

III Sección: Institucionalidades e instituciones: control de las prácticas culturales

DEL DIVINO NIÑO A L'ENFANT TERRIBLE: BREVE HISTORIA DE LA INFANCIA EN LA PINTURA OCCIDENTAL

Sofía Soto-Maffioli

ssmaffioli@gmail.com

Recibido: 22 de julio de 2013

Aceptado: 15 de setiembre de 2013

Resumen

Desde la perspectiva de la historia del arte, este texto avanza las grandes problemáticas en la evolución de la idea de la infancia en Europa occidental. Desde el siglo XV hasta el siglo XX, la representación del niño es un testimonio de la función simbólica de éste. En todas sus figuraciones, la infancia es una metáfora: metáfora de lo divino, metáfora del poder, metáfora de la patria, metáfora del artista. La filosofía política de las Luces, las nuevas teorías educativas y la búsqueda moderna del paraíso perdido forjarían una nueva imagen del *niño*, ese eterno desconocido.

Palabras clave

Infancia, niños en pintura, historia de la niñez, pintura medieval, pintura moderna, retrato, educación.

From the Divine Child to *l'enfant terrible*: a brief history of childhood in western painting

Abstract

The present work is aimed at discussing, from the perspective of art history, the main issues regarding the evolution of the *idea* of childhood in Western Europe. From the 15th to the 20th century the representation of children is the expression of the symbolic function of the child. In every image, childhood is a metaphor of the divine, of power, of patriotism or a metaphor of the artist himself. The political thought of the Age of Enlightenment, the new education theories and the modern nostalgia for paradise lost would shape a new image of the child, the eternal stranger.

Keywords

Childhood, children in art, history of childhood, medieval painting, modern painting, portrait, education.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Introducción

En un comentario sobre *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey, Charles Baudelaire (1821 – 1867) teje una analogía entre las alucinaciones del opiómano y la visión de un niño:

Los niños están, en general, dotados de la singular facultad de percibir, o más bien de crear, sobre el lienzo fecundo de las tinieblas, todo un mundo de visiones extrañas [...] Nuestro narrador se percataba de que volvía a ser niño [...] Esta peligrosa facultad lo atormentaba cruelmente [...] Acostado pero despierto, procesiones fúnebres y magníficas desfilaban ante sus ojos; interminables edificios se erguían, de carácter antiguo y solemne (Baudelaire, 1900, p. 106-107).

Para Baudelaire, el niño es un ser bárbaro, insumiso, intensamente sensible a cada impresión y estímulo, más próximo de lo natural y por ende, más próximo del mal, “*más cercano al pecado original*” (Baudelaire, 1885, p. 41). La perversión y la inocencia coexisten en igual medida en el espíritu infantil, cuya mente constituye la fuente de un intenso y maravilloso universo estético, perdido para siempre para el adulto.

Para el niño todo lo visto es *novedad*; siempre está *ebrio*. Nada se parece más a lo que llamamos inspiración que la felicidad con la que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevo a ir más lejos: afirmo que la inspiración guarda un lazo con la *congestión*, y que todo pensamiento sublime viene acompañado de un temblor nervioso, más o menos fuerte, que retumba hasta los sesos. El hombre genial tiene los nervios sólidos, el niño los tiene endebles. En el primero, la razón



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

ha tomado una plaza considerable; en el otro la sensibilidad ocupa casi todo su ser. Pero el genio no es otra cosa sino la infancia recobrada a voluntad, la infancia ahora dotada de la facultad para expresarse, de órganos viriles y de un espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente acumulados. Es a esta curiosidad profunda y feliz que debe atribuírsele la mirada fija y animalmente extática de los niños frente a lo nuevo, sea lo que fuese, rostro o paisaje, luz, dorado, colores, telas tornasoladas, encantamiento de la belleza sublimada por el tocador (Baudelaire, 1885, p. 62).

La infancia guarda el secreto del genio del artista: los recuerdos forjados por el niño hacen nacer la sensibilidad del hombre. El genio existe solamente en la evocación de la (perdida) mirada pueril, que solo el adulto es capaz de expresar y materializar. La experiencia del niño es para Baudelaire un conjunto incoherente de “materiales involuntariamente acumulados”, un cúmulo de sensaciones desprovistas de sentido y de temporalidad. La mirada del niño es la mirada bruta, primordial, limpia de toda corrupción y capaz de una imaginación pura.

