconografía ha merecido a la Iglesia a lo largo de la Historia, es la preocupación y cercanía con la que ha seguido la evolución e interpretación que el arte ha hecho de los temas iconográficos. La valoración didáctica que de ellos se ha hecho, como verdadera doctrina, ha convertido el tema en capítulos centrales de la propia



historia de la Iglesia, en sus versiones de normas y en testimonio de la necesidad que el hombre ha sentido de humanizar la divinidad, trayéndola a su intimidad y presente temporal como consecuencia del misterio de la Encarnación de Dios.

Significativos son en este aspecto, los razonamientos que Pacheco hacía en el s. XVII en relación al fin de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tenían en la Iglesia Católica. A la hora de valorar los fines que la obra de arte persigue, y jerarquizarlos afirma: “Pero considerando el fin del pintor como de artífice cristiano (que es con quien hablamos), puede tener dos objetos o fines: el uno principalmente y el otro secundario o consecuente. Este, menos importante, será ejercitar su arte por la ganancia y opinión y por otros respetos (que ya dixere arriba) pero regulados con las debidas circunstancias de la persona, lugar, tiempo y modo; de tal manera, que por ninguna parte se le pueda argüir que ejercita reprehensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fm. El más principal será, por medio del estudio y fatiga desta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza; porque el cristiano, criado para cosas santas, no se contesta en sus operaciones con mirar tan baxamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas” (1).

Queda pues claro para Pacheco, pintor y teórico en estos temas, que recogió la doctrina de la Iglesia en el S. XVII, y que por su rango la hizo norma en su tratado, que por encima de los valores puramente estéticos estaban los religiosos, claramente contenidos en la dimensión iconográfica, y en su correcta y sentida interpretación.

La preocupación pues de los temas iconográficos no sólo nos permitirá conocer la esencial dimensión cultural de la obra de arte de tema religioso, como se viene demostrando, sino también otras significaciones perfectamente aplicables a la dinámica que la propia Iglesia ha venido impulsando, en épocas y pueblos, de preferencias de temas y de modos y maneras autóctonos de representarlos y de utilizarlos.

El tema y su justificación

Dentro de las tres grandes áreas iconográficas del arte cristiano, referidas a la vida de Cristo, a la de la Virgen y a los Santos, los hechos y pasajes de la Pasión y



muerte de Jesucristo han tenido, a lo largo de la Historia, posiblemente la mayor atención de los artistas y fieles, principalmente por la atracción que la emoción y el drama tienen para el hombre. En esto, el arte español ha escrito, sin lugar a dudas, uno de los capítulos más significativos de su historia. "Plantear un trabajo sobre el tema de la Pasión de Cristo en el arte español desde su evolución, afirma Camón Aznar, equivaldría a una historia completa de la escultura y de la pintura españolas. Hasta el siglo XIX, no creemos que haya ningún artista que no haya afrontado el tratamiento de algún episodio de la Pasión. Por otra parte, su iconografía es casi ritual y desde los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de Rávena y los códices bizantinos, las escenas de la Pasión se mantienen con ligerísimas variantes a través de todo el arte" (2). Junto a la Pasión, la infancia de Cristo, con su dimensión de naturaleza cercana e íntima, ya referida a la propia infancia en sí, o ya enmarcada por el tema de la maternidad o de la familia, ha acaparado la sensibilidad e interés de los artistas y la piedad e intimidad de los fieles. La representación unificada de estos dos temas, en una figura, significa pues, una de las más óptimas propuestas para alcanzar los objetivos didácticos perseguidos, y para enriquecer la iconografía cristiana con páginas plástico-literarias, de amplias secuelas en el mundo espiritual de la mística y en su proyección popular, como un procedimiento ricamente expresivo y dialogante.

La infancia es tema que siempre invita a reconciliarse con la humanidad y que será también siempre un pretexto para examen y reflexión. El tema del niño en el arte siempre tuvo una fuerte intención didáctica, que la utilizó para atraer la atención del espectador y para profundizar más hondamente en los sentimientos. Ante el niño se siente misericordia y respeto: la misericordia que se siente frente a la debilidad, y el respeto que se siente a lo impenetrable (3). El niño encarnando su ternura hace a ésta más dependiente de nosotros, despertando con ella nuestra inclinación a prestarle protección. El arte, sobre todo el naturalista del XVII, introducirá, a través de la infancia de Jesús, una dimensión cercanamente humana en la representación de la divinidad.

También el tema del niño y de la infancia en general se presta a un acercamiento de lo íntimo, de lo primorosamente pequeño, de lo bien y minuciosamente acabado, cualidades que se vienen bien con las características de la llamada estética del arte granadino, de siempre más predispuesto a lo pequeño y primorosamente cercano que a lo monumental y grandilocuente. Es éste un rasgo que expresa igualmente



en otras creaciones del arte y de la literatura granadina, como bien afirma el profesor Orozco Díaz, quien escribe: “Así el gusto por lo diminuto una característica que resplandece en la lírica de nuestro más importante poeta del Barroco, Soto de Rojas lo ponía García Lorca en relación con el alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño”. El diminutivo, decía, “no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traernos a la habitación y poner en nuestras manos los objetos o ideas de gran perspectiva”. Como decíamos, ese sentir y gusto por lo pequeño, fragmentado y preciosista, puede verse en otras creaciones de la literatura granadina... pero especialmente ello se acusa en la escultura. El tamaño exige necesariamente una técnica preciosista, y al mismo tiempo evitar la interpretación mezquina o de “muñequería” (4).

