

Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco

Iconografía del niño adormecido

José Miguel Noguera Celdrán
Universidad de Murcia
Área de Arqueología
Santo Cristo,1
30001 Murcia

RESUMEN

Estudio de las fuentes iconográficas helenístico-romanas que inspiraron, con probabilidad a través de grabados, láminas, etc., la ejecución de un Niño adormecido del convento de Santa Ana de Murcia (España), obra atribuida a Nicolás Salzillo e interpretable como alegoría del Alma humana y símbolo de la contemplación propia de la clausura conventual.

Palabras clave:

iconografía, iconología, niñitos helenísticos, niñitos barrocos, Nicolás Salzillo.

ABSTRACT

Hellenistic models in eighteenth Century Baroque. Iconography of the sleeping child

Study of the Hellenistic-Roman iconographic sources which inspire, through engravings, pictures, illustrations..., the execution of a slept child at the Convent of «Santa Ana» in Murcia (España), work of art that is thought to be made by «Nicolás Salzillo» and that one of its possible interpretations is an allegory of the human Soul and it is also a symbol of the own contemplation of confinement of the Convent.

Key words:

iconography, iconology, helenistic childs, baroque childs, Nicolás Salzillo.

Que las grandes creaciones griegas, clásicas y helenísticas, están en la base de la cultura del mundo moderno, se advierte con especial clarividencia en el plano de las artes figurativas. Temas, motivos, técnicas, modos de hacer, etc. del Renacimiento y barroco europeos, sin obviar las grandes corrientes y tendencias de los siglos XVIII y XIX, buscan y encuentran en gran medida sus fuentes de inspiración formal e iconográfica en la cultura de la Grecia clásico-helenística, y en particular a través del sustrato siempre rico y generoso del arte romano, asimismo inspirado y ensimismado en dichas tradiciones, aunque no siempre mero copista e impasivo testigo de las mismas. Saber cual fue el proceso de descubrimiento y vías de popularización de las esculturas de época romana —y por extensión griega— de modo significativo a partir del Quattrocento italiano, es tarea cuanto menos compleja y de intrincada resolución, a la que se han dedicado interesantes ensayos y sobre la que no incidiremos ahora¹. Muchas de ellas acabaron en manos de los grandes coleccionistas y anticuarios renacentistas, quienes las conocieron por mediación de los primeros estudiosos, restauradores y arqueólogos de la antigüedad; y algunas cobraron especial fortuna, bien por su bondad para el ornato de casas y jardines, donde la iconografía pagana recobró especial esplendor, bien por su conveniencia como modelos de expresión de determinados motivos alegóricos del arte sagrado cristiano, que al retomar iconografías anteriores las dotó de un nuevo y convincente contenido ideológico. En todo este panorama fue factor determinante la profusa transmisión por los circuitos culturales y artísticos de la época de vaciados en yeso y, mayormente, de grabados y todo género de estampas con dibujos, bien de dichas esculturas antiguas, bien

de imágenes inspiradas en ellas pero dotadas de una nueva cultura simbólica por parte de los teóricos de las nuevas doctrinas y corrientes del pensamiento religioso europeo a partir de finales del siglo XVI. Uno de los motivos plásticos que más fortuna y difusión cobró a partir del siglo XVII en la escultura naturalista europea es el de los niños de pequeño formato, tallados y labrados en variados gestos y actitudes. Un sinnúmero de evocaciones infantiles —erotes, angelillos², niños de todo género y condición— abigarraron las decoraciones de altares, frisos, etc., convirtiéndose en elementos insustituibles en conjuntos religiosos o profanos y en actores de episodios bíblicos en que los niños eran los protagonistas preeminentes. Dentro de este amplio grupo cobró especial predilección la figuración de la infancia como temática de manifiesta intención didáctica, y en concreto la del Niño Jesús, pues a través de ella el arte expresaba una nueva dimensión tierna, íntima, pero sobre todo humana, en la representación de la divinidad³.

La mayoría de estas figuraciones han de ser entendidas como del Niño Jesús evocado en limitadas, aunque bien conocidas, instantáneas de su infancia; las más de las veces el desarrollo de la temática encontró fundamento en la restringida información que sobre la niñez de Jesús transmiten los evangelios, tanto canónicos como —en mayor medida— apócrifos, tales como el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo Mateo, el Apócrifo de la Natividad o los llamados Apócrifos de la Infancia⁴; así como en las «visiones» y «apariciones» de determinados santos (san Juan de Eudes, Margarita María de Alacoque, etc.), en particular franciscanos. De manera que desde las postimerías de la baja edad media fueron habituales graciosas imágenes de Jesucristo recordado en su más tierna infancia, aunque siempre en actitu-

1. F. HASKELL, *Rediscoveries in Art*, Londres, 1976; para la escultura en concreto, F. HASKELL y N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale, 1981. Para España véase el trabajo de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «El Laoconte y la escultura española», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI, 1990, 459-468.

2. M^a D. DÍAZ, «Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas del Primer Coloquio de Iconografía, tomo II, núm. 3, 1989, 265-272.

3. D. SÁNCHEZ-MESA, «La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, núm. 1, 1988, 41.

4. J.M. GÓMEZ, «Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, núm. 1, 1988, 159-185, láms. LXIX-LXXX.

5. D. SÁNCHEZ-MESA, op. cit. (n. 4), 39-53; F. J. SÁNCHEZ, «Nacimiento e infancia de Cristo», *BAC*, núm. 34; D. TOMÁS, *La Santa Infancia. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo Caravaqueño*, Murcia, 1982.

6. Asimismo, el Niño Rey, con atributos caracterizadores de su poder divino como la corona, el globo terráqueo en la mano diestra y el cetro en la opuesta, siendo buen exponente de esta versión el afamado Niño Jesús de Praga.

7. Por ejemplo, J. M. NOGUERA, «Algunas consideraciones sobre el sarcófago con musas y pensadores del Museo de la Catedral de Murcia», *Imafronte*, 8-9, 1992-1993, 304, con bibliografía.

des ligadas bien al ciclo litúrgico de la Navidad⁵ y reveladoras de su divina condición, bien dotadas de atributos que preludiaban su Pasión; dentro de las primeras, entre las que cabe incluir los episodios del nacimiento, adoración, circuncisión, huida a Egipto e infancia de Jesús en Nazaret, ocupa un puesto relevante el conocido arquetipo del niño de cuna que, consciente de su divinidad, bendice a sus adoradores mediante la fórmula de la *benedictio latina*⁶, adoptada ésta de usos y cartones iconográficos de raigambre romana⁷; entre las segundas, aquéllas otras cuyos símbolos, tales como espinas, coronas, cruces, etc., dramatizan la infancia de Jesús y preconizan su Pasión, evidenciando cuadros dialécticos —motivo de íntima reflexión espiritual— entre la bondad y sencillez infantil del Salvador y la adversidad del drama que habría de protagonizar en su madurez.