El pensamiento de Baudelaire evoca las grandes cuestiones que los artistas de la modernidad barajan en torno a la idea de la infancia. La percepción y el impulso creativo el niño, la fascinación con la mirada ‘primitiva’ y natural, la obsesión del tiempo perdido, la interioridad espiritual e intelectual del ser humano en formación: estas son algunas de las grandes preguntas que la infancia despertó en la generación de artistas de la segunda mitad del siglo XIX y cuyos ecos nos alcanzan hoy. La modernidad ha explorado las relaciones múltiples entre el acto de ver, el acto creativo y el estatuto ontológico del niño.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Sin embargo, el niño imaginado y pintado por las sociedades occidentales tiene una historia compleja que comienza mucho antes de la modernidad. La niñez en la pintura es la figuración de una idea cambiante, obstinadamente modelada por consideraciones morales, religiosas, sociales y pedagógicas; es un testimonio de la evolución de las mentalidades sobre lo que es (o lo que representa) un niño.

La Edad Media y la Edad Moderna se caracterizan por una representación de la infancia como elemento simbólico, carente de expresión personal. En el siglo XVIII Rousseau y Locke examinan y discurren sobre la condición mental y espiritual de los pequeños, como una cuestión fundamental para la formación de la ciudadanía. Finalmente, la época moderna se interroga sobre el niño como ser pensante, activo e individual, y sus juegos se convierten en sustento y paradoja del pensamiento contemporáneo.

I. La Edad Media y la Edad Moderna: del Divino Niño a Rousseau

Un adulto en miniatura

La infancia divina es la más importante y numerosa representación plástica del niño en la Edad Media, y por supuesto, el modelo moral por excelencia. Nadeije Laneyrie-Dagen, historiadora de la pintura medieval escribe: “*Jesús es un modelo de la infancia perfecta. [...] Ese perfecto niño se caracteriza por ser... lo menos pueril posible*” (Allard et al., 2011, p. 50). En efecto, en la iconografía occidental, como en la bizantina, el cuerpo de Jesús y de Juan Bautista niños es representado con una fisonomía truncada entre la infancia y el cuerpo adulto. Este dispositivo tiene una función simbólica fundamental: vehicula la imagen de la sabiduría y del espíritu divino. Laneyrie-Dagen va más allá del modelo del cuerpo adulto en miniatura y postula el “*ideal de la precocidad*” (Allard et al., 2011, p. 53) en la infancia de la pintura medieval. No se trata solamente del cuerpo, sino de la



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](#) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](#). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

indicación de las facultades físicas e intelectuales sobrenaturales del niño por medio de su actitud.

En *Virgen con el niño en un interior* (1460-1467) el pintor flamenco Petrus Christus (ca. 1410-1420 – 1476) representa a Jesús [Fig.1] en un gesto extraordinario: el pequeño de apenas meses de nacido, de pie sobre el regazo de su madre, acerca sabiamente la mano derecha hacia un libro manuscrito abierto, símbolo del verbo de Dios. En la mano izquierda sostiene una bola de cristal ornada con una cruz de metal, dispositivo a medio camino entre un juguete y el signo de la majestad. Nada tiene de natural este niño divino: su cuerpo extrañamente proporcionado como el de un adulto, pero liso y regordete como el de un bebé; y su gesto, lleno de delicadeza y sabiduría está lejos de la verdadera capacidad motora e intelectual de un pequeño de su edad.

Esta infancia divina de la pintura medieval destila una lección moral propia de la mentalidad de la época, y rinde cuenta de una idea particular del niño. La infancia de Jesús y de los santos es la figuración de un compendio de atributos sobrenaturales de orden religioso, codificada por una adultez prematura y contraria a la verdadera naturaleza pueril. En estas imágenes no hay una búsqueda del *niño*, sino la construcción de un ideal de la encarnación divina.

El niño profano

Hacia los siglos XVI y XVII los artistas modernos, permeados por el modelo renacentista de la observación científica, se esfuerzan por plasmar la verdadera realidad física de los niños pequeños, alejándose de la representación distorsionada y moralizante del divino niño medieval. Leonardo Da Vinci (*El feto y la pared interna del útero*, 1511) y Albert Dürer (*Vier Bücher von menschlicher*



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Proportion, plancha N°30, 1528) desarrollan estudios variados sobre la fisonomía de los niños de diferentes edades.

