

LLUCH SANJULIAN

EL "NIÑO DE PASION" COMO FUENTE DE VIDA

(A propósito de un cuadro de la cartuja
existente en el Museo de Castellón)

Da pie a estas consideraciones un cuadro que, procedente de la cartuja de Vall de Crist, se guarda en el Museo de Bellas Artes de Castellón, donde ingresó el 12 de octubre de 1849 (1).

Este cuadro tiene su ejemplo paralelo por tema, época y aún quizá taller, en otro que se exhibe en el Museo Catedralicio de Segorbe. Ambas obras, de por sí, estéticamente consideradas, no tienen especial valía, pero son exponente de tantas otras del mismo carácter devocional como se realizaron en ese tiempo. El verdadero interés reside más bien en su contenido, que responde a una mística devocional cristológica muy propia de la época del barroco, aunque con raíces ya en los primeros siglos del cristianismo y manifestaciones variadas y diversas según los tiempos.

En ambos cuadros se trata de pintura al óleo sobre lienzo, con poca diferencia de tamaño: 1,36 x 1,03 mide el de Castellón; 0,98 x 0,76, el de Segorbe. Los dos han sufrido daños, aunque más considerables el de Castellón; y los dos han sido restaurados por los servicios técnicos de la Diputación Provincial. Corresponden ambos al siglo XVII, ya bastante avanzado, y son de autor desconocido, relacionable con el arte valenciano

que presupone la existencia y la obra de Espinosa, sobre todo en el caso del ejemplar de Castellón. En ambos se representa a Jesús Niño, de pie sobre una especie de pedestal, con una mano extendida y la otra sobre el pecho. La cabeza, levemente inclinada y vuelta hacia su derecha. Cubre parcialmente el cuerpo un paño a modo de manto anudado en la cintura, en la zona derecha. En la parte alta, cartela con la inscripción, dañada, sólo parcialmente legible: *SI QUIS SITIT VENIAT AD ME*. En la zona inferior, unas rocallas con carátula a modo de taza de fuente barroca. Fondo de paisaje apenas esbozado, con contraluces de atardecer.

Es Niño de Pasión y presenta las heridas de los clavos en pies y manos —más visibles en la versión de Segorbe— quedando oculta por la posición de su mano derecha la herida del pecho. De las heridas manan hilillos de sangre —bien visibles, una vez más, en el cuadro de Segorbe— que vienen a caer en la taza. En el cuadro de Segorbe lo son también las radiaciones de la aureola, de que carece el de Castellón. En el pedestal se perciben los signos anagramáticos JHS.

Las diferencias entre ambos cuadros son escasas y menores. Han de referirse, sobre todo, a fórmulas interpretativas. Por lo general, desde el punto de vista pictórico, las soluciones son más correctas en el cuadro de Castellón. Así, el planteamiento global de la figura del Niño, los pliegues del paño, los contrastes de luz, etc. Aunque sin ser obra de especial calidad, el resultado es más convincente. En el cuadro de Segorbe, el lenguaje es más directo y espontáneo, más cercano también a lo popular, pero con menos calidades pictóricas.

Como he indicado antes, se trata de lo que en arte e iconografía se denomina "*Niño de Pasión*" ("*Passionskind*", según la expresión alemana). Una de las muchas trasposiciones, por tanto, de un tema propio del Cristo adulto a Jesús Niño.

Aunque algunas de las fórmulas son más o menos exclusivas de las representaciones alegóricas de Jesús Niño, en el caso que nos ocupa, aparte de ser más propia de Jesús adulto, se contempla un tema de hondo contenido teológico-místico de larga tradición y de tan variadas como, a veces, complejas manifestaciones.

Por lo general, las representaciones de Jesús Niño en el ámbito alegórico-místico, se desarrollan en el arte occidental con bastante independencia de las de Bizancio. Solamente en dos tipos podrían darse ciertos principios lejanamente coincidentes, aún cuando sus numerosas variantes evolucionan luego de forma muy distinta. Son los de "*Melismos*" (en relación con la Eucaristía) y "*Anapeson*" (que hace referencia a la pasión). Pero la proyección de los elementos de la pasión o del Cristo preexistente sobre las representaciones de tales figuras de Jesús Niño, juegan un papel muy distinto al de sus paralelos del arte bizantino. Por otra parte, la rigurosa fijeza de fórmulas y la prohibición incluso de salirse de las normas establecidas para las representaciones de aquel arte, impidieron la rica y variada gama de variantes que este, como tantos otros, logra en el arte occidental (2).

