

IMÁGENES
DE LA INFANCIA
CIENCIA, POLÍTICA Y RELIGIÓN
EN LA ESPAÑA MODERNA

GEMMA COBO DELGADO

IMÁGENES
DE LA INFANCIA
CIENCIA, POLÍTICA Y RELIGIÓN
EN LA ESPAÑA MODERNA

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.^a edición, 2024

Ilustración de cubierta: J. B. Martínez del Mazo,
La familia del artista, ca. 1664 (detalle),
Kunsthistorisches Museum, Viena. © Album / akg-images.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Gemma Cobo Delgado, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 3.246-2024
ISBN: 978-84-376-4765-4
Printed in Spain

*Para Alicia, juntas terminamos
de escribir estas páginas*

Agradecimientos

Este libro es, en cierta medida, resultado de un esfuerzo colectivo: ha sido posible gracias a las personas que me han acompañado y las instituciones que me han acogido. Quisiera comenzar mis agradecimientos por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Allí cursé el máster Estudios Avanzados en Historia del Arte Español y el trabajo final, *Imágenes de la infancia y la puericia en la corte de los Austrias*, fue el punto de partida del libro que tienen entre manos. No tengo palabras para agradecer a los directores, Miguel Morán Turina y José Riello, que me apoyaran en un tema que hasta ese momento apenas había sido tenido en consideración, y que me animaran a continuar en esta línea de trabajo.

Fue en el área de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado donde comencé la investigación doctoral, gracias a una beca de formación tutelada por Manuela Mena, que estaba organizando, junto a Gudrun Maurer, una exposición de cartones para tapices de Goya; ambas me dieron la posibilidad de estudiar las obras y de comisariar una instalación dedicada a Carlos III, un buen

punto de partida para el estudio de los retratos de sus hijos, que tan presentes están en estas páginas. La estancia en el Museo del Prado se enriqueció aún más por los compañeros y amigos que compartieron conmigo el día a día y desde entonces siempre me han ayudado: Javier Andrés, Elena Arancón, Irene Calvo, Silvia Castillo, José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli, Isabel González-Conde, Ana Hernández Pugh, Pedro Martínez Plaza, Polina Pavlova, Javier Pérez Flecha, María de los Reyes de Soto, Carmen Rodríguez Fernández-Salguero, Rebecca Teresi y Ariadna de Vilallonga Carcolé. Vaya para todos ellos mi mayor agradecimiento por su apoyo y disponibilidad.

La investigación cobró definitivo impulso cuando la Universidad Autónoma de Madrid me concedió el contrato de formación de personal investigador (FPI-UAM) en el Departamento de Historia y Teoría del Arte, lugar donde desarrollé mis estudios de licenciatura y me inicié en el campo de la investigación. A todos los profesores les agradezco su apoyo y disponibilidad desde el inicio de mi carrera. Igualmente, en el desarrollo del trabajo fueron claves las estancias de investigación en Reino Unido y Estados Unidos y los informes

de colegas de distintas instituciones extranjeras. Agradezco la ayuda prestada por Matthew Brown, Laurence Brockliss, Jonathan Brown, Andrew Ginger, Patrick Lenaghan, Mark McDonald, Pierre Géal y Catherine M. Jaffe.

Dada la amplitud y diversidad del tema, han sido varios los profesionales de museos y galerías que me han ayudado en el acopio del material visual, la documentación y la bibliografía. Sin su generosa colaboración me habría sido casi imposible reunir el archivo visual y acceder a las fuentes. Mi agradecimiento a: María Carmela Masi, Concha Herrero, Javier Jordán de Urríes, Cristina Mur de Vítu, Mario Mateos y Cristina Uribe. El mismo sentimiento de gratitud es para los responsables de las ermitas que me permitieron estudiar las pinturas de exvotos: para Alejandro Millán, Claudio de Dios, Óscar Otero y Ana Martín, y para los propietarios del albergue de la ermita de Nuestra Señora del Carrasquedo en Grañón. Igualmente agradezco las atenciones de los profesionales de la Biblioteca Nacional de España y de la biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC y de los archiveros y bibliotecarios de Patrimonio Nacional, en especial de Jaime Sepulcre Samper. Lo mismo para Neus Verger de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona y Alejandro Valderas Alonso, responsable del Archivo Central de la Universidad de León, y gracias también a su padre Julio Valderas Arconada; ambos me dieron noticia del testamento de Mariana de Austria y de algunos retratos del siglo xvii. Igualmente, han sido numerosos los investigadores que de manera altruista han compartido sus conocimientos y materiales conmigo, en especial: Greta C. Vega, César Esponda, María Rosón, Juan Luis Blanco Mozo y José de la Mano.