Paralelamente, a principios de la época moderna, hay una multiplicación sin precedentes del retrato infantil, que tuvo un retraso considerable con respecto al retrato adulto, popularizado en Europa occidental desde el siglo XIV y particularmente hacia el siglo XV. El retrato es un objeto de lujo reservado a la élite. Privilegio de reyes, aristócratas y mercaderes solventes, es un medio de legitimación social y de representación del poder. Los mecenas y clientes de los artistas más importantes se ven retratados con atributos simbólicos de su estirpe (heráldica, animales y plantas alegóricos, medallas y anillos de familia), de sus hazañas militares (espadas, mapas e instrumentos de estrategia) y de su posición económica (joyas y ricos vestidos).

El retrato infantil se inscribe en esta lógica como un objeto de representación familiar que muestra la perpetuidad de una dinastía. Sin embargo, estos retratos no son una celebración de la persona, como en el caso de los adultos, sino un testimonio de la continuidad y del poder familiar. De manera general, los niños aparecen acompañando a un adulto y las obras en las que el niño aparece solo, forman parte de un dispositivo de exposición más complejo, constituido por un conjunto de retratos de varios miembros de la familia. Las grandes excepciones a esta regla son los retratos de príncipes y princesas, destinados a viajar a otras cortes reales o nobles con el fin de pactar acuerdos de matrimonio.

Los pioneros del retrato infantil en la Edad Moderna fueron los maestros de la Escuela Flamenca. El *Tríptico Portinari* (1475-1477) de Hugo van der Goes (1440 – 1482) presenta a la familia de Tommaso Portinari, emisario de la banca de la familia Medici en Brujas. Junto a Tommaso, aparecen, en orden jerárquico, sus



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

hijos Antonio y Pigello. Más lejos, en el ala derecha, aparece Margarita junto a su madre Maria di Francesco Baroncelli. Esta imagen piadosa, llena de alegorías, nos ofrece además un claro ejemplo de las consideraciones de género de la época. El orden jerárquico y la primacía del heredero masculino son elementos que tienen continuidad en el retrato de familia de toda la Edad Moderna. Más tarde, con la Revolución Francesa, las nuevas ideas sobre la educación y el estatuto de las niñas llegarían a los lienzos de los maestros europeos.

Después de 1500 el retrato de niño se vuelve extraordinariamente popular en Europa occidental. En Italia, el taller de Tiziano (ca. 1488-1490 – 1576) produce una gran cantidad de retratos familiares por encargo, como la *Familia Vendramin venerando una reliquia de la Santa Cruz* (1543-1547). La libertad gestual en la representación de la infancia es más o menos grande según las escuelas, pero estas representaciones son, en su mayoría, de carácter dinástico aun cuando se trata de pintura ‘piadosa’.

En el año nuevo de 1539 el rey Enrique VIII recibe un regalo [Fig.2] del alemán Hans Holbein (1497 – 1543), pintor de la corte de los Tudor. El astuto Holbein le había fabricado un retrato del pequeño príncipe Eduardo de Inglaterra, hijo de Enrique con su tercera esposa, Jane Seymour. Eduardo era el único heredero varón del soberano, y había nacido apenas 14 meses antes, el 12 de octubre de 1537.

[...] su busto se yergue sobre una inscripción en latín, obra del poeta Richard Morrison, que celebra al real genitor y pone el acento sobre la sucesión del trono, ahora segura. De hecho, el niño es mostrado de frente, detrás de un parapeto – dos convenciones que, en la Inglaterra de la época, están reservadas al retrato real. En la mano el niño lleva algo que podría ser solo un sonajero pero que tiene la apariencia de la



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

corona de un cetro o de la empuñadura de una espada. Su mano derecha, con la palma vuelta hacia el espectador, dibuja algo que pareciera un gesto de bendición – la realeza Tudor, con Enrique VIII, se auto-proclamó cabeza de la Iglesia anglicana. La actitud sugiere el movimiento, mostrando que el niño está lleno de vitalidad. Las proporciones de su cuerpo, puestas en evidencia por su vestido y el punto de vista frontal, recuerdan, teniendo en cuenta todas las proporciones, al propio Enrique, de quien Holbein es el retratista oficial. Las mejillas exageradamente gordas evocan el rostro grueso de Enrique, cuya corpulencia el pintor tuvo la genial idea de representar como un signo de poder y virilidad (Allard et al., 2011, p. 140).