En otras ocasiones, además y ausencia de distintivos pasionarios dificultan la asimilación de estas tallas al Niño Jesús en sus variadas advocaciones, de donde la cautela con que debemos pronunciarnos al proponer identificaciones. Ciertamente, no son inusuales las representaciones de niños en dispares actitudes, de corriente adormecidos y recostados sobre un manto o lecho y acompañados de emblemas inusitados a la piedad popular cristiana referente a los misterios del Nacimiento y Muerte de Jesús; de ahí que sea difícil tenerlos como figuraciones del Niño Dios. Por contra, si consideramos el referente iconográfico, incluso conceptual (como más adelante veremos), de estas obras en creaciones infantiles de época helenística y en sus postreras copias y reinterpretaciones romanas, por un lado; y, por otro, el fervoroso movimiento, en ocasiones místico, que desde finales del siglo XVI se desarrolla en Europa, amparado en la edición y divulgación de copiosos textos consagrados al Co-

razón de Jesús y su identificación con el del hombre, así como al Amor Divino y al Amor Humano, asistidos e ilustrados por nutridas colecciones de grabados que sirvieron de referente iconográfico para el arte de la época, parece convincente la definición de estos infantes como alusiones genéricas al Alma humana. Y es que la atmósfera espiritual de la época, afirmada en obras como la de Hugo Hermann (*Pia Desideria*), concebía Alma y Amor Divino como niños. Se trataría de adopciones de iconografías paganas, adaptadas y reconducidas desde la óptica icónica y, sobre todo, simbólica por el arte cristiano bajo el prisma de determinados pasajes y contenidos doctrinales de la Biblia.

En esta interesante dialéctica se insertan innumerables tallas y labras infantiles producto del arte europeo de los siglos XVII y XVIII, entre cuyos círculos específicos cabe señalar la existencia, en cuanto a modelado y tipo somático se refiere, de un típico Niño murciano por excelencia, nacido de las gubias de los talleres escultóricos de la Murcia barroca, aunque con evidentes precedentes inmediatos en series bien conocidas como las napolitanas⁸, cuyos productos (y artistas —recuérdese el caso de Nicolás Salzillo—) llegaron con profusión a las costas levantinas⁹. Insertas en el referido ambiente de primorosa devoción por la imagen infantil, como veremos, buscan y encuentran, cierto que de manera indirecta —a través de los aludidos grabados—, sus más evidentes y palpables fuentes de inspiración iconográfica en conocidos arquetipos helenísticos, con frecuencia emanados del filón de la corriente rococó, y en las concepciones formales del cuerpo infantil imperantes en este periodo de la cultura griega; aunque en pocas ocasiones se profundiza en el tipo concreto que, a través de copias y reelaboraciones romanas, fue referencia para tal o cual niño dieciochesco. Por ello, en este tra-

8. Sobre los famosos y abundantes Niños y Pesebres de Nápoles, región donde la talla en madera contaba con honda raigambre: J. BORRELLI, «La Scultura Napolitana del Seicento», *Il Presepe Napoletano*, Roma, 1970, 137-156.

9. V. de MERGELINA, I. MOLINA y M^a C. SÁNCHEZ-ROJAS, «Francisco Salzillo y la escultura del siglo XVIII», Francisco Salzillo y *el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1983, 132.

10. Sobre esta obra, A. BAQUERO, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas. Con una introducción histórica*, Murcia, 1980 (2ª ed., 1ª ed. 1913), 231; J. SÁNCHEZ MORENO, *Imaginería religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Murcia, núm. 25; C. BELDA, *Salzillo (1707-1783), Exposición Antológica*, Murcia, 1973, núm. 10, fig. 10; Mª C. SÁNCHEZ ROJAS, «El escultor Nicolás Salzillo», *Anales de la Universidad de Murcia*. Filosofía y Letras, vol. XXXVI, núm. 3-4, curso 1977-1978 (edición 1979), 267 y 285, núm. 12, fig. 12; V. de MERGELINA, I. MOLINA y Mª C. SÁNCHEZ-ROJAS, op. cit. (n. 10), 134; C. BELDA, V. de MERGELINA y Mª C. SÁNCHEZ ROJAS, «Catálogo de la Escultura», *ibidem*, H-99; S. SEBASTIÁN, «El tema del corazón vigilante», *Ars Longa*, 1, 1990, 115-117; Mª C. SÁNCHEZ ROJAS, «Escultura», *El Monasterio de Santa Ana y el Arte Dominicano en Murcia. V Centenario del Monasterio Dominicano de Santa Ana. Murcia (1490-1990)*, 130-131; C. BELDA, «Francisco Salzillo y la orden Dominicana en Murcia», *ibidem*, 91-92; Mª C. SÁNCHEZ-ROJAS, «Escultura barroca en Murcia anterior a Francisco Salzillo. 1600-1727», *Murcia Barroca. Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Palacio Almuñí*, 19 Noviembre 1990-10 Enero 1991, Murcia, 1990, 64; VV.AA., *Fuentes de nuestra cultura. El misterio de la Navidad en el arte*, Murcia, 1991, 49, núm. 29; C. BELDA, «Imago Pietatis. La escultura para el oratorio y para la intimidad», *El legado de la escultura, Murcia, 1243-1811*, Murcia, 1996, 66; M. PÁEZ, «Catálogo», *ibidem*, 118, con más bibliografía.

11. E. TORMO, *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923.

12. J. SÁNCHEZ MORENO, *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia, 1964, 114.

13. Mª C. SÁNCHEZ-ROJAS, «El escultor», op. cit. (n. 10), 267.

14. VV.AA., *Fuentes de nuestra cultura*, op. cit. (núm. 10), 49, núm. 28.

15. D. SÁNCHEZ-MESA, op. cit. (n. 4), lám. XXI. Derivado de un grabado de G. Francia, quien en 1557 realizó un Niño adormecido sobre los instrumentos de la Pasión. Sobre el tema concreto de la pintura, E. SÁNCHEZ ABADÍE, «Amor divino y Amor humano: un "cuadro dialéctico" de Antolínez», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, núm. 12, 1993, 205-213, lám. LXIII.

16. En otras ocasiones puede tratarse de Hypnos cuando portan en la mano la adormidera (M. SÖLDNER, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt, Berna, Nueva York, 1986, 96-103, 314-315 y 627-638, núm. 56-76, figs. 65-80). Para su asimilación a Hércules, *vide infra*.