Las más lejanas representaciones de esta iconografía, que sería luego tan rica y multiforme, datan, en realidad, de la baja edad media. No van más allá del siglo XIV y tienen carácter devocional, basándose en una

piEDAD popular, más bien femenina, que se relaciona muchas veces con piezas de teatro o juegos sacros de religiosas. En especial los relacionados con el nacimiento, con inclusión de simbólicas cunas, se multiplicaron con la "devoción moderna" en los siglos XV y XVI. Por supuesto, me refiero aquí a esta peculiar parcela del arte religioso relacionado con Jesús Niño, toda vez que las representaciones de éste en relación con los temas de nacimiento e infancia constituyen otro campo muy distinto. No cabe duda que influye el tipo de religiosidad y de piedad popular, como también los predicadores. Pero ello no sólo no es obstáculo, sino que es aliciente para que surjan tan bellas como variadas creaciones en el ámbito del arte religioso: el niño bendiciendo y con la bola del mundo, jugando con animales o frutos, en la cuna o en el pesebre, en relación con las felicitaciones de año nuevo como grabado popular, en el baño, con el cordero, con los símbolos de los evangelistas, con los niños inocentes, como buen pastor, etc.

En los siglos XVI-XVIII, con la religiosidad postreformista, del manierismo y de la Europa barroca, se multiplicaron estas representaciones y se enriquecieron con las más curiosas y poéticas variantes imaginables.

Refiriéndose al ámbito del Niño Jesús de Pasión, los ejemplos son también variadísimos, abundando incluso obras de artistas cualificados, cuya sola mención sobrepasaría con mucho el objeto de estas notas. Para constatarlo, bastaría recordar la belleza y eficacia de las creaciones de nuestros escultores del barroco, como el "Niño con la cruz a cuestas" de Alonso Cano, en San Miguel de los Navarros, de Madrid.

Aún cuando el elemento anecdótico, la narrativa y la imagen poética parezcan ser motivación primordial o única en una religiosidad en la que el sentimiento adquiere gran importancia, sería desacertado limitarse a la explicación desde esa perspectiva tan sólo (3). Sobre todo si se tiene en cuenta la realidad de una época como la del manierismo y el barroco en que la alegoría, el símbolo, la emblemática, el lenguaje figurativo de todo tipo, en suma, juegan tan relevante papel. Así, y por citar algunos ejemplos, las figuras del Niño preexistente, de la encarnación, que con motivo de la anunciación representaron ya como crucífero nuestros pintores del período gótico. Aludirían a la totalidad de la misión con que Cristo es enviado al mundo por el Padre y que asume desde el comienzo de su humana existencia. Con variantes, y aparte sus complejas implicaciones, este sería el significado primero del niño en brazos de su madre, pero ya con referencia a la cruz, de que constituyen buena muestra, entre otras muchas, las espléndidas creaciones de Joan de Joanes. El que lo representa con los instrumentos de la pasión puede considerarse variante del Ecce-Homo o "Cristo Varón de Dolor", con las significaciones que conlleva como "imagen de piedad", que alude igualmente a la total entrega de Cristo e intenta suscitar el sentimiento de piedad y compasión hacia él por parte del contemplador. Así lo vemos en una talla del siglo XVII en la iglesia parroquial de Zucaina (Castellón), en la cual, los instrumentos de la pasión van representados en la policromía del vestido.

El niño dormido sobre una calavera ha de ser referido al tema de las representaciones "*Vanitas*" y alude a la muerte y al triunfo sobre ella por la muerte de Cristo. Esto mismo vale de las representaciones de Jesús

Niño dormido sobre la cruz ("ego dormio, et cor meum vigilat"). En ella, sin embargo, habrían de tenerse en cuenta las representaciones y el significado de "*Eros y Vanitas*", en especial Eros dormido con presencia de la calavera (4). Con cruz, entre nubes y coros angélicos, aparece en una obra de Antonio de Pereda, triunfante sobre la "*Vanitas mundi*". En pie, sobre la muerte y el diablo, se le representa como vencedor de la muerte y del pecado (5). Implicaciones eucarísticas y jesuíticas contiene en la obra de Valdés Leal existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (6). No deja de ser curioso y de notorio interés iconográfico el cuadro que, atribuido a Antonio Ricci, hay en la Biblioteca del Colegio del Patriarca, en Valencia. Jesús es presentado como niño de pasión, con la cruz y otros emblemas como fondo y mástil de la nave que guía, pero sin heridas. Es una trasposición del conocido tema de la "*Nave de la Iglesia*", armada aquí con los siete sacramentos representados por siete medallones en banda (7).