El Retrato de Eduardo VI, príncipe de Gales, niño (1538-1539) constituye un ejemplo espectacular del simbolismo dinástico de la representación infantil de la Edad Moderna. Sin embargo, las grandes ideas políticas del siglo XVIII transformarían al niño de la pintura de heredero a ciudadano y albergarían una relación privilegiada no ya con el poder, sino con la educación.

La pintura educante : formar al ciudadano

El siglo de las Luces abre paso a un renovado interés por la cuestión pedagógica de la infancia. El niño, hombre y ciudadano en potencia, ocupa un lugar privilegiado en la reflexión filosófica de la época. *Emile o De la educación* de Jean Jacques Rousseau (Paris, 1762) y *Algunos pensamientos sobre la educación* de John Locke (Londres, 1693), constituyen los tratados fundamentales sobre el “arte de educar” en el siglo XVIII. Para Locke la instrucción da forma a la persona y solo ella es capaz de desarrollar el cuerpo y la mente de un niño a su máximo



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

potencial de capacidades. Esta hipótesis, hoy en día perfectamente integrada al mecanismo societal contemporáneo, es en el siglo XVIII una postura que se rebela a los modelos pedagógicos cartesianos y agustinianos, en los que reina el principio del conocimiento innato.

En *Emile*, Rousseau explica la educación como un procedimiento de inserción del *hombre natural* a la sociedad, que le permite desarrollar sus talentos, interactuar con propiedad y conservar su bondad innata. El ejemplo de *Emile* es aplicable a niños de todos los estratos sociales (contrariamente a la distinción prevista por Locke sobre la educación para *caballeros*); su objetivo es educar al ciudadano, por ende, a todos los ciudadanos. La educación es un valor social y una necesidad cívica.

La particularidad del pensamiento de Rousseau sobre la infancia reside en una nueva consideración del estatuto ontológico del niño:

No conocemos, de modo alguno, la infancia: con las ideas falseadas que tenemos sobre ella, cuanto más avanzamos, más grande es la confusión. Los más prudentes se limitan a lo que los hombres necesitan saber, sin considerar que los niños están en estado de aprendizaje. Ellos buscan siempre al hombre en el niño, sin considerar lo que éste es antes de ser hombre” (Rousseau, 1792, p. iij).

Esta reflexión tendrá importantes repercusiones en los modelos pedagógicos de los siglos posteriores pero también en la manera en que la infancia será representada por los artistas. El niño no es un adulto incompleto, sino un ser en formación, dotado de interioridad intelectual, y debe ser forjado para convertirse en un buen ciudadano. La educación está ahora en la base de la idea de la infancia, pero también está la nueva concepción del niño como ser



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

autónomo.

En Inglaterra y Francia estas teorías marcan una ruptura en la representación de la infancia en pintura. En el retrato aristocrático de familia, de gran tradición occidental, hay un cambio fundamental en el rol del padre. Este ya no es solo una figura clásica de poder y autoridad, sino que se transforma en el gran educador. En *La lección de geografía* (1812), un óleo de Louis Léopold Boilly (1761 – 1845) [Fig.3] expuesto en los Salones de 1812 y 1814 se despliega la idea del padre moderno, responsable en la formación de sus hijos. Allard anota que, adicionalmente, “*dispensando una lección de geografía, más bien destinada a un muchacho [...] el Sr. Gaudry deshace el determinismo de género en el contenido de la enseñanza*” (Allard et al., 2011, p. 213).

Por otra parte, la consideración del universo infantil como un espacio dotado de facultades intelectuales propias es un signo de la transformación en la idea de la infancia en las sociedades europeas hacia finales de la Edad Moderna. Sin embargo, esta búsqueda del niño *real* esta mediada por las ideas pedagógicas en boga. La modernidad del siglo XIX traerá consigo nuevas teorías e interrogantes sobre la infancia que desembocaran en un interés particular por la *mirada* del niño.

II. La infancia moderna

Renoir y el niño creador

La pintura moderna, que inicia con el movimiento impresionista en la segunda mitad del siglo XIX, revela una nueva mirada sobre la infancia: los niños de sus lienzos salen de los salones burgueses y llegan por fin a los parques y a las plazas de París. El impresionismo fundó al niño lúdico de la modernidad: con él



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](#) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](#). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

la infancia es dinámica y desarrolla sus juegos en espacios exteriores.