Toda esta supervaloración de lo pequeño, pero no intrascendente, alcanza ciertamente su más sublime expresión en el mundo interno de la infancia de Jesús, ofrecida en su versión de humanidad íntima y cercana, revestida de naturalismo primoroso, o de representación de su propia divinidad.

Por otra parte en Granada se inicia la iconografía cristiana con la modernidad del Renacimiento, ya que nada nos queda de arte figurativo de la época paleocristiana, sino la no muy favorable propuesta del Concilio de Elvira sobre la no utilización de las imágenes en el culto religioso. Toda la Edad Media granadina, desarrollada bajo las coordenadas de la cultura musulmana, hicieron fácil la llegada de las nuevas formas renacentistas, que así se iniciaban sin la permanencia conservadora de las formas gotizantes, si existentes en la Andalucía baja, y con la clara señal de ruptura con la cultura islámica, al potenciar un arte eminentemente figurativo y en el que la figura humana era el centro total, al traer la propia imagen de Dios hecho hombre, tanto en pintura como en escultura. Y de las dos artes, será la escultura la de mayor novedad, ya que su práctica como sabemos, y para la figura humana, fue casi nula en el Islam. De ahí se deduce que la posibilidad de una intromisión de los artistas judíos o musulmanes en la práctica de las esculturas con tema cristiano, no fue ni siquiera sospechada, no así en lo referido a la pintura, para la que sabemos, según recoge Zarco del Valle (5), la Reina Católica nombró, el 21 de diciembre de 1480, a Francisco Chacón, su pintor mayor “para que ningún judío ni moro no sea osado de pintar la figura de nuestro Salvador Jesuchristo nin de la gloriosa Sancta María nin otro Sancto ninguno”.



Así pues, por estas razones y por otras escogimos como tema para nuestra colaboración este de “La Infancia de Jesús en el arte granadino, en especial en la escultura de los siglos XVI, XVII y XVIII”. Extensión más abarcable para la reservada a estas intervenciones, teniendo en cuenta que la escultura exenta y el relieve se adaptan menos a la narración descriptiva que los textos bíblicos y apócrifos hacen de la infancia de Jesús. Capítulo ampliamente desarrollado por el arte europeo en el que lo español puede presentar una rica y variada visión del tema, que se puede iniciar con el propio nacimiento de Jesús y cerrarlo con el pasaje de Jesús entre los doctores del templo, hecho con el que según sus palabras, acabaría su niñez “al ocuparse de las cosas del Padre”, contando ya la edad de 12 años (Evangelio de San Lucas), tras los cuales se inicia su vida oculta, en la que permanecería hasta el comienzo de su vida pública a los 30 años.

Nacimiento de Jesús y adoración de los pastores y de los reyes

Los tres temas con los que se puede iniciar la infancia de Jesús –el nacimiento y las adoraciones de los pastores y de los reyes–, se prestan más fácilmente a ser representados en pintura. La escultura, fundamentalmente el relieve, ofrece sin embargo las circunstancias de la monumentalidad y lo corpóreo como posibilidades de experimentación no dadas por la pintura.

Al pleno Renacimiento pertenecen las cuatro versiones que de estos temas existen en la Capilla Real de Granada: dos medallones en relieve del Sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, en mármol, de hacia 1.520, representando la Natividad y el anuncio a los pastores uno, y la Epifanía el otro, ambos de Bartolomé Ordóñez, y los grupos de la Adoración de los Reyes en la portada principal de la Capilla Real, dentro de la Catedral, en piedra, y el del retablo del Altar Mayor, en madera policromada, obra atribuida a Felipe Vigarny. El relieve representando la Natividad del Señor nos ofrece una composición claramente renacentista, con el equilibrio y figuras características de los relieves esculpidos por Bartolomé Ordóñez. Sabemos que al morir el artista, estaba ya hecho lo principal del sepulcro. Faltaban algunas piezas del basamento y las estatuas de San Juan Evangelista y San Miguel, cuatro tableros y dos de las figuras de los ángulos. La obra una vez acabada, fue llevada a Granada por los discípulos del artista Juan Florentino y Simón Mantuano, permaneciendo depositada y encajada en el Hospital Real. Por fin en 1.602, se decidió su colocación definitiva, para lo que se tuvo que desplazar lateralmente el sepulcro de los R.R.C.C., que hasta entonces ocupaba el centro del crucero. Por



todos estos motivos las posibles novedades estilísticas o iconográficas que pudiera haber ofrecido la obra de Ordóñez, quedaron casi totalmente desconocidas hasta ese año 1.602. Se sabe que las piezas estuvieron mal guardadas y no ocultas, por lo que, aparte de poder haber sido conocidas por otros artistas, sabemos sufrieron desperfectos y mutilaciones que aún hoy se mantienen.

El medallón del Nacimiento centra el lateral derecho del sepulcro, por lo que al estar junto al de los R.R.C.C., no se ve bien y por ello la crítica apenas se detuvo en su estudio.

La composición se resuelve en torno al ritmo circular, destacando en primer plano y en alto relieve, las figuras de la Virgen de rodillas en actitud de oración y de cubrir con su manto al Niño, que, desnudo, está echado en el pesebre, en el centro y en la parte baja. Al otro lado San José también arrodillado y en oración, ocupando un puesto bien principal, y en nada secundario, con la cabeza cubierta por un gorro. En el eje central, sobre el Niño, también vertical y en visión en escorzo plano, coloca Ordóñez la cabeza del buey de frente, y sobre ella, y de perfil, la cabeza de la mula. En la parte alta, un grupo de ángeles cantores junto a unos restos arquitectónicos de proporciones y estilo clásico, en un fino y perfecto relieve, muy donatelliano, en el que también se representa el anuncio a los pastores, con clara interpretación pictórica cuatrocentista.