Finalmente, cabe recordar la trasposición a Jesús Niño de la representación de Cristo con las heridas de la pasión. En su forma peculiar, como fuente de vida y de misericordia, se trata aquí especialmente (8). Esta composición alegórica es recogida ya por Hendrik Goltzius (1558-1617) en una serie de alegorías sobre la vida de Cristo, si bien en esa representación se incluyen varias personificaciones (9).

El tema tiene que ver directamente, no tanto en el cómo ha visto el hombre la figura de Cristo y la ha representado, sino cómo ha entendido la misión de Cristo; su obra y los caminos que ha seguido para dar forma visual a esta misión en relación con el hombre como destinatario y beneficiario. Se trata, en definitiva, de los dones, los beneficios, la gracia de Cristo. Y esto, visto desde él mismo, que los transmite a sus fieles y seguidores, los creyentes —*Gratia Redemptoris*—; o desde los intermediarios y continuadores de su obra, depositarios de los dones de Cristo para el bien de los fieles —*Iglesia*— y a través de qué canales esos dones discurren hasta el creyente —*Sacramentos*—. La tarea de dar forma visual a estos aspectos a través de los siglos era difícil y compleja, debido a las implicaciones abstractas y de carácter especulativo que conlleva. Ha de considerarse también desde la experiencia mística, de una gran riqueza, y que ha contribuido sin duda al enriquecimiento del mundo de imágenes que el tema comporta. Por lo demás, está también permanentemente condicionada a la manera cómo el hombre haya entendido esta misión y estos dones en cada época, cuáles hayan sido sus puntos de vista y posiciones, según el devenir de la historia humana en que la Iglesia, por muy espiritual que sea su ámbito, se halla inmersa.

Por lo que hace a los cuadros que motivan estas notas, hemos de referirnos al agua y su rica simbología, a partir de la trasposición que hace sangre=agua=agua regeneradora=generadora de nueva vida. La sangre redentora de Cristo, que simboliza los dones que de él llegan y producen nueva vida, cede el paso al agua regeneradora, productora de nueva vida. Debido a la excepcional importancia del agua para la vida del ser humano, adquiere muy pronto en todas las culturas una rica simbología, y en todas como elemento vivificador. También se concreta muy pronto en el manantial como origen de las aguas y en la fuente como origen o como transmisora del precioso elemento. La Biblia asume esta

enriquecedora condición figurativa del agua. Y Cristo empleó en su lenguaje y para sus enseñanzas esta simbología. La literatura y el arte cristianos relacionaron muy pronto el tema con Cristo. Así, aparece representado por sí o por símbolos substitutivos en relación con las corrientes de aguas vivificadoras —los ríos o corrientes del paraíso que regeneran y dan vida a la ciudad celeste—. Los fieles, en figura o por numerosos símbolos, acuden a regenerarse en esas aguas que dan vida perdurable. Lo hallamos sobre todo en sarcófagos paleocristianos y en ábsides de basílicas. En el medievo se tiende a representar el tema mediante una fuente en forma de templete, a modo de "tholos monopteros" coronado por la cruz. Con posterioridad adquiere nuevas variantes enriquecedoras, al paso que se enriquece también la literatura, doctrinal o simplemente piadosa.