Por otra parte, el cambio de siglo trae consigo una nueva visión la infancia directamente relacionada a la filosofía de la educación: pedagogos, psicólogos y artistas (en Inglaterra, Alemania y Francia) comienzan a interrogarse sobre el impulso creativo de los niños y en particular sobre el dibujo infantil. Las teorías (Fröbel, 1826) pedagógicas de Friedrich Fröbel (1782 – 1852) desarrolladas medio siglo antes y que habían ganado terreno en Alemania y en el mundo anglosajón llegaban por fin a Francia en oposición al riguroso “Método Guillaume”, sistema de enseñanza oficial del dibujo. Esta nueva visión se traduce en una nueva historia de la representación de la infancia (ahora también como ser creador), pero además y sobre todo en un vivo interés de los artistas por la producción creativa del niño. En este sentido, *Jean Renoir dibujando* (1901) [Fig.4], pintado por su padre, Auguste Renoir (1841 – 1919), constituye un caso de estudio interesante.

El espacio del cuadro es reducido: del borde de la mesa al respaldar de la silla, el niño ocupa una porción importante de la superficie. La pesantez del cuerpo del niño sobre la mesa y el fondo azulado recuerdan a *Clovis dormido*, hijo de Paul Gauguin, pintado por el artista en 1885, un cuadro tan intimista y delicado como el joven *Jean Renoir*. Detrás del niño dibujante no se ve más que el muro, más bien, no se ve nada: una superficie gris y azul sin ninguna perspectiva empuja la figura de Jean hacia el frente de la imagen. Es un universo sin artificio: una mesa y un niño sentado, que dibuja con un lápiz sobre hojas dobles de papel blanco. Jean, con un aire pensativo, se da al dibujo, actividad infantil por excelencia.

Por anodina que parezca a nuestra mirada contemporánea, la representación que Renoir construye de su hijo constituye un gesto complejo desde el punto de vista de la historia del arte. Jean está solo en un interior, y completamente absorto en su actividad creativa; aparece como un ser creativo y



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

creador, educado, y social. Se trata, al fin de cuentas, de una visión romántica de la infancia. Es una infancia “libre” pero acompañada, que se encuentra en la encrucijada entre el niño espontáneo y el niño educado. La ausencia de la corporeidad funciona como una negación de la energía primitiva y salvaje y pone el acento sobre la vida creativa del niño y sobre su independencia intelectual.

Este interés por la producción creativa infantil y por la “mirada” del niño, encontrará su eco en la obra de numerosos artistas de las vanguardias del siglo XX como Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso y Jean Dubuffet, entre muchos otros. Algunos de ellos compendiaron extensas colecciones de dibujos hechos por niños y otros, como Renoir, observaron a sus propios hijos en el acto de crear.

***Les enfants sauvages* de la pintura moderna**

A las antípodas del joven *Jean Renoir dibujando* está el niño baudeleriano, una creatura salvaje, cruel y violenta, pintada por los Nabis Gauguin (*Niños luchando*, 1888) [Fig.5] y Sérusier (*Lucha bretona*, 1890), o incluso la pequeña infancia destructiva en la obra de Vallotton (*Madame Vallotton con su sobrina*, 1899). Este niño salvaje es el contrario de Jean Renoir a partir de su corporeidad. Renoir hizo una selección precisa: el cuerpo de su hijo está casi ausente de la superficie pintada, no vemos más que la cabeza y los brazos. Mientras que la animalidad y la energía salvaje son materializados por el cuerpo del niño en la obra de Gauguin y Sérusier, Renoir niega esa infancia primitiva y turbulenta. Jean aparece como un niño intelectual, creador, correctamente socializado en clara oposición al primitivismo de Gauguin o incluso a la animalidad infantil de Vallotton y más tarde, de Balthus (*Los niños Blanchard*, 1937).

“Para hacer algo nuevo, hay que volver a la fuente, a la infancia de la humanidad” (Gauguin, 1893) declara Paul Gauguin (1848 – 1903) en una



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

entrevista publicada en *L'écho de Paris* en mayo de 1893. La pintura de Gauguin destila una única búsqueda: aquella del paraíso perdido. De las danzas bretonas a las idílicas escenas de mujeres indígenas de la Polinesia, Gauguin persigue la mirada primordial anunciada por Baudelaire. Según el pintor “*encontraréis la leche materna en las artes primitivas. En las artes de la civilización, nada, sino repetir*” (Gauguin, 1896-1898, p.12). Gauguin huye de la civilización corrupta y de su pintura llena de artificio y convencionalismo.