Ordóñez sigue el tipo iconográfico y composición del pleno renacimiento, abandonando las interpretaciones medievales de influencia oriental que hacen desarrollar la escena en una cueva o establo natural, o incluso como lo hizo el mismo Ghiberti en las puertas del Batisterio de Florencia, representando a la Virgen acostada en el lecho. Aquí en este bello relieve de B. Ordóñez se sigue el texto escueto del Evangelio de San Lucas (2, 1-17)... "Mientras estaban allí se cumplió el tiempo del parto y dio a luz a su hijo primogénito; lo envolvió en pañales y lo reclinó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada".

Será fundamentalmente a partir de fines del S. XIV y comienzos del S. XV, cuando se fije de manera más definida el tipo iconográfico del tema, incorporando sistemáticamente a la adoración de la Virgen y San José los Angeles y los pastores, ya en la escena principal, o en segundo término con claro carácter narrativo y de tema doble.



Motivo clave para estos cambios, aparte de la tendencia hacia lo "narrativo-naturalista" del gótico, fue el famoso libro de las "Apariciones" de Santa Brígida, matrona sueca, radicada en Roma y entregada a la vida de ermitaña. Cuenta que durante su peregrinación a Tierra Santa en 1.370 se le apareció la misma Virgen María y primero le "contó" y luego le "representó" los pormenores del nacimiento de Jesús. Así supo que la Virgen, al sentir llegada la hora, se postró, comenzó a rezar arrodillada, y dio así a luz a su santo hijo, sin la menor muestra de dolor o abatimiento. Estas narraciones apartan un tanto el nivel de pobreza y sencillez que los escritos de los Santos Padres y el Pseudo Buenaventura, daban a esta escena.

Junto a la Natividad, la Capilla Real, como tal fundación real, dedica, con clara significación iconológica, tres grupos a la escena de la Adoración de los Reyes. De los tres, sólo uno en relieve, el del sepulcro de Ordóñez. El tema, también recogido lacónicamente en el Evangelio de S. Mateo (2, 1-11), es enriquecido por los llamados Evangelios Apócrifos, y por otras fuentes. Ordóñez sigue en esta obra la composición propia del Renacimiento, incorporando junto a la Virgen y el Niño, hercúleo y renacentista en su desnudo, las figuras de los tres reyes, uno de ellos de rodillas besando los pies del Niño, mientras que el segundo de ellos, con espada al cinto, procede a quitarse la corona como claro signo de postración ante el Rey de Reyes. Al fondo, en bajo relieve, un arco de triunfo clásico, ennoblecedor del ambiente, y entre el grupo de los Reyes y la Virgen, ocupando el centro de la composición, y destacando por su volumen, la figura de S. José, que aquí, como personaje principal, coge entre sus manos la mano derecha del Niño, hecho un tanto insólito en la iconografía renacentista del Santo.

En esta misma línea, y bien relacionado con el arte de Siloé, y atribuido a Diego Pesquera, estaba el relieve de la Adoración de los Reyes del Retablo de Colomera perdido en la guerra civil. Los ecos de la famosa composición de Leonardo allí se apreciaban claramente.

Del grupo escultórico de la portada principal de la Capilla Real, de 1.517, atribuido por Gómez Moreno al escultor Jorge Fernández, destaca en su parte central la Virgen con el Niño, ya los lados los magos y acompañantes, flanqueados por las figuras de S. Jorge y Santiago. Si el enmarque es gótico, la solución plástica de las figuras es ya plenamente renacentista, y así el grupo de la Virgen y el Niño, por su



composición y expresión se aparta de la iconografía más simbólica y medieval realizada por el autor en Sevilla.

El grupo del Retablo de la citada Capilla Real, de 1520-22, incorporando el retrato del emperador como uno de los magos, acentúa la simbólica significación del tema en este templo, en el que las propias estatuas de los R.R.C.C. están a su vez y también adorando la Eucaristía. La Virgen sentada presenta al Niño Jesús, también coronado, al rey que de rodillas lo adora, mientras que los otros dos, aunque formando grupo iconográfico se colocan en encasamientos laterales. San José aparece fuera de la escena principal, en actitud de oración y de perfil, y en un claro segundo plano, igualado con los acompañantes de los Magos y fuera del espacio dedicado a los Reyes.

Dentro del mismo siglo XVI, aunque ya dentro del área estilística de Diego de Siloé, que introduce en Granada, artística e iconográficamente, el Renacimiento desde una perspectiva distinta a la flamenca de Virgarny o a la más italiana de Fancelli, Ordóñez, o el Indaco, se encuentra el bello relieve de la Adoración de los Reyes, en madera policromada, existente en la Iglesia del Sagrario, atribuido a Diego de Aranda. Vista la escena totalmente de perfil el grupo de la Virgen con el Niño, con S. José detrás, incorpora al módulo y tratamiento siloesco, los primeros detalles de un incipiente naturalismo, bien recogidos en el modelado de la anatomía del Niño, también representado totalmente desnudo. Al rey negro Baltasar, aquí se le presenta claramente vestido a lo musulmán, incluso la espada que porta es de estilo y forma de las armas musulmanas, y no cristianas.