La investigación es una carrera de fondo a veces un tanto solitaria, pero con frecuencia un lugar de encuentro con otros compañeros, y a

ellos va mi agradecimiento: Guiomar Antorán, Aliénor Asselot, Débora Brito, Álvaro Cánovas, Mireia Castaño, Miriam Cera, María Teresa Chicote Pompanin, Whitney Dennis, Borja Franco, Ainhoa Gilarranz, Diego Mayoral, Elena Mazzola, Ángel Fuentes, Jorge Jiménez López, Ángel Campos, Sergio Ramiro, Gerardo Rapazzo, Gonzalo Redín, Melania Ruiz y José Antonio Vigara. Y tampoco habría sido posible sin la ayuda y constante apoyo de los amigos: David Álvarez, Andrea Bravo, Jonathan Carro, Althea Espejo, Carlos García, Pedro de Oro, Álvaro Pariente, Cora Patiño, Sandra Perea, Laura Perea, Adrián Rodríguez, Aitana Ruiz, Silvia Saiz, María Sánchez, Marta Sánchez, Faustino Sánchez, Victoria López, Silvia Vega, Miguel Rodríguez y su familia, Álvaro Jimena, Loles Millán, Antonio Rodríguez, María Rodríguez y Teresa Rodríguez. Entre todos me ayudaron en cuestiones prácticas, revisaron y leyeron los textos y/o me dieron ánimos cuando desfallecía.

Durante la realización de una investigación tan larga como la que ha dado lugar a este libro ha habido momentos de alegría y satisfacción, pero también de dificultad. Para su desarrollo ha sido fundamental el apoyo a nivel intelectual y afectivo de Jesusa Vega, la directora de mi tesis doctoral, *La niñez y su representación en la España del siglo xviii*, de la que se nutre en gran parte este libro. No tengo palabras para agradecer su generosidad e inteligencia crítica y, sobre todo, su esfuerzo, pasión y compromiso. Gracias igualmente a los miembros del tribunal de la tesis doctoral, Miguel Morán Turina, Carmen Fracchia y Álvaro Molina, por su lectura atenta y comentarios, y por sus ánimos para que la publicase como monografía. Gracias también a Álvaro por guiarme en mi desarrollo posdoctoral como un hermano mayor. Este libro se ha podido realizar gracias al contrato

Margarita Salas de la UAM y gracias a la generosidad de Antonio Urquizar, que me ha ofrecido la oportunidad de desarrollar una estancia de dos años en el grupo Arte y Pensamiento para poder proseguir con mi investigación sobre la infancia. Mi agradecimiento también va para todos mis compañeros del Departamento de Historia del Arte de la UNED por haberme hecho sentir parte de él desde el primer momento. Por supuesto, gracias a mi editor, Raúl García, por su confianza y paciencia; he tenido mucha suerte de haber podido trabajar con él y con Elsa Otero.

Pero me habría sido imposible escribir estas líneas sin el amor de mi familia. Ellos me han proporcionado la oportunidad de ser universitaria, han hecho posible que la «gente del campo» hayamos llegado a la universidad, en contra de lo que querían los ilustrados. Especialmente agradezco a mi añorada abuela Lucía haberme inculcado su amor por los libros, y a mis padres

Constantino y María Dolores, que hayan compartido conmigo sus experiencias, que me ofrecieron la mejor perspectiva para afrontar mi investigación entendiendo que no todos los niños han tenido infancia y rompiendo la idea de progreso. A ellos y a mis hermanas Esther y Beatriz, a mis hermanos Roberto y Txomin y a mis sobrinos, Marcos, Lucas, Paula y Héctor, les agradezco su apoyo, comprensión y amor incondicional.

Para finalizar, tengo que distinguir el agradecimiento a mi familia elegida: Adrián, gracias por apoyarme en la redacción de este libro y por leer con dedicación y cariño cada página, pero también con uno de los ojos más críticos y cuestionadores que conozco. Sin tu ánimo y comprensión habría sido imposible terminarlo. Gracias por regalarme también la oportunidad de vivir dos gestaciones a un tiempo: la de este libro y la de nuestra hija, a quien se lo dedico.