Figura 1. Niño adormecido, alegoría del Alma humana. Convento dominicano de Santa Ana de Murcia. Atribuido a Nicolás Salzillo (neg. A. Martínez).

bajo pretendemos exponer unas breves consideraciones iconográficas e iconológicas sobre el prototipo último de un Niño de la escuela barroca murciana del siglo XVIII, remembranza del Alma humana adormecida, incidiendo asimismo en los fundamentos doctrinales y conceptuales que lo motivaron.

Se trata de una grácil talla en que un niño reposa sumido en un placentero sueño, con el consiguiente relajo de sus miembros; dada la rígida frontalidad de la estructura de la obra, descansa sobre su costado diestro, apoyando la mejilla y la mano derecha en un corazón, en parte cubierto por el manto sobre el que reposa (figura 1). Conservado en la clausura del convento dominicano de Santa Ana de Murcia, fue realizado en madera policromada, su anchura es de 0,67 m¹⁰. Catalogado por E. Tormo como obra de Francisco Salzillo¹¹ y tenida como napolitana por J. Sánchez Moreno¹², temática y caracteres estilísticos no ofrecen dudas respecto a su atribución a Nicolás Salzillo, italiano de Santa María de Capua, afincado en Murcia desde 1695 y padre del referido e inmortal imaginero F. Salzillo Alcaraz. La hinchazón de los dedos, el linearismo de los mechones y ensortijados del cabello, así como el modelado de la anatomía pueril, mórbida y rolliza, no exenta de cierta torpeza, aunque rebosante de la dulzura y vivacidad inherentes a los orígenes del maestro napolitano, acreditan su quehacer, en especial inquieto por la rigurosa descripción de los rasgos somáticos infantiles y el hábil manejo de la línea curva como acentuadora de la blandura de las formas, lo que se documenta en otras obras del imaginero como las manos del Niño

que acompaña a San José o el Niño y la Virgen del Socorro, ambas en la iglesia de San Miguel Arcángel de Murcia¹³.

La iconografía del niño del convento de Santa Ana, como otros de caracteres arquetípicos similares, aunque de variado argumento ideológico —entre los que podríamos citar el anónimo del siglo XVI labrado en alabastro en el Real Convento de Santa Clara de Mula¹⁴ y el Niño Jesús dormido sobre cruz y calavera de Pablo de Rojas, en Granada¹⁵—, encuentra su más evidente precedente en el ámbito de la escultura helenístico-romana y, en concreto, en un nutrido conjunto de figuraciones, genéricamente explicadas como de erotes¹⁶, inmersas en un profundo y melancólico sueño, simultánea expresión de duelo y muerte, y captadas en diversas actitudes de reposo sobre un costado del cuerpo, alados o no, con las piernas a veces cruzadas, otras separadas, con o sin *chlamys* y con múltiples atributos —entre los cuales la antorcha, el arco y el carcaj, flores, coronas y la piel hercúlea del león de Nemea—, que les confieren acepciones y significados relacionados con el mundo funerario y el concepto de inmortalidad a través de la heroización, en relación con divinidades tales como Hércules, Hypnos, Thanatos, etcétera.

El origen de la serie es una célebre creación surgida —en conexión con otras figuras adormecidas de finalidad esencialmente ornamental— en el seno de la escultura de género del rococó helenístico, corriente así denominada por Wilhelm Klein¹⁷, quien la definió como exponente de un estilo decorativo y jovial, a menudo coloreado de un sutil erotismo, nacida —en un momento aún objeto de



Figura 2.
Eros broncíneo adormecido sobre una roca. Original helenístico de los siglos III-II a.C.
Metropolitan Museum de Nueva York.

17. W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Viena, 1921, 94 s. y 130; y después M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1961, 145; Ch. DIERKS-KIEHL, *Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jhs.*, 1973, 92.

18. G.M.A. RICHTER, «An Introduction to Greek, Etruscan, and Roman Bronzes», *Master Bronzes*, Buffalo (Nueva York) 1937, sin paginar, núm. 95, fig. 95; íd., «Archeological Notes. A bronze Eros», *AJA*, 47, 1943, 365-378; G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, Munich, 1950, 337, nota 4; M. HAVELOCK, *Hellenistische Kunst*, 1971, 114, núm. 88, fig. 88; C. KARUSOS, RHODOS, Londres, 1973, 44-45; M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Oxford, 1975, I, 553; II, láms. 175 c, y 176 a; C. C. VERMEULE, *Greek and Roman Cyprus. The Larger statuary, wall paintings and mosaics*, 1976, 62, núm. 13; H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, 1981, 128, nota 33; M. SÖLDNER, op. cit. (n. 17), 605, núm. 17 (con más bibliografía), 11-65 (para su datación) y 291-305 (para su función e interpretación). La tesis de que estas esculturas derivan de un único original común es mantenida por otros autores como J. HUSKINSON, *Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum*, serie CSIR, Great Britain, II, 1. Londres, 1975, 52 s. A finales de la década de los años treinta D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*. Roma, 1939, 169, núm. 24, defendió que el original de la serie estaba en una estatuilla del Museo Capitolino de la que una fiel copia sería una hallada en Tralles.

19. J. J. POLLIT, *El arte helenístico*, Madrid, 1989 (ed. inglesa 1986), 215, fig. 135.

20. G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma, 1958, I, 141.

21. S. WOODFORD, «Herakles Attributes and their appropriation by Eros», *JHS*, CIX, 1989, 200-204. Esta relación entre los atributos de Eros y los de Hércules no es aleatoria y ya se ve reflejada en la mitología cuando el héroe mata a la hidra de Lerne y quema violentamente con hachas para impedir que se reproduzcan de nuevo sus cabezas (J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986 (1a ed. francesa de 1969), s.v. Antorcha, hacha, 108).

22. Sobre la asimilación de estas imágenes a Hypnos, P. RODRÍGUEZ, «Un eros dormido de Nueva Carteya (Córdoba)», *Santuola*, III, 1982, 232.

23. *DS*, I/2, s.v. Cupido, 1.610 (M. COLLIGNON); sobre la variedad de atributos de estas composiciones, véase también R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romaine*, Bruselas, 1969, 36.

24. M. COLLIGNON, *Les statues funéraires dans l'art grec*, París, 1969 (1a ed. 1911), 332; *DS*, I/2, s.v. Cupido, 1.606 (M. COLLIGNON); S. WOODFORD, op. cit. (núm. 22), 200-204. Sobre la influencia del arte alejandrino en este género de representaciones, véase J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos*, París, 1969.