La entrada propiamente plena de las interpretaciones tendentes al naturalismo, en Granada y para la escultura, se sigue planteando en torno al gran retablo del Monasterio de S. Jerónimo, donde junto a otros maestros, Pablo de Rojas, tallaría el relieve de la Adoración de los pastores, claro precedente del realizado por Martínez Montañés su paisano en el retablo de S. Isidoro del Campo en Sevilla, y directamente relacionado con el también a él atribuido y de mismo tema del retablo de la Iglesia de Santa Isabel la Real en el Albaicín, En estas dos versiones del mismo tema, en el que se incorporan de manera más clara los pastores con sus presentes, aparece también ya otro de los aspectos que llamaran poderosamente la atención de los teóricos sobre iconografía ortodoxa: visión positiva o negativa de la presentación del Niño desnudo, echado sobre el suelo o sobre las pajas del pesebre,



las mismas que fueron como espinas, según Lope de Vega. En ambas versiones es clara la intención de ofrecer, en interpretación naturalista, la figura del Niño Jesús, en la plenitud de su belleza de desnudo infantil, alejado ya del idealismo hercúleo del Renacimiento, y del realismo minucioso del arte de los primitivos flamencos.

La atención de la Iglesia Católica sobre el tema, siempre estuvo más cercana a la pintura que a la escultura, aunque las normas a cumplir eran tanto válidas para pintores como para escultores. Pacheco, que en 1649 publicó su tratado hasta 1.649, en el capítulo XI, al hablar sobre la verdad y acierto con que se deben pintar, conforme a la escritura divina y santos doctores, algunas historias sagradas, y al referirse a este tema afirma, como es bien conocido, que es de fe católica, que primero que lo pusiese en el pesebre, lo envolvió la Virgen; y esta fue la señal que se les dió a los pastores para que lo conociesen: "Invenietis infantem pannis involutum ". Y después se pregunta: " ¿Cómo lo pintan casi todos los pintores desnudo? .Dirán que así representa más la pobreza; y que es más hermoso un niño desnudo que envuelto. Respondo que más hermosa es la verdad... y así es más seguro baxar la cabeza y conformar la pintura con la escritura... Lo cierto es que, cuando no lo dixera el texto sagrado, no se quien presumiera tan poca providencia y piedad en su Santísima Madre que lo expusiera en tan riguroso tiempo, ya la media noche, a las inclemencias del frío" (6). San Agustín afirma: "Estos son los dichosísimos paños con que limpiamos las manchas de nuestros pecados, de los cuales se asió Hieremías para salir del profundo del lago".

Tantas son en este sentido las recomendaciones, que se nos hace aún más atractivo y significativo, la insistencia de los artistas por recrear el tema, con la belleza del desnudo infantil, aunque también tiene especial significación la definida y clara actitud de envolverlo en los pañales que la Virgen tiene entre sus manos, como escena doméstica y más cercana.

En conjunto son temas y elementos que la escultura por una parte, en su relación con lo pictórico en el relieve, y por otra por la policromía, ha destacado bellamente en estos ejemplos granadinos, que aparte de valoraciones estilísticas y de escuela, pocas novedades nos ofrecen respecto al resto del arte español, salvo su significación como formas del nuevo arte que tras el musulmán se impone en Granada.



La circuncisión y la huida a Egipto

Sobre la circuncisión del Niño Jesús, la escultura granadina nos ofrece dos versiones, una en el estilo de Vázquez el joven en el retablo de S. Jerónimo, y la otra más granadina, entre el estilo de Bernabé de Gaviria y de Pablo de Rojas, en el retablo del Altar Mayor de la iglesia albaicinerana de Santa Isabel la Real, costado por Sor María de Mendoza, hija del Almirante D. Bernardino de Mendoza, en los últimos años del XVI.

El relieve del Monasterio de S. Jerónimo, colocado en el segundo piso del retablo, representa el momento en que la Virgen entrega al Sacerdote su hijo. Todo el retablo tiene como tema central la vida y pasión de Jesús, siendo este pasaje de la circuncisión el comienzo de dicha pasión, en su más tierna infancia, ocurrida según los Santos Padres, a los ocho días de su nacimiento. Aquí solo se representan tres personajes junto al Niño: la Virgen S. José y el Sumo Sacerdote. No aparece la mujer anciana con la vela encendida, ni la criada con los palominos. Ni en este ejemplo ni en el otro relieve de la Iglesia del convento de Santa Isabel la Real, se acepta la forma que Pacheco propone, y que hace a la Virgen ministro de este Sacramento, practicado en la misma cueva, para así cumplir el previo precepto de la purificación y presentación en el templo, pasajes que el arte granadino por otra parte representa muy bellamente en los lienzos de A. Cano y P. A. Bocanegra, de la Catedral y Cartuja, respectivamente.