INTRODUCCIÓN

Estudiar la infancia desde su visualidad

¿Por qué percibimos de manera tan distinta algunas de las imágenes de niños¹ producidas a principios de la Edad Moderna de las producidas a finales de este periodo? Esta es una de las preguntas más fascinantes que puede plantearse quien tenga en sus manos este libro, que trata el estudio la imagen de la niñez durante el Antiguo Régimen. Pongamos como ejemplo la comparación del retrato de la infanta Ana Mauricia de Austria, primogénita de Felipe III y Margarita de Austria, pintado por Juan Pantoja de la Cruz en 1602 [1], y el de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, hija de Carlos IV y María Luisa de Parma, pintado por Anton Raphael Mengs en 1775 [2], para comprobar que entre ambos han tenido lugar una serie de cambios que provocan en el espectador sensaciones distintas en su percepción.

También pueden surgirle al lector otros interrogantes que me planteé al comenzar esta investigación (allá por 2012), mientras visitaba el Museo Nacional de Artes Decorativas y vi expuesto, por primera vez, un cinturón de lactante repleto de dijes [3]: ¿por qué en el siglo xvii

es habitual encontrar retratos de niños de la familia real con objetos para el mal de ojo y en cambio en el siglo xviii no lo es, cuando esta creencia ha llegado prácticamente hasta el siglo xxi? ¿Por qué si se consideraban objetos supersticiosos lo llevaban miembros de la familia real en plena Contrarreforma? A estas preguntas concretas pronto siguieron otras más generales: ¿por qué es más habitual encontrar retratos de mujeres embarazadas en el siglo xvii y menos en el xviii? ¿Por qué no es frecuente encontrar retratos de los niños con sus progenitores en los siglos xvi y xvii y en cambio a partir de los siglos xviii y xix es muy común? ¿Cómo eran las relaciones paternofiliales en el Antiguo Régimen? ¿Siempre se ha concebido a la infancia de la misma manera? ¿Será cierto aquello de que los niños eran vistos como «adultos en miniatura»? ¿Por qué conservamos retratos de niños difuntos del siglo xvii y del xix, pero no del xviii? ¿La Ilustración supuso realmente una revolución en relación con la infancia? A lo largo del libro trataremos de dar respuesta a estas preguntas analizando las razones a las que se debe ese cam-



[1] Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la infanta Ana Mauricia*, 1602. Patrimonio Nacional, monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



[2] Anton Raphael Mengs, *Retrato de la infanta Carlota Joaquina de Borbón*, ca. 1775. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Madrid.

bio en la representación que observamos entre los retratos de las dos infantas, e iremos resolviendo el resto de las cuestiones planteadas tratando de desentrañar cuáles han sido los factores de cambio y cuáles las permanencias.

De una manera más o menos velada, muchas de las publicaciones que se han acercado al tema han tratado de dar respuestas a estos cambios que percibimos entre las imágenes de un periodo y otro. En una de las pocas monografías que se han publicado en España sobre el tema, titulada *La infancia en el arte*, el historiador del arte Francisco Calvo Serraller (2006: 21), en su ensayo introductorio, señalaba que «el giro copernicano en relación con la infancia se produjo a partir del siglo XVIII». También señalaba que «las imágenes conservadas» ponían de manifiesto que «no se han ventilado

históricamente siempre igual las relaciones entre los adultos y los niños», y concluía que a partir de este material visual: «apreciamos, en primer lugar, un cambio sustancial en el tratamiento de la representación infantil desde los comienzos de nuestra época contemporánea, que cronológicamente hay que situar aproximadamente hacia el ecuador del siglo XVIII» (Calvo Serraller, 2006: 19). En el mismo libro la profesora Carmen Iglesias, en su ensayo dedicado al siglo XVIII, especificaba que es en ese periodo cuando se produjo una «nueva mirada hacia los niños que dejan de ser simples adultos en pequeño, vistos con mayor o menor indiferencia para empezar a convertirse en el núcleo alrededor del cual giraba la familia y a individualizarse como personas singulares e insustituibles» (Iglesias, 2006: 77).



[3] Cinturón de lactancia, ca. 1650-1700. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Sin embargo, esta teoría sobre el cambio producido en relación con la infancia en el siglo XVIII de la mano del movimiento ilustrado no es sostenida por todos los autores. De hecho, años antes, el historiador de la educación Buenaventura Delgado en su *Historia de la infancia* (1998) había afirmado que «no puede decirse que la Ilustración haya supuesto un giro copernicano ante la infancia. El niño no fue centro de interés entonces, ni gozó de mayor estima que en épocas anteriores» (Delgado, 1998: 140). En nuestra opinión, la diferencia fundamental entre ambas publicaciones radica en que en la primera utilizaron imágenes como fuentes primarias, mien-

tras que en la segunda se basaron en documentación textual.