Es en esta búsqueda de la mirada primordial que Gauguin se interesa en la infancia como fuente y modelo de lo bello y lo verdadero. *Niños luchando* (1888) es quizá la figuración más nítida de esa idea. En una carta a su amigo el pintor Emile Schuffenecker, Gauguin hace alusión a esta obra y a *Pequeño bretón desnudo* (1888) [Fig.6]:

Acabo de terminar algunos desnudos, de los cuales estarás satisfecho. Nada tienen que ver con los de Degas. El último es una escena de lucha entre dos muchachuelos cerca del río, totalmente japonés, hecho por un salvaje del Perú. El acabado es descuidado, hierba verde y cielo blanco (Gauguin, 1992, p.150-151).

Nieto de Flora Tristán, escritora española establecida en Perú, Gauguin opera una reivindicación recurrente de sus orígenes y por ende de su propio personaje: el artista primitivo, niño salvaje de la pintura moderna. Esta imagen exótica y revoltosa de sí va de la mano con la selección cuidadosa de sus temas. Estos niños bretones que luchan junto al río, casi desnudos, materializan la energía vital y la turbulencia de la infancia idealizada como “primitiva”. Y Gauguin se identifica con esta infancia: “*Soy y seré siempre un salvaje*” (Gauguin, 1995, p.15), afirma.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

En una carta que escribe en 1888 (el mismo año de *Niños luchando*) a su amigo Vincent Van Gogh, el pintor escribe: “*Tengo como una necesidad de lucha, de tallar a golpe de mazo*” (Gauguin, 1984, p. 201.). La lucha de estos niños se traduce como la lucha del propio Gauguin contra los valores burgueses, contra las convenciones de la ‘buena pintura’ y del ‘buen pintor’. Los luchadores y el *Pequeño bretón desnudo* son metáforas que el pintor crea de sí mismo, como un niño libre y vital. La infancia es la heroína del universo simbólico de la pintura Nabi, fuente y alegoría del *origen*.

La modernidad es heredera de esta infancia primitiva. La asimilación del niño al animal (salvaje) es un dispositivo explorado por las vanguardias del siglo XX. En *Conflicto entre gato y niño* (1969) [Fig.7] Francisco Amighetti (1907-1998) yuxtapone ambas creaturas en una representación sutilmente oscura de la niñez. La dureza del rostro y la violencia inminente de la escena nos sumergen en un espacio arcaico. Lejos del retrato sentimental, el niño de Amighetti es, como el gato, una pequeña fiera a punto de atacar.

Balthus y la infancia perdida

Ningún artista clásico o moderno ha tenido una relación tan prolífica y compleja con la infancia como Balthus (1908 – 2001). En *Les métamorphoses d’Eros* (Clair, 1996), el ensayista y conservador francés Jean Clair explica la obsesiva representación de la niñez en la obra de Balthus como un gesto simbólico; la infancia es el objeto por excelencia de la melancolía: *l’enfance perdue*. Al mismo tiempo se asimila el carácter atemporal de su pintura con la niñez, porque ella existe en un momento estacionario.

Paradójicamente, la gran modernidad del universo balthusiano no coincide con la realidad figurada en el lienzo: nada en su pintura nos habla de su época



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

moderna. Ni *La Calle* (1933) ni *Passage du Commerce Saint-André* (1954) nos dan indicios de automóviles ni de postes de electricidad; sus inquietantes y lánguidas escenas de interior están alumbradas por ventanas, lámparas de aceite y chimeneas. El silencioso universo del pintor existe suspendido en el tiempo. Y es en la consciencia infantil del tiempo y de la experiencia que se esconde la metáfora del niño de Balthus.