25. *DS*, I/2, s.v. Cupido, 1.610 (M. COLLIGNON). Para Marcadé y Raftopoulou la piel del león de Nemea designaría a un pequeño dios que, como Hércules, triunfa sobre las fieras, caso que es válido tanto para Eros como para Hypnos (J. MARCADÉ y E. RAFTOPOULOU, «Sculptures argiennes (II)», *BCH*, LXXXVII, 1963, 88).

26. M. SÖLDNER, op. cit. (n. 16), *passim*.

27. *DS*, I/2, s.v. Cupido, 1.610 (M. COLLIGNON); F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966 (1a ed. 1942), 408.

28. E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso*, Roma, 1959, 111, núm. 308-309, lám. 147. Sobre el uso de estas estatuillas como elemento decorativo, véase B. KAPOSSY, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich, 1969, 40 (en su uso como fuente), con lista de réplicas; R. STUVERAS, op. cit. (n. 23), 34-37.

29. E. M^a KOPPEL, *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica*, Bellaterra (Barcelona), 1988, 23-24, núm. 7, láms. 18-19, con la bibliografía anterior.

30. P. RODRÍGUEZ, op. cit. (n. 22), 232.

discusión entre los especialistas— como evidente oposición a la teatralidad que realza el vigor emocional y la tensión trágica del llamado «barroco» helenístico, cuyos postulados básicos denotan las creaciones escultóricas atálicas de la escuela de Pérgamo durante el medio helenismo. El original de la serie se identifica con un infantil Eros broncíneo, adormecido y recostado sobre su propia *chlamys* encima de una roca, de 0,781 m de longitud y actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York (figura 2). Su cronología fijada por diversos autores en el siglo III a.C.¹⁸—según M. Söldner entre 270-260 a.C.—, ha sido objeto de revisión por otros autores, como J. J. Pollit, quien rebaja la datación hasta 150-100 a.C.¹⁹. De otra parte, el reconocimiento del original fue matizado por G. A. Mansuelli, para quien la escultura neoyorquina podría ser el germen de una de las dos variantes que, a tenor de su clasificación, podrían establecerse para este conjunto de esculturas²⁰.

A la concepción de Eros-Hypnos como genio funerario, se sumó la asimilación de otros atributos, complicando las acepciones simbólicas de imágenes que reunían atributos distintivos de diversas divinidades, a saber, Eros, en sus advocaciones de dios del amor—arco y carcaj— y genio funerario—antorcha invertida—, Hércules—maza y piel leonina²¹—e Hypnos—placentero sueño o sus alas²²—; por demás, un intrincado acervo de rudimentos iconográficos de desigual valor, como frutos y animalillos, a la sazón colmados de hondo contenido escatológico²³, animaban los cartones figurativos. Las armas de Hércules²⁴, asimilación del niño—y por ello del Espíritu humano— al héroe vencedor, son promesa de la inmortalidad²⁵. De esta forma se configuró un grupo de figuraciones metafóricas cuya alegórica lectura sugiere la quietud del más allá y la recompensa gloriosa reservada en la vida venidera a Hércules y, por extensión, al Espíritu del hombre evocado bajo estos parámetros. Desde fines del helenismo y en época romana el modelo plástico cobró especial fortuna, introduciendo los escultores reelaboraciones y múltiples alteraciones con respecto a las dos variantes primigenias identificadas, lo que prodigó múltiples subtipos recientemente sistematizados por Söldner²⁶. En el periodo altoimperial fueron utilizadas ocasionalmente en la ornamentación de tumbas—en especial infantiles²⁷— pero, sobre todo, de *domus* y *uillae*²⁸, siendo en este caso difícil precisar hasta qué grado se mostraban exentas o no del profundo simbolismo originario que muchas ocasiones se les ha atribuido.

Muestra de la nutrida serie de época romana son algunos erotes hispanos, entre los cuales cabe citar los de Tarragona (de la *schola* del *collegium fabrum*)²⁹, Nueva Carteya (Córdoba)³⁰, uno procedente de un lugar indeterminado de Extremadura

31. A. GARCÍA y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, 114, núm. 115, fig. 115; M. SÖLDNER, op. cit. (n. 17), 682, núm. 157.

32. Para la conservada en el Museo Arqueológico Nacional: M. SÖLDNER, op. cit. (n. 16), 245, 247, 253 y 664, núm. 123; J. M. NOGUERA, «Esculturas y elementos esculturados ilicitanos, de la antigua colección Ibarra, en el Museo Arqueológico Nacional», *An Murcia*, 9-10, 1993-1994, 272-273, núm. A.1., fig. 2,3, lám. 1, con la bibliografía anterior; sobre la del Museo Arqueológico Municipal «Alejandro Ramos Folqués» de Elche: M. SÖLDNER, op. cit. (n. 16), 253 y 674, núm. 141; J. M. NOGUERA y E. HERNÁNDEZ, *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la Región de Murcia*, Murcia, 1993, 31-33, núm. 5, lám. 11; J. M. NOGUERA, op. cit. (en esta nota), 273-274, núm. A.2., fig. 2,2, con la bibliografía anterior.

33. F. HASKELL y N. PENNY, op. cit. (n. 1), *passim*.

34. S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1985 (1a ed. 1981), 322-327.

35. M^a C. SÁNCHEZ-ROJAS, «Escultura barroca en Murcia», op. cit. (n. 10), 64; íd., «Escultura», op. cit. (n. 10), 130-131; C. BELDA, «Imago Pietatis», op. cit. (n. 10), 66. Con anterioridad, muchos otros autores lo interpretaron como imagen del Niño Jesús.

36. M. LURKER, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Córdoba, 1994, 70-71.

37. Para recientes ediciones críticas, con exégesis bíblica e histórica, del *Cantar de los Cantares*, véase por ejemplo *The Song of Songs*. Roland. E. MUYPHY, O. CARM, Minneapolis, 1990; y *El cantar más bello. El Cantar de los cantares de Salomón*. Traducción y comentario de Emilio Fernández Tejero, Madrid, 1994; así como MARURI, F. J. (S.I.), *El Cantar de los Cantares. ¿Se puede y debe leer?*, Bilbao, 1951; *El Cantar de los Cantares*. Texto y Comentario de R. TOURNAY, Madrid, 1970; *Song of Songs. A new translation with introduction and commentary by marvin H. POPE*, Nueva York, 1977.