El viaje desde Belén a Jerusalén y desde aquí a Nazaret, lo hace la Sagrada Familia con la ayuda de una borriquilla, según apunta el P. Nadal y describe Fray Luís de Granada, quien introduce un tema místico-piadoso que será pie y comienzo para una amplia y riquísima introducción del tema de pasión en la propia infancia de Jesús, versiones éstas, como veremos, tan frecuentes en la escultura granadina. Fray Luís de Granada, en sus *Adiciones* afirma: "Entra, dice, la Virgen por las puertas de Jerusalén con su hijo en los brazos. ¡ Esta es Señor la tela donde habéis de justar !. Paseadla para que tengáis reconocidos sus paseos, ahora la paseareis a caballo, y después a pié, ahora llevándoos la Virgen envuelto en sus brazos, y después llevando vos la Cruz en vuestros hombros; hoy seréis redimido por cinco ciclos (moneda) y después lo será el mundo con cinco llagas; hoy seréis ofrecido en los brazos de Simeón y después en los de la Cruz" (7). Acabado el acto, termina el evangelista S. Lucas así: "Después de que acabaron todo lo que mandaba la Ley, se



volvieron a la provincia de Galilea, a su ciudad de Nazareth y el Niño crecía confortado y llenado de sabiduría, y la gracia de Dios estaba con El ".

El otro gran pasaje dentro de la infancia de Cristo lo componen los distintos momentos encuadrados en el capítulo de la Huída a Egipto. El Evangelio de San Mateo afirma: "Después que los Magos se fueron he aquí que un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al Niño ya su Madre y huye a Egipto y estate allí hasta que yo te diga; porque ha de suceder que Herodes busque al Niño para matarle". "Levantándose José, tomó al Niño ya su Madre, de noche, y se retiró a Egipto y permaneció allí hasta la muerte de Herodes".

La liturgia fantástica de los llamados Evangelios Apócrifos ha creado numerosas escenas, con la intención de colmar vacíos y explicar los hechos posteriores de la vida de Cristo. Así el seudo Mateo, el Evangelio árabe de la Infancia, el Armenio de la Infancia o en la Historia copta de José el carpintero, se narran escenas y milagros referidos a personajes que después aparecerán en la vida pública de Jesús, desde sus amigos Lázaro, Marta y María, hasta el buen y mal ladrón. En general bajo este epígrafe global de la Huída a Egipto, bien se pueden distinguir los diversos y principales momentos: El aviso del Angel a S. José; La matanza de los inocentes; El viaje; Los descansos en el camino; La estancia y el regreso a Judea.

Como en otros capítulos, éstos siguen siendo más apropiados a ser presentados en pintura, donde la ambientación del paisaje, el número de personajes, la duplicidad de escenas, y diferentes tiempos en las mismas, se hacen difícil para la escultura, aún incluso para el relieve. Los bellos lienzos de Sánchez Cotán, el proveniente de las Madres Bernardas del Santísimo Sacramento de Madrid, hoy en Málaga, y el existente en la Cartuja granadina, testifican detalles y sensibilidad estilística con los que se tratan los símbolos que el tema encierra. El XVIII, aporta lo anecdótico y propiamente narrativo a lo que el tema y la estética del siglo se prestan. La versión que hace Risueño en pintura así lo demuestra.

De los momentos descritos, el más apropiado y frecuente es el de los descansos, en los que el grupo íntimo de la Virgen con el Niño en su regazo, dormido o amamantándolo, o San José, igualmente con el Niño entre los brazos, se repiten, en especial en escultura de pequeño tamaño y de expresión íntima.



Sin aportar novedades iconográficas, el arte de la escultura de pequeño tamaño en Granada, dará sus versiones cargadas de mayor intimismo y emoción religiosa. El grupo en barro policromado de José Risueño, de las Escuelas del Ave María, incorporando la borriquilla (sólo la cabeza), ofrece dimensión narrativa, propia de los textos de los villancicos. San José, con la capa ha realizado un tenderete para cobijar a la Virgen, que tiene en su regazo, ya dormido, al Niño Jesús. Otros grupos, como los de Friego, y de Madrid, representan asimismo estas encantadoras escenas, herederas de las propuestas idealizadas de Cano, en su lienzo del Museo del Prado o del de Bellas Artes de Granada, y del naturalismo intimista de las obras de Sánchez Cotán.

En dos ocasiones se incorpora al grupo la figura de S. Juanico, tema este que ha motivado también su controversia, en especial por el mercedario Fray Juan Interián de Ayala, aquél a quien Menéndez y Pelayo reprocha de tener "muy escaso sentido de la poesía cristiana tradicional e ingenua". Afirmación que podemos comprobar relejendo las opiniones del fraile, en torno a las representaciones de Jesús Niño junto a su primo S. Juan: "Capítulo VI, "De las pinturas de la Infancia del Salvador y que es lo que en ellas debe evitar, o admitir el pintor erudito"; en el apartado 3º escribe: "A lo mismo puede reducirse el pintar frecuentemente al Niño Jesús jugueteando con su Primo, según la carne, el Santo Precursor Bautista. A lo mismo digo: sino que esto, además de ser una ligereza ridícula, envuelve también un error bastante manifiesto, que con ocasión de dichas pinturas aprenden los fieles desde muchachos. ¡ Y oxalá que sólo fueran estos los hombres rudos, y que no tienen letras; y que no debieran también contarse en este número los que son tenidos por doctos y entendidos".

Explica después la no existencia de pruebas de que se dieron estos encuentros ni en Egipto, que era donde estaría Jesús, según la edad, ni en Nazaret, a donde volvió, ya muerto Herodes, ya la edad de 5 o 6 años. Rechaza después las razones de que fuesen los más importantes artistas italianos los primeros en representar estas fantasías y de que por ello debiesen imitarse (8).