Si bien, según se ha mencionado, muchos estudiosos respondieron a la cuestión de los cambios en la representación señalando que es en el siglo XVIII cuando ocurre ese «giro copernicano» en relación con la infancia, aquí defenderemos que esas transformaciones visuales poco (o nada) han tenido que ver con una «invención» o «descubrimiento» de la infancia en un determinado momento. Mientras que las imágenes reflejan cambios, las fuentes textuales muestran permanencias. Sin embargo, como se verá a lo largo del libro, esta contradicción entre dos tipos de fuentes de un mismo periodo histórico es solo aparente.

LAS IMÁGENES COMO FUENTES PARA ESTUDIAR LA INFANCIA

¿Son válidas las imágenes para estudiar la infancia? Antes de responder a esta pregunta es necesario apuntar qué entendemos por infancia. Hemos tenido en cuenta dos categorías ya establecidas por Hugh Cunningham en *Children and Childhood in Western Society Since 1500*² al diferenciar entre estudiar a niños, con sus vivencias personales, y la infancia. Esta última puede entenderse como aquel campo semántico sobre el cual teorizan los adultos y de la que en muchas ocasiones no disfrutaban todos los niños (hay niños sin infancia), y a cuyo estudio se puede acceder a través de textos de política, medicina y educación. Siempre ha habido niños que han gozado de infancias protegidas, y otros, con menos suerte, menesterosas. Una realidad estrechamente relacionada con el contexto socioeconómico y cultural de cada país y de cada familia en particular.

No obstante, como se detallará más adelante, la infancia o la niñez como una etapa diferenciada en la vida del hombre ha sido un concepto utilizado desde la Antigüedad. El *Diccionario de la lengua castellana* de 1780 definía infancia diciendo que «propia y rigurosamente es la primera edad del hombre, mientras no habla; aunque algunos la extienden hasta la juventud», y como niñez se entendía «la edad de los niños hasta los siete años, y por el común modo de hablar se extiende hasta la juventud» (*Diccionario*, 1780). Es decir, aunque las dos palabras estaban destinadas solo a los primeros años de vida, en el uso cotidiano se utilizaban como en la actualidad, para hablar de los más jóvenes de la familia. La presente investigación se centra en el estudio de niños y niñas hasta la edad aproximada de catorce años para ellos, y doce para ellas³, si bien es cierto que al tratar algunas cuestiones de la educación moral y la científica se puede ampliar la edad, pues hay una continuidad con la adolescencia o juventud⁴ que se prolongaba aproximadamente hasta los veinticinco años⁵.

Volvamos al tema de las imágenes. ¿Qué podemos extraer de los cambios en la representación que percibimos entre las imágenes de un periodo y otro? En ocasiones la utilidad de las imágenes para aproximarse a la historia de la infancia ha sido cuestionada por el mal uso que se ha hecho de ellas, pues algunos estudiosos han llegado a conclusiones erróneas al utilizarlas como registros fieles de la realidad y no como representaciones. Como se verá en el primer capítulo, tanto en la historiografía internacional como en la española se han venido dando distintas explicaciones a los cambios de representación. En algunas ocasiones relacionándolos con la manera en la que se concibe el niño o con el concepto de infancia, en otras con los afectos, llegando a la conclusión de que no siempre

ha existido el concepto de infancia y que en tiempos pasados los niños eran vistos como adultos en miniatura, o que, dadas las altas tasas de mortalidad, los padres desarrollaban una suerte de «callo» que les hacía más indiferentes a la suerte que corrieran sus hijos. El pionero de estos estudios fue Philippe Ariès, en cuyo libro *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* —publicado por primera vez en 1960 y poco después considerado ya una obra de referencia—, basándose en las imágenes, situó el comienzo del descubrimiento de la infancia en el siglo xvi. A grandes rasgos, Ariès defendía que la inexistencia hasta ese momento de representaciones de niños o sus representaciones en forma de adultos en miniatura determinaban que hasta entonces no eran tratados o concebidos como niños (Ariès, 1987: 542). En la misma línea, un segundo hito historiográfico lo protagonizó John H. Plumb con su artículo «The New World of Children in Eighteenth-Century England», de 1975, donde sostenía, también apoyándose en imágenes, que el nacimiento de un «nuevo mundo» para la infancia tuvo lugar en el siglo xviii, porque según él en las imágenes se apreciaban nuevas actitudes hacia los niños (Plumb, 1975: 65). Ambas posturas siguen teniendo algunos seguidores, aunque mayoritariamente han sido rebatidas tanto por estudiosos de la época medieval como por historiadores de la infancia como Linda Pollock. La historiadora, en su tesis doctoral de 1983 *Forgotten Children. Parent-Child Relations from 1500 to 1900*, apoyándose en diarios y epistolarios, defendía la continuidad en el afecto y el trato hacia los niños y ponía en cuestión el uso que hizo Ariès de las fuentes visuales para aproximarse a la historia de la infancia. En opinión de Pollock, era «objetable el empleo de pinturas y grabados como índice de actitudes hacia los niños»; para ella los cambios que presentan conforme pasan los siglos no re-