38. S. SEBASTIÁN, op. cit. (n. 10), 115-117.

(figura 3)³¹ y los dos recuperados en la *villa* suburbana de Algorós (Elche, Alicante), que, rebosantes de sugestivos atributos e interpretaciones, con probabilidad son de la primera mitad del siglo II dC —quizás adrianeos— en razón a sus caracteres estilísticos (figura 4)³².

Por consiguiente, iconografía y diseño arquetípico remiten, por la mediación de las copias romanas y de las postreras láminas, grabados y moldes modernos, al rococó helenístico como fuente de inspiración indirecta para los artistas renacentistas y barrocos que ejecutaron la señalada serie de niñitos recostados y adormecidos, de los que buena muestra es el del convento de Santa Ana de Murcia, pues ¿qué mejor modelo para expresar la idea del Alma cristiana adormecida en vigilante espera de la vida eterna prometida por el Salvador? Y es que la iconografía cristiana estuvo influida por las formas y figuraciones correspondientes a otras culturas y religiones, cuyos contenidos y pensamientos absorbió.

Aspecto de singular importancia es el discernimiento de las vías de adopción y modos de reinterpretación cristiana de los modelos iconográficos helenístico-romanos, pues su influjo no debió ser directo sino matizado a través de eslabones intermedios. Buen número de las aludidas labras romanas fueron recuperadas desde el Renacimiento, pasaron a formar parte de colecciones anticuarias; y pronto un sinfín de alegorías infantiles de todo género ornamentaron retablos, altares, tumbas y gran número de jardines de villas y palacios, siendo el nutrido corpus de láminas, grabados y moldes en yeso, que circularon con profusión en academias y talleres³³, la base fundamental en que se cimentó esta producción y la difusión de las formas y modelos establecidos por el arte figurativo tardo-clásico y helenístico.

El niño del convento de Santa Ana muestra de forma evidente este proceso de difusión y revisión ideológica de los tipos clásicos. En ocasiones, infantes adormecidos como el murciano han sido tenidos como figuraciones del Niño Jesús envuelto en una atmósfera de placentero y enternecedor sueño, aunque no escapa a la luz de los atributos que portan su diferente, aun de signo claramente religioso, contenido conceptual. El simbolismo y la temática de nuestro modelo experimentó evidentes transformaciones desde inicios del Renacimiento, con la consiguiente reinterpretación y adaptación del tipo a nuevos imaginarios derivados de las lecturas de la doctrina cristiana; siendo pertinentes como expresión plástica del movimiento piadoso generado en torno al Corazón de Jesús desde fines del siglo XVI. Basado en testimonios de santos —entre los cuales destacan por su papel los de la orden franciscana— y en una nutrida literatura acompañada de copiosas series de láminas y grabados, fue de manera particular el libro de Benedicto van

Haeften *Schola cordis siue auersi a Deo cordis ad eumdem reductio et instructio* ('Escuela del Corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios' —edición española de 1720—), editado en Amberes en 1623 y del que pronto se publicaron nuevas ediciones, el que estableció la más firme «doctrina del corazón» basada en la praxis y el ejercicio de la perfección espiritual del Alma humana³⁴; por ello, el hilo argumental de la obra —estructurada en diversos capítulos o episodios acompañados de ilustraciones o *emblemata* siempre protagonizados por el Alma humana, su corazón y el Amor Divino—, muestra el proceso mediante el cual el Alma humana, tras endurecer su corazón, se aleja del Amor Divino; quien ha de recurrir a múltiples llamadas y pruebas al objeto de que aquélla vuelva de nuevo su mirada arrepentida al corazón, renovado ahora por el Amor y preparado para servir de morada a la Santísima Trinidad, pues el Alma es creación y pertenencia de Dios; en este estado perfecto, el Alma puede dormir y descansar en tranquilidad, pues su corazón vigila (*Cordis uigilia* —emblema 36—). En líneas generales, parece evidente que es este episodio de la relación Alma-Corazón-Amor Divino el que magistralmente refleja el niñito del convento de Santa Ana³⁵; no siendo nada improbable que su iconografía se inspire directamente en el emblema 36 de la obra de van Haeften, pues qué duda cabe que tanto significado como esquema iconográfico de los referidos modelos helenísticos eran los apropiados para servir de expresión plástica a estos nuevos conceptos. En efecto, el significado de los erotes durmientes helenístico-romanos y su conexión con Hypnos, dios del sueño, en los que en última instancia basa su iconografía la talla presalzallesca —y otras muchas similares— avalan su interpretación genérica como representación del Alma humana adormecida, aunque reinterpretada por la vía de los nuevos parámetros de la doctrina cristiana.

Convincente resulta la lectura de la obra como una alegoría del Alma humana, aunque el corazón como atributo plantea diversas líneas de matización, siempre alegóricas y de profundo significado religioso y doctrinal. Aun adaptándose con evidencia a la trama formulada por el benedicto Van Haeften, es complejo ponderar el significado exacto del corazón sobre el que reposa el niño: metáfora del hombre interior, designio de su núcleo anímico y espiritual y órgano de la «religión»³⁶. Así, de un lado, parece convincente una lectura inteligible y expresiva del niño del monasterio de Santa Ana como alegoría del Alma humana adormecida, cuyo corazón se convierte en símbolo de la vinculación con Dios, dado que por la fe Cristo vive en el corazón del hombre (Ef 3, 17); no puede evocar al Alma en espera de la Resurrección final, pues sólo el cuerpo muere en verdad, mientras la vida del Alma continúa junto a Dios. Por otra parte, una

más intrincada valoración doctrinal, aunque quizá más sugestiva, resultaría de poner en conexión al niño con determinadas narraciones poéticas bíblicas, y en particular con el capítulo 5, 2 del Cuarto Poema del *Cantar de los Cantares*³⁷, en que se traza la búsqueda y retrato del amado³⁸. San Jerónimo traducía en presente 5, 2: *Ego dormio et cor meum vigilat*; o lo que es igual: ‘Yo dormía, pero mi corazón velaba’. El pasaje admite una doble interpretación: literal y alegórica y, dentro de ésta, diferentes lecturas. Desde una óptica textual, la amada duerme, pero su corazón está atento a la llegada del esposo; la exégesis metafórica admite dos interesantes caminos de interpretación, como veremos adecuados al contexto conventual a que estaba destinada la obra. En la primera lectura se interpretaría el corazón como la imagen del Esposo, lo que asimismo convendría a la piedad monacal. De hecho, tenemos constancia de la existencia en los conventos —y entre ellos los murcianos— del denominado Niño Esposo, utilizado en las ceremonias de profesión de las monjas³⁹. En la segunda, a pesar de la somnolencia de la amada, el amor del Esposo y el cuidado de su ausencia le mantiene en continua vigilia, como despierta, de donde que se tenga como una de las más exactas y cabales definiciones de la contemplación. Y si consideramos la abundancia y devoción de las representaciones infantiles en las comunidades femeninas de clausura como expresión, no de una ternura maternal envuelta en religiosidad, sino de la ideología y piedad del barroco, bien se podría tener la talla murciana —y sus similares— como expresión de uno de los aspectos fundamentales de estas comunidades: la vida contemplativa.