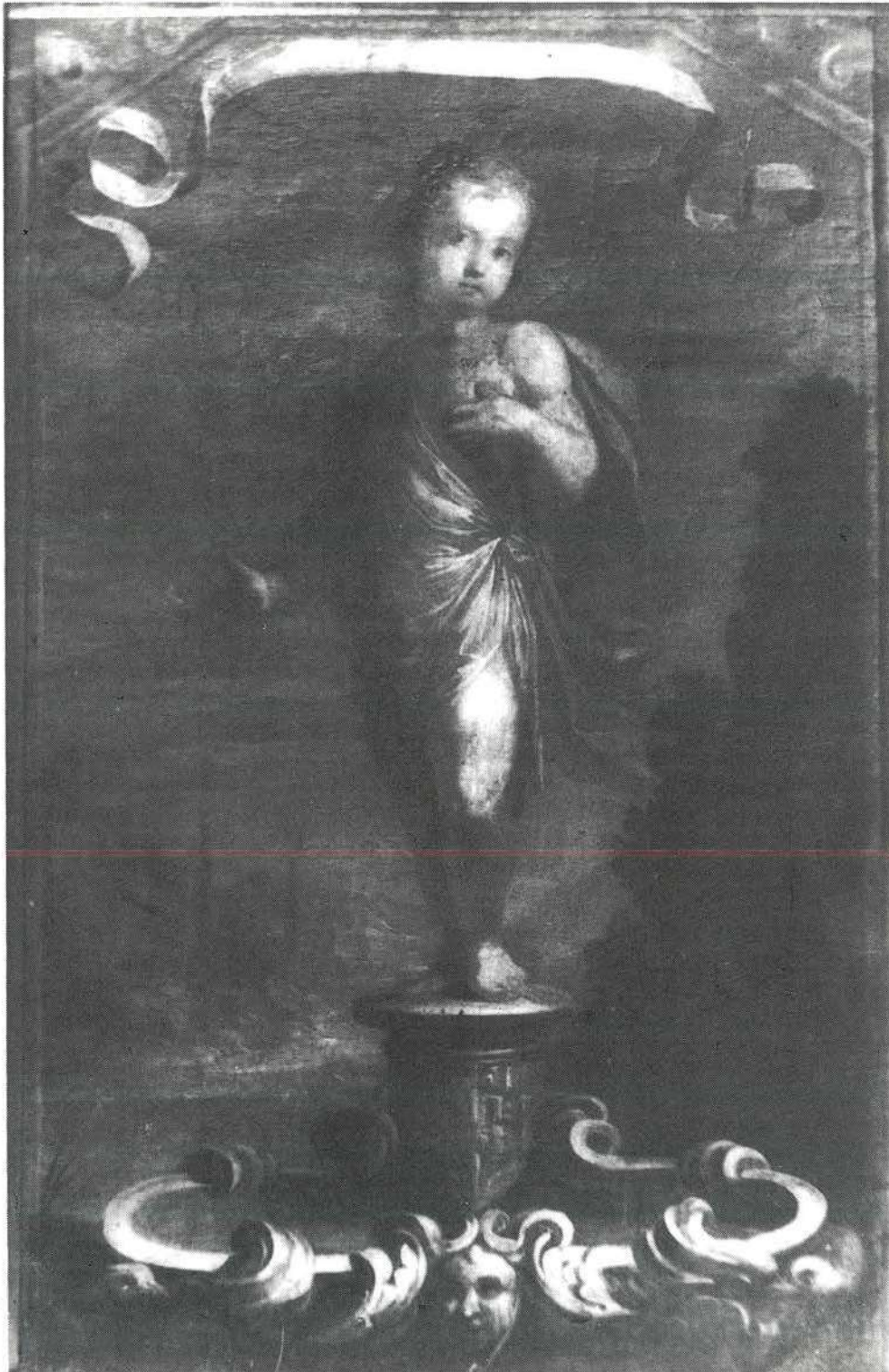
La *fente de vida* no es tema exclusivo del cristianismo. Existe también antes y fuera del mundo cristiano, y con otras connotaciones: fuente del placer y de la alegría, de la regeneración, de la juventud. Pero todas remiten al sentido originario de vida en su plenitud, aunque el hombre pueda sintetizarla en otras facetas, según las circunstancias. En cualquier caso, Cristo como fuente de vida se convierte muy pronto en tema iconográfico de enorme riqueza y posibilidades expresivas o de contenido, que ni teólogos o escritores eclesiásticos ni artistas desaprovecharon.

Pasando por alto otras muchas acepciones y variantes, es en el tardo medievo cuando esta corriente de agua pasa a relacionarse con la sangre de Cristo y a representarle a él mismo, y no por substitución, como fuente. De sus heridas brotará el agua=sangre vivificadora. Por razón de su referencia a la pasión y muerte en la cruz, a veces se le representará crucificado sobre la taza de la fuente en que caen las aguas (10). Sobre todo en grabados y en pinturas votivas del siglo XVIII, el Cristo crucificado suele substituirse por el Cristo Varón de Dolor. Esta entrega de Cristo se relaciona con los sacramentos, como canales a través de los cuales llegan a los fieles los dones. En ocasiones, aunque se aluda a esta condición, no se representa como tal fuente. Un ejemplo prototípico de tales series sacramentarias en relación con Cristo crucificado, sin directa representación de la fuente, pero con alusión a la misma, tenemos en el retablo de Fray Bonifacio Ferrer (11).