presentan la realidad de la infancia sino los avances en la técnica artística⁶.

Algunos autores utilizaron las imágenes como representaciones fieles de la realidad y se les criticó por ello⁷, y en el otro extremo se sitúan aquellos que leyeron las imágenes infantiles con un significado puramente simbólico o moralizador que nada tenía que ver con la infancia, y que también han sido criticados⁸. Otra vía fue estudiar la representación teniendo en cuenta la función que cumplía una imagen en particular. Peter Fuller, elogiado por Pollock, explicaba la teoría de Ariès de que los niños eran representados como adultos en miniatura por la función que cumplían muchos de estos retratos como objetos clave de las negociaciones de matrimonios políticos, por cuya razón se enfatizaba representar al niño con las joyas y ropas propias de su estado. Aun cuando cumplieran alguna otra función, los retratos «tenían por fin expresar lo que los padres del niño esperaban que llegase a ser». Fuller concluía que no fue la niñez, como tal, lo que se transformó a lo largo de la historia, sino que hubo cambios profundos en las condiciones sociales en que se vivía la niñez (Fuller, 1979: 78). Estamos completamente de acuerdo con esta idea. No obstante, Fuller no insistió demasiado en los cambios del lenguaje visual a lo largo del tiempo, que consideramos fruto de múltiples decisiones en las que merece la pena profundizar.

Otros autores se han interesado por la variedad de *topoi* que tienen como protagonistas a los niños y las funciones que cumplían las distintas imágenes infantiles desde la Antigüedad. Erika Langmuir, en *Imagining Childhood*, señalaba que no pretendía deducir las actitudes hacia la infancia a partir de evidencias pictóricas, sino examinar la imaginación de la infancia, por lo que nos habla sobre los usos de las imágenes (Langmuir, 2006: 14). Así, utiliza cualquier tipo

de manifestación visual desde la Antigüedad hasta el siglo XIX de distintos ámbitos geográficos. El trabajo de Langmuir plantea cuestiones muy interesantes, pero debido a la amplitud geográfica y temporal, en ocasiones se quedan en el plano superficial. A nivel metodológico su trabajo traza una suerte de atlas o «vida de las imágenes de la infancia»; sin embargo, tampoco se detiene en analizar los factores de cambio en las representaciones.

Estas distintas aproximaciones al estudio de la representación de la infancia tienen puntos enormemente enriquecedores y son de utilidad si se conjugan todas en un mismo análisis. Si bien estamos de acuerdo con Pollock en que muchos de los cambios tienen que ver más con la historia del arte que con la historia de la infancia (es cierto que a menudo se ha confundido el progreso de la tradición artística del que habla Bryson [2002], en el que cada artista supera a su predecesor en pro de un realismo mayor, con el progreso hacia una nueva visión de la infancia), consideramos que esa conclusión es demasiado simplista y que es necesario estudiar detenidamente todos los elementos presentes en las imágenes y sus modificaciones a lo largo del tiempo, pues dan las claves para comprender la mentalidad en distintas épocas a muchos niveles. A la confusión aportada por estos avances en el campo pictórico hay que añadir la de las construcciones conformadas a partir de normas visuales cambiantes, propias de un determinado lenguaje visual propicio para expresar un mensaje determinado, con una realidad social concreta. En este sentido, no es comparable, por ejemplo, el lenguaje del poder que desprenden los retratos regios de la dinastía de los Austrias del siglo XVII, que buscaban mostrar una presencia regia distante y cuasidivina⁹, con el de los Borbones del XVIII, que muestran una imagen más humana y cercana. Por otro lado, los canales por los que se

transmiten emociones o las expresiones de poder en la Edad Moderna son distintos a los que tenemos hoy en día, y es fundamental indagar en el contexto y las funciones de las obras, como han puesto de relieve, entre otros, Juan Miguel Serreta (1990) o Miguel Falomir (1999). Trazar una separación entre los afectos y las distintas maneras de representar «la sensibilidad» hacia la infancia es clave para proceder a su interpretación.