Que Nicolás Salzillo, su hijo Francisco y otros escultores españoles y europeos de su época utilizaron como referencia para sus niños una serie de grabados está fuera de toda duda; unos directamente extraídos de obras como la del benedictino Van Haeften y otros pertenecientes a las no pocas series y colecciones de láminas con dibujos de esculturas antiguas que desde inicios del Renacimiento circulaban por los principales circuitos culturales y artísticos; sabemos que en algunas de éstas, que reproducían las esculturas romanas recuperadas y expuestas en las principales colecciones, talleres y academias, eran frecuentes los niños de producción romana, aunque inspirados en modelos y cartones de época helenística, como en el caso que nos ocupa. Y es que el arte renacentista y barroco adoptó iconografías paganas, dotándolas de nuevos significados y adecuándolas al marco espacial en que habían de cumplir su misión. Las iconografías y formas rollizas y regordetas de estos infantes se inspiraron de corriente en modelos arquetípicos de época tardoclásica y, sobre todo, helenística; de manera que las formas de abordar las anatomías infantiles, dotándolas de ritmos abiertos, siluetas entrecortadas y



Figura 3. Erotte adormecido procedente de la villa romana de Algorós (Elche, Alicante) (neg. A. Martínez).



Figura 4. Erotte adormecido procedente de Extremadura (lugar indeterminado) (neg. Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

volúmenes redondeados bien apreciables en escultores como el granadino José Risueño⁴⁰ o los Salzillo de Murcia, remiten a este foco.

Dada la extraordinaria difusión que tuvo en gran parte de Europa, que Nicolás Salzillo conociese el contenido doctrinal y los grabados de la obra de Van Haeften es presumible, aunque casi con certeza no la edición en castellano publicada en 1720; lo que pudo servirle de primer referente temático e iconográfico para su Niño. Pero no hemos de olvidar su procedencia de las inmediaciones de Nápoles, zona arqueológica por excelencia que propiciaba cuantiosos descubrimientos de esculturas antiguas, entre ellas algunos erotes del tipo más arriba caracterizado; además, su origen le propició estar inmerso en el ambiente específico del mundo escultórico napolitano del que procedía, donde ya hemos reseñado la existencia de numerosos tipos y modelos de representaciones infantiles, las cuales siguieron llegando al puerto de Alicante una vez instalado ya en Murcia. De

39. C. GUTIÉRREZ-CORTINES y E. HERNÁNDEZ, «El escenario de la Escultura: Ciudad y Arquitectura», *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1983, 107; VV.AA., *Fuentes de nuestra cultura*, op. cit. (n. 10), 47; C. BELDA, «Imago Pietatis», op. cit. (n. 10), 66. Las abundantísimas series de estas atractivas imágenes de Dios niño experimentaron una cálida acogida en el seno de las comunidades claustrales femeninas, donde piedad y sensibilidad religiosa, en no pocas ocasiones de carácter «popular», prodigó su encargo y ejecución.

40. D. SÁNCHEZ-MESA, *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, 1972, 176-177.



Figura 5.
Niño Jesús de Pasión. Convento de religiosas clarisas de Santa Verónica de Murcia (neg. A. Martínez).

otro lado, que adquirió en Italia gran cantidad de bocetos, láminas, grabados y vaciados en yeso en que poder inspirar su producción una vez instalado en España es, asimismo, seguro⁴¹; y en muchos de ellos había niñitos. De hecho, un buen número de modelos de yeso para niños existían en su taller, como acredita el inventario que de los bienes del mismo —legados a Francisco— se realizó tras su muerte⁴². A ello habremos de sumar grabados y pinturas donde el Niño reposa adormecido sobre los instrumentos de la Pasión (derivados de un tipo creado por G. Francia en 1557). Son caminos diversos mediante los cuales Nicolás pudo encontrar la inspiración iconográfica para su niñito, aunque en cualquier caso todos remiten al helenismo.

Con todo, el niño del convento de Santa Ana y sus semejantes, que remiten a un tipo helenístico concreto, no son un caso particular; existen otras tallas infantiles barrocas en que se puede rastrear de igual forma una manifiesta inspiración en fuentes iconográficas antiguas concretas y específicas. Es el caso de otra talla murciana que hunde sus raíces en una conocida creación infantil tardo-helenística. Se trata de un Niño Jesús de Pasión, realizado en madera policromada y de 0,27 m de altura por 0,12 m de anchura; conservado en la clausura del convento de Religiosas Clarisas de Santa Verónica de Murcia, es obra de buena factura, aunque anónima, si bien atribuible al círculo de la Escuela Murciana de escultura dieciochesca (figura 5). Dado que apoyaría con las manos —sobre las que descansa la sien derecha— en algún ignoto y desaparecido atributo de Pasión, revela una interesante versión de las representaciones pasionarias, asimismo confirmada por su rictus sufriente y la sangre derramada en la frente⁴³. Esquema compositivo general e impostación de cabeza y extremidades superiores, avalan su fundamento iconográfico indirecto en una serie bien documentada de erotes infantiles⁴⁴ —en ocasiones asimilables a Hypnos— que, inspirada en tradiciones figurativas de las fases arcaica y clásica⁴⁵, deriva de una creación del

helenismo tardío, cuando niños de cualquier género y condición, alegres y juguetones, encontraron especial predilección en la pequeña escultura de género simbólico-decorativa encuadrable en la mencionada corriente rococó⁴⁶. Difundido y reelaborado ampliamente en época helenística y, en especial, altoimperial romana hasta el siglo III dC⁴⁷, el arte cristiano medieval retomó el arquetipo, trascendiendo así al Renacimiento y barroco europeos, aunque con renovados atributos y carga ideológica⁴⁸.