Estas representaciones, en que Cristo mismo pasa a ser la fuente, y el agua su propia sangre, son muy propias de una piedad sensible e intimista, de la "Devotio moderna". Concede gran importancia a la humanidad de Cristo y a su entrega, con preferencia particular por los temas derivados de la pasión. Con las naturales variantes, y sin solución de continuidad, pasaría a la religiosidad de la contrareforma y del barroco, por lo que ciertos temas perviven, enriqueciéndose con las nuevas aportaciones estéticas y de simbología, que no se limitan a las artes visuales, sino que llegan a la literatura. Bastaría citar ejemplos como el teatro de Calderón y la poesía de San Juan de la Cruz (12). El tema se enriquece también con la tendencia creciente a la simbología y a la emblemática que se hace más compleja y, con frecuencia, rebuscada. Sorprende la cantidad de obras ilustradas que con estos y otros temas iconográficos surgieron y se publi-



Niño de Pasión "Fuente de Vida" (Museo Catedralicio de Segorbe. Foto R.R.C.)



Niño de Pasión "Fuente de Vida" (Museo de Bellas Artes de Castellón. Foto del Museo)

caron entre los últimos años del siglo XVI y los primeros decenios del siglo XVII, parejamente a las doctrinales o de carácter devocional (13). No son raros los casos en que la taza de la fuente tiene siete caños. Puede aludir a los dones del Espíritu Santo cuando se la representa en relación con la Pentecostés (Evangeliario de Kuno von Falkenstein, Trier, hacia 1380). Por lo general, sin embargo, en especial cuando sobre la taza se representa a Cristo crucificado, Varón de Dolor o en su trasposición al Niño de Pasión, tiene marcado carácter sacramentario, para el cual no es precisa la indicación de los siete años. Tampoco han de entenderse siempre y necesariamente como alusiones a los sacramentos. Las relacionadas con Cristo crucificado o Varón de Dolor como "Fuente de vida, Fuente de misericordia" ilustran el carácter soteriológico en general de su sangre, su sentido purificador por el bautismo y el fortalecedor de la eucaristía.

En los cuadros que nos ocupan, las pautas interpretativas adicionales sobre el contenido específico del tema, vienen dadas por la inscripción de la cartela: SI QUIS SITIT VENIAT AD ME. Son palabras de Cristo, según el evangelista San Juan: "El último día, el día grande de la fiesta, se detuvo Jesús y exclamó: si alguno tiene sed, venga a mí y beba". Y añadiría que en sus creyentes "manarían ríos de agua de sus entrañas" (14). El texto se completaría de forma espléndida con las referencias a esta condición vivificadora de Cristo y su obra en el diálogo con la samaritana, en el capítulo cuarto del mismo evangelio de San Juan: "Si conocieras el don de Dios y quién es el que te dice: dame de beber, tú le pedirías a él, y él te daría a tí agua viva". Añadiendo luego: "Quien bebe de esta agua volverá a tener sed; pero el que beba el agua que yo le daré se hará en él una fuente que salta hasta la vida eterna" (15). Las alusiones a las corrientes o ríos del paraíso parecen claras y Cristo parece dar por sobreentendido que sus oyentes comprenden este lenguaje, por lo que cabe suponer que la terminología y su significado eran, al menos hasta cierto punto, del dominio común.

Los cuadros, por tanto, aparte las múltiples implicaciones propias del tema y su trasposición a Jesús Niño, significan una clara invitación a participar de estos dones de Cristo simbolizados por la fuente de vida, representada por él mismo y por la sangre que brota de sus heridas. Y esto, dentro de una religiosidad que gusta, al mismo tiempo, de alegorías y simbolismos y concede especial importancia al sentimiento de piedad hacia la humanidad de Cristo, aceptando el hecho de representarle niño, lo que añade el factor de la ternura, presente en la línea de la mística española incluso anterior a la reforma y a Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Y no debe extrañar la presencia de obras de este carácter en monasterios y conventos. Al contrario, eran muy propias de la vida contemplativa de tales ambientes religiosos, mientras que aquellas otras de carácter devocional más popular o vinculadas a la existencia de alguna imagen muy venerada, estaban relacionadas con santuarios o lugares de culto del pueblo.