En cuanto a la representación, es necesario ver lo que se interpone entre la realidad y ella para hacer una lectura rigurosa. Las imágenes no son registros fieles de la realidad, sino representaciones. El concepto de representación en los términos en los que lo enunció Roger Chartier permite comprender las imágenes como «formas de teatralización» que tienden «a hacer que la cosa solo exista dentro de la imagen que la exhibe, que la representación oculte en lugar de pintar adecuadamente aquello que es su referente» (Chartier, 1992: 59). Esta cuestión es especialmente interesante en los retratos, pues exhiben distintas decisiones por parte de los comitentes, como es la elección de mostrarse o no siguiendo las nuevas propuestas médicas y educativas, resaltando aquellas cuestiones mejor valoradas en la época y escondiendo aquellas que no lo son; todo ello son decisiones conscientes y conforman la identidad de quien es representado. Esto llevará a analizar las imágenes y las ausencias teniendo en cuenta que la realidad que muestran es fruto de un acuerdo con la imagen que se quiere exhibir y proyectar y con lo que se quiere ocultar en cada obra y en cada contexto. Con frecuencia, las fuentes literarias o teatrales entran en contradicción con los discursos científicos o con las identidades de personajes individualizados. Veremos temas en los que es muy evidente, como el embarazo o la lactancia materna, apenas reflejados en la cultura visual.

Conocer las distorsiones de la realidad que se producen en las representaciones es fundamental para poder comprenderlas y extraer toda la información que aportan sobre el contexto. Por tanto, como proponía Jordanova (1990), es necesario tener en cuenta las circunstancias en las que fueron producidas y examinar los procesos en los que surgieron las imágenes que representan a niños: comitentes, destinatarios, mercado, modas, estilos, funciones, etcétera. Igualmente, Borrás Gualis, en su texto sobre la infancia, había llamado a distinguir en estas representaciones las «tradiciones iconográficas» y «las normas propias de la representación y transmisión» (Borrás Gualis, 2006: 51-54).

Si se nos permite un breve excursus para profundizar algo más en el marco teórico, a nadie se le oculta que estas propuestas metodológicas parten del «ojo de la época»¹⁰ conceptualizado por Michael Baxandall¹¹, que está en consonancia con la propia tradición visual y cultural del momento, con sus convenciones o reglas de representación. Responden igualmente al «régimen escópico» según lo enunció Martin Jay, es decir, «con el modelo visual dominante de una determinada época»¹², que no tiene que ser un único modelo, sino que puede que sea múltiple¹³: aquí planteamos un panorama muy rico y variado de modos de representación en función del tipo de imagen, de su uso y del grupo social al que pertenece, que conviven en el territorio español a lo largo de la Edad Moderna. De este modo se supera la crítica de Norman Bryson al concepto de «ojo de la época», que le sugería un espectador único que dejaba de lado cualquier grupo minoritario, ya fuera de clase, género o religión (Hernández-Navarro, 2007: 41).

En la representación de la infancia —y no solo en ella— se dan varios regímenes escópicos, precisamente porque en ellos entran en juego distinciones de clase, pero también edu-

cativas, religiosas y políticas. No obstante, esta variedad de representaciones forma parte de la misma cultura visual, entendida como el «espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular» (Moxey, 2004: 126). Quizás no todo el mundo tenía acceso a todas las representaciones, pero todas ellas formaban parte de un bagaje cultural común. Superado el planteamiento de la alta y la baja cultura que partía de la existencia de expresiones culturales puras (Vega, 2016: 39), conviven la cultura de la élite y la popular, compartiendo mentalidades y prácticas, por ejemplo, los «exvotos pictóricos», que en absoluto son exclusivos de la mal llamada «religiosidad popular»¹⁴. Del mismo modo convivirán regímenes visuales diferentes, como fácilmente se aprecia en el retrato de corte de Felipe V, que introdujo en 1700 un cambio en las convenciones y un nuevo gusto artístico, pero se entretijeron con la herencia local constituyendo una misma cultura visual (Morán Turina, 2010a).