Este tipo de Eros de pie, adormecido y apoyado con manos y cabeza en una antorcha invertida (o en algún otro atributo «tectónico» como una pilastrilla), cobró especial predicamento en creaciones en bulto redondo del último helenismo y época altoimperial romana, enriqueciéndose de matices y significados con el devenir del tiempo. Como genio funerario⁴⁹ es evidente manifiesto de la inquietud y angustia que la certeza de la muerte suscita al hombre; dado que recreaban el espíritu (*daimon, genius*) ya desligado de su existencia humana⁵⁰, no faltan quienes abogan por un emplazamiento de estas evocaciones en las tumbas, donde iluminarían la oscura noche de la muerte⁵¹, quizá por influencia del mundo funerario alejandrino; lo que se traduce en un gesto adormecido, en ocasiones entristecido, e inclinado de la cabeza. El atributo caracterizador de estas figuraciones es la antorcha encendida⁵² e invertida, tangible metáfora de la extinción de la vida⁵³, aunque también eficaz luminaria que, a más de guía del difunto en su oscuro caminar hacia el más allá, se configura en baluarte de su inmortalidad, repeliendo los espíritus adversos y velando por su descanso eterno⁵⁴. Por demás, la somnolencia en que de corriente están inmersos estos erotes es indicio de las relaciones que los griegos establecieron entre el dios del sueño, Hypnos, y el de la muerte, Thanatos, su hermano, aunque no siempre es convincente la asimilación de aquél a éste, cuya iconografía es diferente⁵⁵. En época imperial romana se diluyó el universo conceptual de estas imágenes, empleándose con profusión

41. A. BAQUERO, op. cit. (n. 10), 230-231; V. de MERGELINA, I. MOLINA y M^a C. SÁNCHEZ-ROJAS, op. cit. (n. 9), 134.

42. Murcia, 1727-18-X, «Inventario de los bienes de Nicolás Salzillo realizado tras su fallecimiento», Archivo Histórico de Murcia, prot. núm 3.989. Notario Don Pedro-José de Villanueva. Folios 316-319vuelto; se citan expresamente «tres modelos de yeso para niños en doce» y «cinco modelos de niños en diez».

43. M^a C., SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, «El patrimonio escultórico de Santa Verónica», *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, 1994, 298-299.

44. Sobre Eros, en general, véase EAA, III, 1960, s.v. EROS, 426-433 (E. SPEIER); R. STUVERAS, op. cit. (n. 23), sobre el «putto funerario» 33-40.

45. M. COLLIGNON, op. cit. (n. 24), 329; R. STUVERAS, op. cit. (n. 23), 37-40.

46. W. KLEIN, op. cit. (n. 17), figs. 58-62; F. CUMONT, op. cit. (n. 27), 408; J. J. POLLIT, op. cit. (n. 19), 212-215, figs. 131-136.

47. G. L. MARCHINI, «Rilievi con genii funebri di età romana nel territorio veronese», *Il territorio Veronese in età romana*, Verona, 1973, 359 y 389.

48. E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milán, 1971, 112, 115-116, figs. 66-67.

49. PLATÓN, *Banq.*, a través de la narración de la sacerdotisa de Mantinea Diotima, califica a Eros como un «genio» intermedio entre los hombres y los dioses (P. GRIMAL, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, 1982 (ed. española); 1^a ed. francesa 1951, 171).

50. E. POTTIER, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, París, 1890, 139, fig. 47; M. COLLIGNON, op. cit. (n. 24), 332; F. CUMONT, op. cit. (n. 27), 409; G. L. MARCHINI, op. cit. (n. 47), 362 y 388-391; F. GHEDINI, *Sculture Greche e Romane del Museo Civico di Padova*, Roma, 1980, 168.

51. F. CUMONT, *Lux Perpetua*, París, 1949, 48-49. De forma análoga a esta función era muy frecuente la colocación de lámparas en el interior de las tumbas romanas; en palabras de Cumont: «il n'était pas nécessaire que ces lampes fussent allumées; leur seule présence suffisait à dissiper les ténèbres dans ce séjour des ombres, ou n'était qu'apparence et illusion» (48); véase también DS, I/2, s.v. Cupido, 1.609 (M. COLLIGNON).

52. R. STUVERAS, op. cit. (n. 23), 34.

53. Recordemos que la antorcha invertida es uno de los atributos que distingue al *dadophoro* mitraico Cautopates. A través de su asimilación al *Sol Invictus* y según el sistema de interpretación astronómica, representaría el equinoccio de invierno, es decir, el final de la vida humana terrenal; en este sentido, *DEAR*, II, s.v. *Cautes-Cautopates*, 148 (F. CUMONT).

54. F. CUMONT, op. cit. (n. 27), 409; íd., op. cit. (n. 51), 48-49; J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the roman World*, Londres-Southampton, 1971, 44 s.; G. L. MARCHINI, op. cit. (n. 47), 364 y 372; J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, op. cit. (n. 21), s.v. Antorcha, hacha, 108-109. Algunos autores identifican la antorcha encendida como símbolo del ánima del difunto: *DS*, II/2, s.v. Fax, 1.025 (E. POTTIER); E. STRONG, *Apotheosis and after Life. Three lectures on certain phases of art and religion in the Roman Empire*, Londres, 1915, 188; V. MACCHIORO, «Il simbolismo nelle figurazioni romane. Studi di ermeneutica», *MemNap*, I (2ª parte), 1911, 80 s.

55. G. L. MARCHINI, op. cit. (n. 47), 391.

56. *LIMC*, V, 1, 1990, 594, núm. 7 (C. LOCHIN); J. M. NOGUERA y E. HERNÁNDEZ, op. cit. (n. 32), 28-30, núm. 4, láms. 9-10; J. M. NOGUERA, op. cit. (n. 32), 274, núm. A.3 y A.4., fig. 2,1.

57. G. L. MARCHINI, op. cit. (n. 47), 363; el Grupo I, en que el sustento es una antorcha encendida e invertida, se subdivide en tres subgrupos según la relación que se establezca entre el erote y el modo de sujeción del atributo. El Grupo II se integra por las creaciones en que el soporte del erote ha sido substituido por un elemento puramente ornamental.

58. Siempre que consideráramos que, realmente, la pilastra citada por A. IBARRA («Estatuas de mármol encontradas cerca de Elche», *Museo Español de Antigüedades*, I, 1872, 595-596; íd., *Illici, su situación y antigüedades*, Alicante, 1879, 190, 192 y 197, lám. XVIII, 1-2) fuera realmente parte de la antorcha. El Grupo I B se caracteriza por ser el codo o el antebrazo del erote el que apoya sobre la antorcha, mientras ésta, en el I C, sostenida en la mano por el niño, no es usada como elemento de apoyo.

59. Si realmente Ibarra interpretó correctamente el elemento como una pilastra; sobre el grupo G. L. MARCHINI, op. cit. (n. 47), 363.

60. *MNR*, I/5, 1983, s.v. Statuette di Amorino (senza n. inv.), 293-294 (D. CANDILIO).