La infancia de Jesús en Nazareth

Vuelta la familia a Nazareth, la vida de Jesús es motivo principalmente de inspiración para los pintores, que ilustran escenas en las que S. José trabaja en el taller de carpintero, la Virgen se ocupa en el telar o en bordados y costuras, y el



Niño, o se dedica a juegos con S. Juan y los Angeles, o se centra en temas que anuncian la pasión. La escultura es menos frecuente en estos temas. Sin embargo, en la fachada de la que fue casa del Gran Capitán, junto al actual convento de Carmelitas descalzas, se representa en una bella y decorada hornacina, con adornos al estilo canesco, un relieve en el que S. José enseña a trabajar con la sierra al Niño Jesús, mientras la Virgen contempla la escena. El grupo escultórico, en alto relieve, casi exento, de clara inspiración pictórica, se completa con el texto evangélico (S. Lucas, cap. 2º), "Et erat subditus illis". Estilísticamente es una escultura tosca y de formas copiadas de la plástica de la 1ª a mitad del XVII, y realizada a finales del siglo. De las tres figuras, es la del Niño, que mira hacia el espectador, la más expresiva y afortunada.

Entre estos temas, y entre los últimos tiempos de estancia en Egipto y la vuelta a Nazareth, se ofrece otro feliz cuadro cronológico entre la crónica histórica de la infancia de Cristo y la iconografía creada por la fantasía y sobre todo por la mística piadosa. Se trata de los primeros pasos del Niño, o simplemente: S. José toma de la mano al Niño Jesús.

Iconográficamente el tema ya presente en el Greco se concreta en dibujos de Cano, y será en Granada principalmente P. de Mena el escultor que más la presente, aunque parece sea Pablo de Rojas y Alonso de Mena en escultura, y Sánchez Cotán en pintura sus introductores iconográficos en esta escuela. El Niño aparece con una cestita en su mano derecha y en ademán de caminar, como lo realiza Alonso de Mena en la Capilla Real, o como materializando duda y titubeo, el Niño le echa las dos manos al Santo. El siglo XVIII en especial la obra de Torcuato Ruiz del Peral representa el tema, portando el Niño una cruz de largo brazo vertical, con la que se ayuda a caminar. El primero, que aquí presentamos, inédito de apenas 60cm, existente en el Monasterio de S. Jerónimo en el vestíbulo de entrada al claustro, en una bella hornacina de madera, por su estilo, lo atribuimos al arte de Vera Moreno, y el segundo, ya mayor que el natural, y existente en la antigua parroquia de Santiago, obra de Manuel González, ya dentro del XIX, que aún continuando el recuerdo de Ruiz del Peral, atempera el plegado al nuevo gusto neoclásico.

Caso aparte merece aquí recordar la atribución errónea del tema iconográfico, del llamado S. José maestro, en el Sepulcro de Juana y Felipe en la Capilla Real, siendo



posiblemente una representación de la enseñanza de las ciencias (matemática y aritmética), frente a la de teología. La poca claridad de los atributos ha motivado esta atribución popular, al Santo y al Niño, que con el libro bajo el brazo le atiende.

No existe en la escultura granadina representación del pasaje del Niño Jesús entre los doctores en el templo, y sólo se encuentra un relieve, ya del XIX, en el retablo de la parroquia de Pinos del valle, representando al Niño Jesús, ya de unos 6 o 7 años, de pie, colocado entre la Virgen y S. José, sentados a un lado y al otro.

Otros temas de creación devota

Hasta aquí las escenas que corresponden más o menos exactamente con los pasajes evangélicos referidos a la infancia de Jesús. La variedad y fantasía con que el sentimiento devoto español interpretó, en composiciones de clara inspiración mística y literaria, la infancia de Cristo, las premoniciones de su pasión, e incluso su casi ininterrumpida presencia en la Vida de la Virgen y de los Santos, hacen inabarcables el número de ejemplos que se podrían citar.

En Granada, por la especial significación de sus maestros mayores en el campo de la escultura, bien podemos ofrecer una variadísima gama de singularidades iconográficas. Ya en este sentido Sánchez Cantón afirmaba que "sería tarea inacabable reseñar las representaciones inusitadas e incluso anacrónicas de los temas infantiles de Jesús" (9).

Dentro de la iconografía más repetida en estos temas de la infancia de Jesús, están las esculturas de los llamados *Niños de Cuna*, hechos y pensados para la oración y contemplación cercana. El Niño, desnudo, plácidamente dormido, impone incluso la observación en silencio, como pieza de meditación íntima. El arte agota los rasgos naturalistas, que después la piedad popular completa con vestidos reales. Fray Luís de Granada, S. Juan de la Cruz, Lope de Vega, ilustran páginas y páginas de este tema, en villancicos y meditaciones. Entre las versiones iconográficas en las que la representación del Niño de cuna se completa, figura una, existente en la clausura del Convento del Angel, en la que el Niño se ha quedado dormido con la Cruz en la mano derecha y el dedo índice de la izquierda, en alarde de naturalismo infantil - reclamo para la piedad del fiel-, le deja el artista en la boca del Niño dormido. La talla, cercana a Ruiz del Peral, es ejemplo valioso de la función devocional de estas obras.