Más allá del tema de la niñez sexual, la infancia de Balthus representa la búsqueda de la experiencia primaria. En este sentido su obra renueva con la idea baudeleriana de que “el genio no es otra cosa sino la infancia recobrada a voluntad” y con la idea Nabi del paraíso perdido. *La lección de guitarra* (1934) [Fig.8] nos habla de esa experiencia originaria e inaugural:

Doblado, o más bien quebrado, mantenido en un arco histórico sobre el regazo de su iniciadora, a mitad desvestido, el cuerpo de la joven en *La lección de guitarra*, es tan liso como el cuerpo de madera de una marioneta. Pero la caricia precisa del adulto, a través de un gesto perfectamente homologado al milagro del sonido musical que hace vibrar el espacio inerte y nacer los mundos, le abre al conocimiento del espíritu, y aporta a la niña la consciencia y el movimiento (Clair, 1999, p.16).

El motivo de la marioneta y del juego erótico marcaría la pintura del periodo entre guerras como una inquietante imagen de la modernidad industrial. La niña es asimilada en la imagen a un autómatasumiso a la voluntad de su ‘maestra’. El tema del cuadro es el descubrimiento primario del conocimiento, de la belleza y del placer. Por otra parte, Balthus explora la infancia sobre todo como agente activo del descubrimiento: como muchos pintores a lo largo de la historia (de Bellini a Courbet) Balthus estuvo fascinado por el tema de la joven en el espejo.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

[...] el hecho de mirar un espejo implica otra cosa mas allá de un simple gesto de coquetería; connota toda una moral y una estética. Una ceremonia que, *per fas aut nefas*, es a veces lustral, a veces diabólica. Puede ser tanto un maleficio como un encantamiento. Atributo de Venus, símbolo de la vanidad e instrumento de oráculo, el espejo puede inducir a la contemplación de la belleza así como puede darse a la manifestación subrepticia de lo deforme y de lo inquietante. [...] el motivo de la mujer con el espejo obsesionará al pintor, que ve en ella la exaltación y el misterio de una carne gloriosa y melancólica de saberse vulnerable y, al mismo tiempo, ve en ella la imagen de su arte, reflejo fugaz del mundo inalterable y puro de la belleza (Clair, 1996, p.59).

En *Les Beaux Jours* (1945-1946) [Fig.9] una niña yace plácidamente en un sofá, absorta en la contemplación de sí misma, en el descubrimiento de su feminidad. Detrás, la encarnación de Vulcano “*enciende la chispa divina mientras Venus sueña con sus amores*” (Clair 1996, p.77). La infancia de Balthus es más que un sujeto incómodamente erotizado, es un material onírico, intemporal y fabuloso, que concentra toda la verdad y la belleza de la experiencia primera, y por ende, contiene toda melancolía y todo deseo.

Conclusión

Los artistas modernos, del impresionismo a las vanguardias, mostraron una particular fascinación por la infancia, que parte de la búsqueda de una mirada nueva sobre el mundo. Del descubrimiento del niño como ser creador a la nostalgia de la infancia perdida, los modernos plasmaron en sus lienzos una nueva idea de la niñez.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Emmanuel Pernoud, estudioso de la niñez en la pintura moderna, afirma que “*pintar la infancia es fabricarla*” (Allard et al., 2011, p.24). La pintura fabrica modelos de una idea histórica del niño, según su función: retrato dinástico o sagrado, retrato de familia o pintura educante. Las ideas educativas del siglo XVIII dotan al niño imaginado de facultades espirituales e intelectuales propias, pero también le endosan un conjunto de funciones políticas.

En todas sus figuraciones, la infancia es una metáfora: metáfora de lo divino, metáfora del poder, metáfora de la patria, metáfora del artista. Pero el *niño* fue, y sigue siendo, el gran desconocido. Pensado, imaginado e interpretado durante siglos, guarda el encanto impenetrable de una esfinge, de un pasado que olvidamos y que ahora nos es ininteligible.

Bibliografía

- Allard, Sébastien (2011) Laneyrie-Dagen Nadeije y Pernoud, Emmanuel. *L'enfant dans la peinture*, Paris : Citadelles & Mazenod,
- Baudelaire, Charles (1900) *Les paradis artificiels*, Paris : Editions Baudinière.
- Baudelaire, Charles (1885) *Œuvres complètes*, Vol. III *L'Art romantique*, Paris: Calmann Lévy.
- Clair, Jean (1996) *Les métamorphoses d'Eros*, Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Clair, Jean (1999) *Balthus : catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris : Gallimard.
- Fröbel, Friedrich (1826) *Die Menschenerziehung*, Keilhau-Leipzig: Wienbrack, 1826.
- Rousseau, Jean Jacques (1792) *Emile ou De l'Education*, Paris : Duchesne.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Gauguin, Paul (1893) *Entretien avec Paul Gauguin*, in *L'écho de Paris*, 1^{ero} de mayo.