61. A. MAIURI, «Fanciullo Erote da Ercolano», *Arti*, V, 1.943, 1943, 175-179, láms. LXVII-LXX.

en la ornamentación de ambientes domésticos urbanos y rurales, siendo de intrincada valoración en qué grado conservaron matices de su oriunda acepción en razón a las preferencias culturales o filosófico-religiosas de los comitentes en el momento de encargar o comprar elementos conformadores de los programas iconográficos de sus viviendas. Buen exponente de este género de esculturillas es la procedente de la *uilla* suburbana de Algorós (Elche, Alicante) (figura 6)⁵⁶, asimilable al grupo IA que estableciera G. Marchini⁵⁷ —caracterizado por descargar su peso en la antorcha colocada bajo la axila a modo de muleta, descendiendo el brazo pegado a ella⁵⁸—; aunque no debe descartarse su adscripción al grupo II, en que un apoyo puramente ornamental, como por ejemplo una pilastrilla, es fundamento de su estabilidad⁵⁹. Labras similares a la ilicitana son las del Museo Nazionale Romano (Roma)⁶⁰, Herculano⁶¹, villa de Casali (Iri)⁶², las dos de la isla de Coo⁶³, las del Agora de Atenas⁶⁴, Virinum⁶⁵, Cirenaica —hoy en el British Museum⁶⁶—, las dos del Museo de Trèves⁶⁷ y las cuatro de Ovilava⁶⁸; todas ellas copias y adaptaciones del desconocido original helenístico en que asimismo encontraron inspiración algunas series infantiles del Renacimiento y barroco europeos y, en concreto, el Niño Jesús de Pasión del convento de Santa Verónica de Murcia, en que el cambio conceptual e ideológico determina la substitución de la antorcha invertida por atributos pasionarios, hoy desaparecidos.

Otro caso análogo, de similitud más temática que iconográfica, dadas las transformaciones experimentadas en este último campo, ilustra esta tendencia; se trata de un Niño Jesús que se extrae una espina de la mano izquierda. Anónimo del siglo XVIII y conservado en el referido convento de Santa Ana de Murcia, se trata de un Niño de Pasión, como bien acredita su atributo, realizado en madera policromada, siendo sus dimensiones de 0,38 m de altura y 0,15 m de anchura. Además de hundir sus raíces en formas y actitudes helenísticas, su más evidente antecedente está en el célebre Espinario⁶⁹.

62. «Elenco degli oggetti di arte antica, scoperti e conservati per cura della Commissione Archeologica Municipale, dal 1 Gennaio a tutto il 31 Dicembre 1.885, e conservati nel Campi-doglio, o nei magazzini comunali», *BCom*, XIII, 1885, 180, núm. 3 (La Direzione).

63. L. LAURENZI, «Sculture inedite del Museo di Coo, ASAtene, XXIII-XXIV1955-56, 122, núm. 139, fig. 139, presenta la particularidad de estar semivestido con un manto que le oculta parte del cuerpo, y 150, núm. 226, fig. 226, representado en un paralelepípedo y con una corona en la mano de-

recha; un relieve similar procede de Pérgamo (F. WINTER, «Die Skulpturen mit Ausnahme der Alterreliefs», *Altertümer von Pergamon*, VII/2, Berlín, 1908, 195-196, núm. 205, fig. 205).

64. T. L. SHEAR, «The Campaign of 1.937», *Hesperia*, VII, 1938, 351-352, fig. 36.

65. G. PICCOTTINI, *Die rundskulpturen des Stadtgebietes von Virinum*, *CSIR*, Österreich, II/1, Viena, 1968, 27, núm. 38, lám. 31.

66. J. HUSKINSON, op. cit. (n. 18), 53, núm. 94, lám. 37.

67. Realizados en piedra calcárea y apoyado uno de ellos en un arco: E. ESPERANDIEU, *Recueil général des Bas-reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, VI, París, 1915, 237, núm. 4.959 (también en S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, 1) y 239, núm. 4.963.

68. L. ECKHART, *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Ovilava*, *CSIR*, Österreich, III/3, Viena, 1981, 33-35, núm. 27b, 29a, 30-31, láms. 23-24.

69. M^a C. SÁNCHEZ ROJAS, «Escultura», op. cit. (n. 10), 142-143.

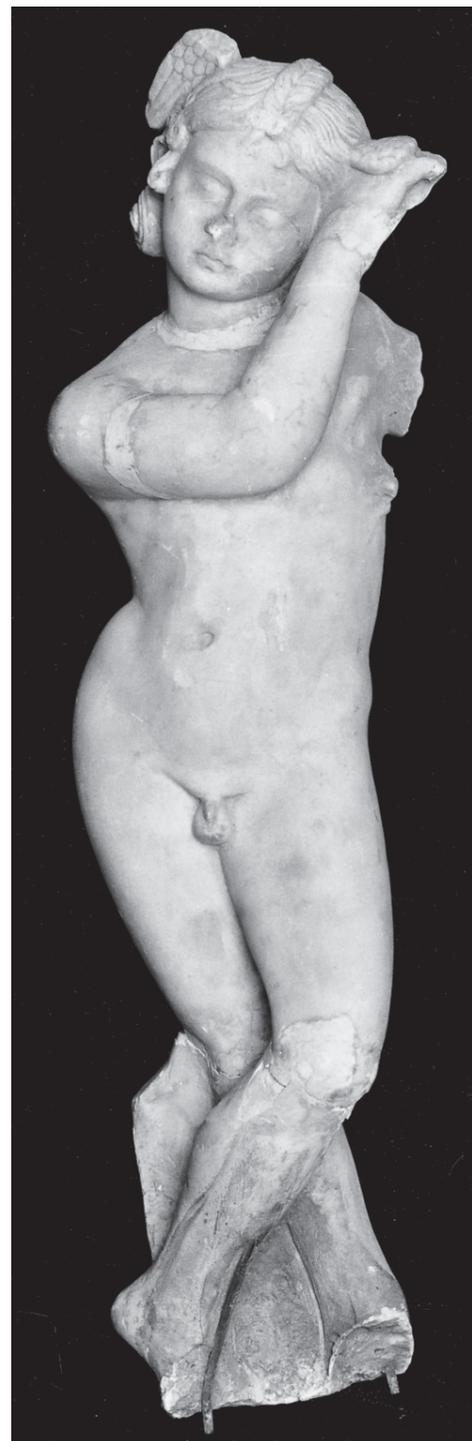


Figura 6. Erote adormecido de pie procedente de la *uilla* romana de Algorós (Elche, Alicante) (neg. Museo Arqueológico Nacional, Madrid).