El otro gran capítulo en el que la infancia de Jesús se nos ofrece con variedad y riqueza es el referido a la Virgen como Madre. De 1.501 data la talla encargada a Ruberto Alemán por los R.R.C.C., y colocada en la Puerta de la Justicia, representando a la Virgen con el Niño entre sus brazos, y con el emblema del yugo y las flechas en la base. Esta imagen así como la llamada Virgen de la Antigua, en la Catedral, traída a Granada por los R.R.C.C., ofrecería el comienzo en estas tierras de un tipo iconográfico, que muy pronto el Renacimiento sustituyó. El estudio del bello relieve tallado por Siloé, para el tablero de respaldo de la silla central del coro del Monasterio de s. Jerónimo, así lo ejemplifica. Del Niño vestido, rígido y que bendice, se pasa a la expresión desbordante de una matrona que sostiene un pequeño Hércules. De esas propuestas renacentistas, la entrada del naturalismo matizará el tema de manera significativa. Bello ejemplo puede ser la Virgen de Belén de Alonso de Mena, hoy en la parroquia de s. Cecilio. Le fue encargada en 1.615, para el Convento de la Merced. Según el cronista mercedario Fray Pedro de S. Cecilio, la idea del grupo es de Pedro de Raxis, y se terminó en 1.616. La escena representa el momento en el que la Virgen se decide a cubrir con los pañales al Niño, que tiene en su regazo y que se vuelve al fiel y le muestra una pequeña cruz. El tema de clara naturaleza pictórica materializa la línea de naturalismo que Sánchez Cotán había representado en sus Vírgenes, y que Pedro de Mena repetirá dándoles su acento real y expresivo, alcanzando quizás en el perdido Niño del relieve de la Virgen de Belen de Sto. Domingo de Málaga su versión más lograda.

Frente a este naturalismo, Cano creará otra versión más majestuosa en su Virgen de Lebrija, donde vuelve la iconografía infantil a vestirse de solemnidad clásica, en contraste con capítulos, ciertamente únicos, de amplitud y hermosura, con los Niños de S. Antonio y S. José, del Museo de Bellas Artes del Palacio de Carlos V, donde el natural desborda en expresividad plástica y significación iconográfica: El Santo franciscano queda arrobado por la hermosura del Niño, que milagrosamente tiene "realmente" entre sus brazos.

A otro nivel iconográfico, y de tema de invención devocional existe en la portada de la Iglesia de las Carmelitas descalzas, un bello grupo en piedra, obra de Alonso de Mena, representando al Niño Jesús, de unos 7 u 8 años, que ofrece a San José una iglesia simbólica que porta en sus manos. El tema, frecuente en la iconografía



fundacional carmelitana, tiene especial singularidad en Granada, dentro del estilo de Alonso de Mena que lo repite con variante en la Iglesia de S. Antón.

La otra amplia temática de las premoniciones de la pasión de Jesús, aún en su infancia, nos ofrece también ricos ejemplos en la escultura granadina. El tema tan difundido en el arte de Zurbarán y referido a la Virgen Niña (que ocupada en su labor de costura, se detiene y entristece ante la visión interior de los sufrimientos de la pasión de Jesús) tiene también su interpretación en el Niño Jesús, que al hacer una corona de espinas se hiere y la herida suscita el presagio de los sufrimientos venideros, al tiempo que conmueve al fiel que lo contempla.

En el S. XVII, se completarán estas escenas místicas de cuna con las de cruz. El mismo Interián de Ayala, al criticar los juegos en los que los artistas ocupan a Jesús, afirma que "Cristo Señor Nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima pasión, que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien que con su muerte vencería a la misma muerte y al demonio...". "Por lo que es mucho mejor pintarle como que está orando a su Eterno Padre, abrazando la cruz, o arrodillado sobre ella, como lo pintan muchas veces, y no adorando a la cruz".

Son escenas, como él dice, "que no tanto pertenecen a la historia, quanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son: el que le pintan durmiendo sobre la Cruz, poniéndole por almohada el cráneo, o calavera de un hombre: Que abiertas las manos está recibiendo la Cruz que le traen y ofrecen los Angeles: Que está llevando en sus manos y hombros los instrumentos de la pasión."

La relación entre las versiones pictóricas y las escultóricas también es muy intensa, y aún más a niveles de obras de arte devocionales, no siempre de alto valor estético. La influencia de Zurbarán en estos temas fue muy frecuente, y obras de Bocanegra, Sarabia, Chavarito, y otros, repitieron estos temas, que se representaron también en escultura, cargando de signos y tonos dieciochescos las escenas de dolor y compunción. Un ejemplo claro de este tema es el Niño de la Espina del Convento de Zafra y otras versiones originales mostradas en la Exposición que en la Navidad pasada se hizo en la Casa de los Pisas de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.



Los famosos y devotos *Niños de Pasión*, patronos de Hermandades Sacramentales y titulares de claustros y patios de los conventos de clausura de monjas, nos ofrecen cuidados conjuntos de tallas, vestidos y complementos de plata. Niños llorosos, ricamente vestidos, con cruz de plata en su mano, cestitas con los atributos de la pasión, y con coronas de espinas, abundan en iglesias y conventos. Los Moras fueron verdaderos creadores de estos tipos granadinos, que en la provincia se les llama también *Niños de la Llave*, ya que durante el jueves y viernes Santo, a ellos se les colgaba la llave de la Urna del Sacramento.

Las miradas, dirigidas hacia arriba, con ojos de cristal y pestañas naturales, lágrimas, y a veces pelucas de largo rizo significan todo un atractivo capítulo de encardinación de lo piadoso en lo artístico.

El tema del Niño Jesús como Buen Pastor es otra de las representaciones en las que la escultura granadina nos ofrece bellos ejemplares. La variedad iconográfica abarca desde el Niño pastor lloroso, al que desnudo alimenta al corderillo que le sigue. Los atributos del cayado y el vestido de piel hacen a veces confusa la puntualización entre S. Juan Bautista y el Buen Pastor.