También el estudio del poder de agencia de las imágenes, su recepción y sus diferentes usos es obligatorio para la comprensión de las representaciones. Es, por tanto, necesario aunar dos tendencias diferenciadas: los estudios dedicados a la representación y los que se centran en la materialidad, donde la agencia de las propias imágenes tiene un papel preponderante (Moxey, 2015: 97-126). En este sentido, aparte de los regímenes escópicos, es imprescindible estudiar las imágenes sabiendo que en la mayoría de los casos los elementos están dispuestos de una manera muy pensada y medida con el fin de conseguir determinados propósitos. Leer las imágenes como textos, como ya proponía Roland Barthes en 1964 en «Retórica de la imagen», permite analizar la imagen en distintos niveles de comprensión, interpretar los signos que aparecen en ella y ver cómo estos se pueden desco-

dificar para comprobar que la imagen ha sido construida para lograr determinados fines y trascender la sensación falsa de realidad (Barthes, 1992), algo que es particularmente frecuente en los retratos. Por otro lado, se constata la existencia de imágenes esquemáticas, toscas e inocentes que también adaptan su forma a la función que pretenden cumplir, en la mayoría de los casos, didáctica. Todas ellas parten de la premisa de una cultura visual concreta y aprendida en distintos contextos.

No solo es importante conocer el destino o la función original de la imagen, sino también su propia vida, cómo una imagen que fue creada con un fin concreto puede variar con el tiempo y pasar a tener nuevos significados que no estaban pensados cuando fue creada por el artista. En este punto son imprescindibles los trabajos de Barthes (1989), Freedberg (2011) y Labanyi (2010) para comprender los distintos efectos que una misma obra puede ejercer sobre quien la mira y la posee: la imagen deja de ser un sujeto pasivo para provocar distintas respuestas en las personas.

En definitiva, la comprensión de las imágenes en términos de cultura visual, en cuanto a representación y poder de agencia, se viene a resumir en el «giro contextual» que lleva a la obra más allá de las fronteras del arte y la sitúa en la «esfera de las cosas, en el mundo de la vida» (Hernández-Navarro, 2007: 36). Las imágenes de la infancia formaban parte de distintas cotidianidades, eran producidas, usadas y consumidas en el ámbito de la familia, la escuela, la política, la profesión médica, la religión o las decoraciones de palacios, y en la mayoría de las ocasiones primaba su función por encima de sus cualidades estéticas o artísticas.

A nuestro criterio las imágenes son muy útiles para aproximarnos a la infancia en tiempos pasados, pero es clave diseñar un método

de aproximación al tema que contribuya a la mejor comprensión de la documentación visual y textual y facilite el conocimiento del contexto. La metodología de nuestro trabajo se engloba dentro de los estudios de cultura visual porque permiten abarcar un punto de vista más amplio y completo de la comprensión del material visual¹⁵, como construcciones culturales. El material visual va más allá de los estrechos límites del concepto de las bellas artes y de la calidad material: igual de valiosa es la información que aporta un cuadro de un pintor de cámara que la de un exvoto pictórico; tampoco se diferencia entre las estampas finas y las más toscas. Nos acercamos a estos artefactos proyectándolos sobre el contexto para conocer las prácticas de sociabilidad y mentalidades del cuerpo social.

Sin embargo, dado que la fuente principal para nuestro estudio son las imágenes, el archivo también funciona como límite en este campo y, en consecuencia, el estudio de algunos sectores de la población, como son los niños y niñas expósitos, resulta bastante más limitado, si bien esta ausencia es a su vez elocuente y se transforma en presencia. El problema teórico de algunos trabajos que usaron imágenes es que se utilizaron desde una narrativa burguesa y patriarcal, sobre todo en lo que se refiere al espectro social de los niños de siglos pasados, al considerar un concepto de infancia que solo concebía la existencia de una única infancia —sin hacer distinciones de género ni clase social—, y en una perspectiva de progreso lineal que no contempla, por ejemplo, el trabajo infantil llevado a cabo en el siglo xx o las duras realidades de muchos de ellos en la actualidad¹⁶.

Buena parte de las imágenes encargadas pertenecían a personas situadas en la élite social, por lo que es necesario mostrar el contrapunto de los límites y condiciones de ese discurso y recuperar

el archivo visual marginal que se ha conservado y que desvela, en la medida de lo posible, esas otras infancias. Desde estos parámetros es fácil rastrear la continuidad que existió en cuestiones fundamentales como el amor y el cuidado a los niños y el dolor ante su enfermedad en los casos mayoritarios o el maltrato en casos minoritarios¹⁷. Así, frente a las teorías que abogan por el cambio brusco o la ruptura, se constata la introducción paulatina de transformaciones en los modelos de crianza, en los intereses políticos y en los modos de representación. También hemos trascendido esa parte del archivo compuesta solo de las imágenes que representan a los niños y se incorporan todas aquellas que los propios niños usaban y las destinadas a las comadronas, médicos, maestros y progenitores para el cuidado y educación de los más pequeños y que dan testimonio por igual de las prácticas y las distintas realidades de la infancia, para hablar de distintas infancias. Con este planteamiento, una parte fundamental de la investigación ha consistido en conocer el contexto sobre el cual proyectar el material visual para lograr una interpretación más rica y certera de él. En consecuencia, ha sido necesario trascender la literatura histórico-artística, como se puede comprobar en la bibliografía que se presenta, que destaca por su carácter interdisciplinar.