NOTAS

1. CODINA ARMENGOT, Eduardo: *Inventario de las obras del Museo de Bellas Artes y de las Colecciones de la Excelentísima Diputación de Castellón*. Castellón, 1946, pág. 2, n.º 3.
2. ROTHMUND, Boris: *Das Ostkirchliche Christusbild*. München, 1965.
3. DIONISIOS DEL MONTE ATHOS: *Manual del pintor*. Conozco la versión alemana de Munich, 1960.
3. TRENS, Manuel: *El Hijo del Hombre*. Barcelona, 1959, págs. 29-30, lám. 20-23.
4. Estudios diversos y frecuentes alusiones a este apasionante tema abundan en la moderna línea de la iconografía, sobre todo a partir de Erwin Panofsky y Jan Bialostocki. Pero no es sólo en el período barroco con la postura filosófica pesimista ante la fugacidad de la vida, la vanidad del poder y aún del amor mismo, como puede presentarse, aparte intelectuales y moralistas, en Hendrik Coltrius (*Quis evadet*), o el acento macabro que ello adquiere en Valdés Leal (*Finis gloriae mundi, in ictu oculi*). Valdría la pena recordar también, en tal sentido, los "*Amoris divini emblemata*" que el profesor Santiago Sebastián ha estudiado recientemente. (Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 2. Madrid 1985).
Con nueva modalidad y aún vitalidad reaparece en el romanticismo e invade campos de la literatura, de lo que sería ejemplo arquetípico Baudelaire (*Fleurs du Mal*, versos marginales de un libro), sobre lo cual se han hecho asimismo importantes estudios, entre los que destacan los de Jan Prévost y Wolfgang Drost, que vienen a señalar importantes relaciones entre la iconografía del renacimiento y del barroco y la poesía de Baudelaire.
5. Sobre el tema "Arte y Vanitas", aunque sin expresa referencia a esta vertiente en el "Niño de Pasión", véase Jan BIALOSTOCKI, "*Kunst und Vanitas*", en "*Kunst und Ikonographie*", Dresden, 1968, págs. 187-230. No como estudio, sino como nota, puede verse también referencia en Dionisio ORTIZ JUAREZ. "*Eros transformado a lo divino*". En "Traza y Baza", 7, Barcelona, 1978.
6. Procede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, al igual que varios más de la sala Valdés Leal del Museo; está pintado hacia 1659, al óleo sobre lienzo y mide 2,18 x 1,60 m. (Vide José HERNANDEZ DIAZ, "*Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*", Madrid, 1967).
7. BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pág. 314, n.º 224.
- LLOMPART, Gabriel: *Escarceos sobre la piedad popular postridentina. El Divino Piloto de San Juan de Ribera y su trasfondo alegórico*. En "Analecta Sacra Tarraconensis", 1967, 40, págs. 309-325.
8. "*Fons vitae, fons misericordiae*", lleva como inscripción el cuadro del siglo XVI en la iglesia de la Misericordia de O Porto, en Portugal. En los grabados suele llevar ordinariamente la inscripción "*Fons misericordiae*".
9. HAUSSHERR, R. *Jesuskind*. En "Lexikon der Christlichen Ikonographie", II, 406, Freiburg, 1970.
10. Un ejemplo muy repetido es la xilografía según el Maestro de la Leyenda de Meinrad. Vide, a tal efecto, B. WADELL, *Fons pietatis*, Göteborg, 1969.
11. RODRIGUEZ CULEBRAS, R. *El Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano*. En "Archivo de Arte Valenciano", Valencia, 1978.
12. SAN JUAN DE LA CRUZ: "*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por la fe*": "Que bien sé yo la fonte que mana y corre". Entre otras; implica también connotaciones eucarísticas: "Aquesta eterna fonte está escondida — en este vivo pan por darnos vida" ... — "aquesta viva fuente, que deseo — en este pan de vida yo la veo — aunque es de noche". (Obras, Ed. del P. Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1940).
13. En esta línea, pero con bases en la doctrina y en la iconografía común a la época, cabría citar la obra *Nagegación segura para el cielo*, del P. Jerónimo de Segorbe, que se publicó en Valencia el año 1611, cuyo análisis a la luz de estos planteamientos y de ciertas obras de su tiempo, nos ocupa actualmente.
14. Jn. 7, 37-38.
15. Jn. 4, 10, 13-14.



Niño Jesús de Pasión. Talla en madera policromada del siglo XVII.
Iglesia parroquial de Zucaina (Foto R.R.C.)