Especial significación en estos capítulos tienen las representaciones de pasos de la pasión encarnados por el Niño Jesús. De todos ellos destaca la bella obra de Alonso Cano representando al Niño Jesús con la Cruz a cuestas, sobre un grupo de querubines y el globo terráqueo. "Pocas veces la emoción del signo trágico de la humanidad de Cristo ha sido expresada con tan vidente ternura", afirma sobre esta figura Camón Aznar. Jesús Niño lleva ya en sus hombros, como un resumen de su vida futura, una cruz que dramatiza sus días infantiles. Como un juguete que espanta a todas las alegrías de la niñez, así soporta este cuerpo de delicada morbidez unos troncos en forma de cruz. El arte de Cano, tan apto para representar temas infantiles, acertó en esta patética figura, que enfrenta la felicidad de la infancia y su destino trágico. Para Camón es la imagen más preciosa de Cristo Niño que existe en el arte español. Iconográficamente se repitió con frecuencia, pero aún ya pesar de todo es tema único.

También en Granada a principios del XIX, otro escultor realiza, siguiendo esta línea iconográfica, otra bella y casi desconocida pieza. Representa también al Niño Jesús, caminante nazareno, con la Cruz a cuestas, guiando por el camino de la pasión al



alma que en forma de dócil cordero le sigue, embelesado por el alimento de espigas que le ofrece. El estudio de la cabeza es capítulo de primerísima calidad e interés estilístico. Su autor Manuel González, transmite la estética de lo granadino sobre la frialdad del Neoclasicismo. El grupo recibe culto en la Iglesia del Convento de los Angeles en Granada.

Cristo Niño vencedor sobre la muerte es otro de los temas frecuentes en la iconografía cristiana del barroco, tomando incluso antecedentes del mundo profano, en donde la vanitas, o el triunfo seguro de la muerte sobre la vida, se ofrece aunando la infancia con el Niño, la muerte con la calavera, y el tiempo con la clepsidra.

Desde el pesimismo hedonista de la Antigüedad -¡Todo es vanidad y nada más que vanidad! rezan los Salmos 1.2 de Salomón- pasando por el símil que se hace en el libro de Job (14, 1-2) entre el hombre nacido de mujer que crece como una flor y cae y huye como una sombra y no queda nada de él, el texto de Hornero, o con las danzas de la muerte en la E.M., el Renacimiento abunda en representar en el Niño el propio comienzo del fin: "*Nascentes morimur, finisque ab origine pendent*". Desde el XVI se multiplican este tipo de representaciones de un Niño que duerme o posa su cabeza sobre la calavera. El Niño así recostado con los ojos cerrados, nos trae la visión del Niño Jesús dormido, sin el miedo y vencedor de la muerte, o la de Cristo muerto vencedor de la propia muerte. La vanitas se cristianiza frecuentemente, uniendo a la calavera la cruz.

Y sobre estos ejemplos, que aquí mostramos en pintura de P .A. Bocanegra, y en escultura de Pablo de Rojas, en el s. XVII, aparecerá también la figura contradictoria y simbólica del "Niño Resucitado". Cristo triunfante de la muerte, resucita al tercer día. Es frecuente que junto a la figura del Cristo vencedor, portador de la banderola blanca, y en su anatomía las llagas de la pasión, también se le represente por el Niño que bendice, en la plenitud de su belleza infantil.

Cerramos esta serie de ejemplos de escultura granadina con uno insólito por su belleza y por su tamaño. Tallado en madera, apenas superando los 10cm, y bellamente policromado, nos puede servir de ajustado ejemplo final para valorar la estética de lo pequeño en esta temática iconográfica de la infancia de Jesús en el arte granadino. Cano, a quien se lo atribuí hace tiempo, nos ofrece como resume el



candor y el trasfondo con que el tema es tratado por la escultura granadina, desde el Renacimiento hasta fines del XIX. Elegantemente plantado, en actitud de bendecir, aúna blandura de modelado y belleza plástica en el tratamiento del desnudo como escultura y como pintura (10).

NOTAS

(1) Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, edición con preliminar, notas e índice de Sánchez Cantón, Madrid 1.95t, pág., 213, del Tm. I.

(2) Camón Aznar, José, *La pasión de Cristo*, B.A.C., Madrid, 1949. Prólogo.

(3) Gala, Antonio, *La infancia expuesta*. Catálogo de la exposición "El Niño en el Museo del Prado", Madrid, 1983, págs. 13-16.

(4) Orozco Díaz, Emilio, *Los barros de Risueño y la estética granadina*, "Goya", no 14. Madrid, 1956.

(5) Zarco del Valle, M. R., *Documentos inéditos para la historia de España*, T. 55, pág. 315.

(6) Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, T. II, pág. 245.

(7) Fray Luis de Granada, *Adiciones*, apud Pacheco, *Arte de la Pintura*, T. II, pág. 256.

(8) Interian de Ayala, Fray Juan, *El pintor christiano y erudito*, Libro III, cap. VI, pág. 249.

(9) Sánchez Cantón, F.J., *Nacimiento e infancia de Cristo*, B.A.C: Madrid, 1968, pág. 174.

(10) Sánchez-Mesa Martín, Domingo, *Técnica de la escultura policromada granadina*. Colección Monográfica. Universidad de Granada. 1971, pág., 147.