TIPOS DE IMÁGENES ÚTILES PARA EL ESTUDIO DE LA INFANCIA

El material visual reunido en el libro es diverso. Nos hemos aproximado a la literatura médica para estudiar al feto y al neonato, y en este contexto se han analizado las ilustraciones insertas en los tratados de obstetricia españoles. Para ello se ha seguido el modelo de análisis desarrollado por Whiteley (2015), especialmente para las figuras creadas en los siglos xvi y xvii,

donde se encuentran los referentes visuales seguidos en España. Igualmente, por medio de estampas se ha abordado el estudio de aquellos niños que manifestaban anomalías y que se presentaban al público a medio camino entre la sección de curiosidades y la de los avances científicos. De este modo, es preciso indicar que «lo monstruoso», como señaló Hagner (2000: 108), se encontraba en distintos espacios de representación. Por una parte, se localizaba en los más rigurosos tratados de medicina o de historia natural, en gabinetes de anatomía y en hospitales. Por otra, se difundía a través de estampas y pliegos de cordel de variada calidad, y como ocurría con el resto de los demostradores se podía contratar la visita en casas de particulares a cambio de un modesto donativo que satisfacía a los más curiosos. Es decir, en el estudio de estos fenómenos se ha tenido en cuenta su movilidad en los diferentes espacios sociales, así como su deslocalización a través de las descripciones y el material gráfico.

En otras ocasiones se han utilizado imágenes de temática religiosa o costumbrista para acercarnos a cuestiones de crianza y a la infancia como concepto abstracto. En la educación y la crianza tiene una gran importancia la perspectiva de clase y de género puesto que se dieron situaciones diferenciadas en función de ambos. Asumimos en este sentido el planteamiento de Jordanova (1990: 74) en lo que se refiere a no idealizar la infancia haciendo extensivas a todos los sectores sociales las situaciones que eran vividas únicamente por un grupo social determinado. Nuestro objetivo ha sido hacer un estudio global tomando en consideración a toda la pirámide social y sus diferencias, a pesar de las limitaciones en cuanto a fuentes. Por ejemplo, las inclusas están prácticamente invisibilizadas, y de hecho tan solo hemos encontrado una representación de una de ellas en

un pequeño detalle de una estampa de la *Virgen de Gracia del Hospital General de Zaragoza* [4]. Inevitablemente las clases pudientes ocupan mayor espacio, pues nos han llegado más imágenes suyas que de niños de familias humildes, cuyo rastro queda relegado a escasas pinturas: en algunos detalles de pinturas de paisajes o de celebraciones religiosas o en las famosas imágenes de niños de Murillo o Goya, y especialmente en los cartones para tapiz, donde se representaron prácticas de vida cotidiana que tenían los pequeños en su contexto cultural, pretendiendo crear una imagen creíble y realista. Se puede decir, como ya destacó Caro Baroja (1989), que estas imágenes tienen «el sello de la época» y por eso resultan especialmente interesantes como fuentes de conocimiento sobre la vida del niño.

Estas imágenes nos aproximan además a los niños más humildes, que en otro tipo de fuentes visuales quedan invisibilizados. No obstante, somos conscientes de que estas imágenes no son «fotografías» documentales de la época, sino que con frecuencia remiten a diferentes convenciones de la tradición artística que se van repitiendo (por ejemplo, el motivo de los niños subidos a los árboles o el de las madres con sus hijos), y a menudo se une el conocimiento compartido de imágenes y recursos previos. En este sentido hay dos conceptos interesantes: los «temas de encuadre» de Białostocki (1973: 111-124) y el de la intervisualidad acuñado por Burke (2008: 33). El primero se refiere al proceso de asimilación, adaptación y transformación de la representación de los temas que lleva a cabo el artista; el segundo se sitúa en el ámbito de las imágenes que «citan» de manera buscada a otras anteriores para facilitar la comprensión a un observador del que se presupone ese conocimiento, así como otras imágenes que repiten, quizás de manera no tan voluntaria, elementos propios de la tradición