Gauguin, Paul (1992) *Lettres à sa femme et à ses enfants*, Escogidas, anotadas y comentadas por Maurice Malingue, Paris : Grasset.

Gauguin, Paul (1995) *Lettre à Daniel de Monfreid*, citado por Marc le Bot en su prefacio para *Noa Noa*, Paris : Editions Assouline,.

Gauguin, Paul (1984) *Correspondance de Paul Gauguin, documents, témoignages*, Tomo I : 1873-1888, editado por Victor Merlhès, Paris : Fondation Singer-Polignac.

Meyer, Louis (2003) En Gauguin, *Diverses choses* (1896-1898), citado por Meyer en « La découverte de l'Océanie », *L'œil, Gauguin à Tahiti*, Hors série, Paris.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](#) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](#). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

FIGURAS



Figura 1. Petrus Christus. *Virgen con niño en interior*, hacia 1460-1467, óleo sobre tela, 69,53x50,96 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.



Figura 2. Hans Holbein. *Retrato de Eduardo VI, príncipe de Gales, niño*, 1538-1539, óleo sobre tela, 57x44 cm, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.



Figura 3. Louis Léopold Boilly, *La lección de geografía*, 1812, oléo sobre tela, 73,6x59 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.



Figura 4. Auguste Renoir, *Jean Renoir dibujando*, 1901, óleo sobre tela, colección particular.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

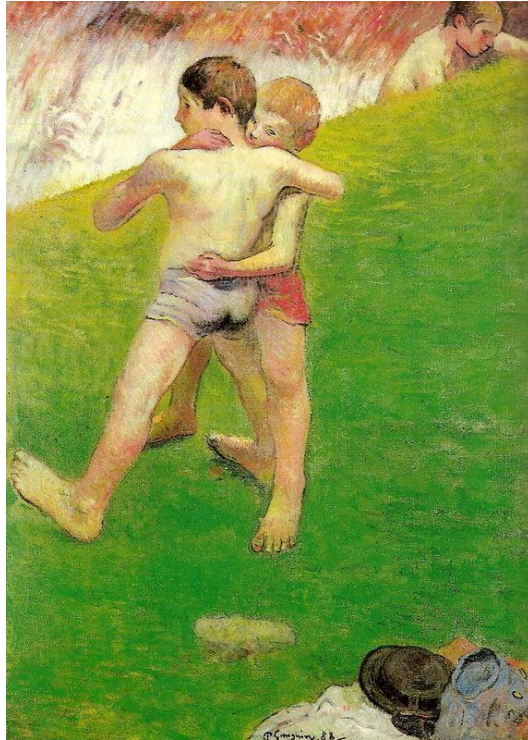


Figura 5. Paul Gauguin, *Niños luchando*, 1888, óleo sobre tela, 73x93 cm, colección particular.

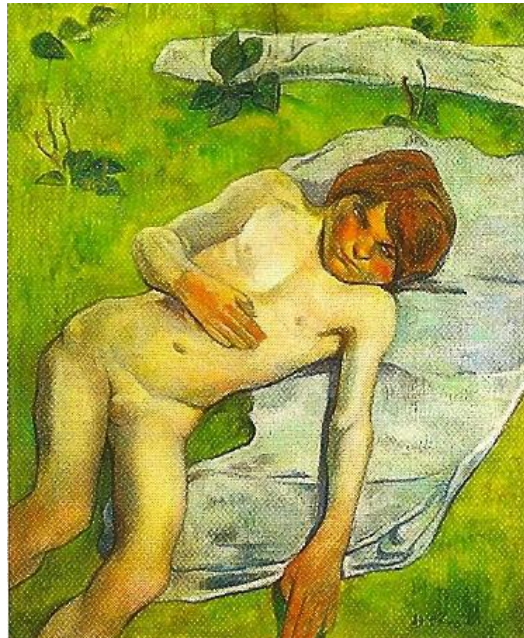


Figura 6. Paul Gauguin, *Pequeño bretón desnudo*, 1888, óleo sobre tela, 74x93, Wallraf-Richartz-



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.

Museum & Fondation Corboud, Colonia.

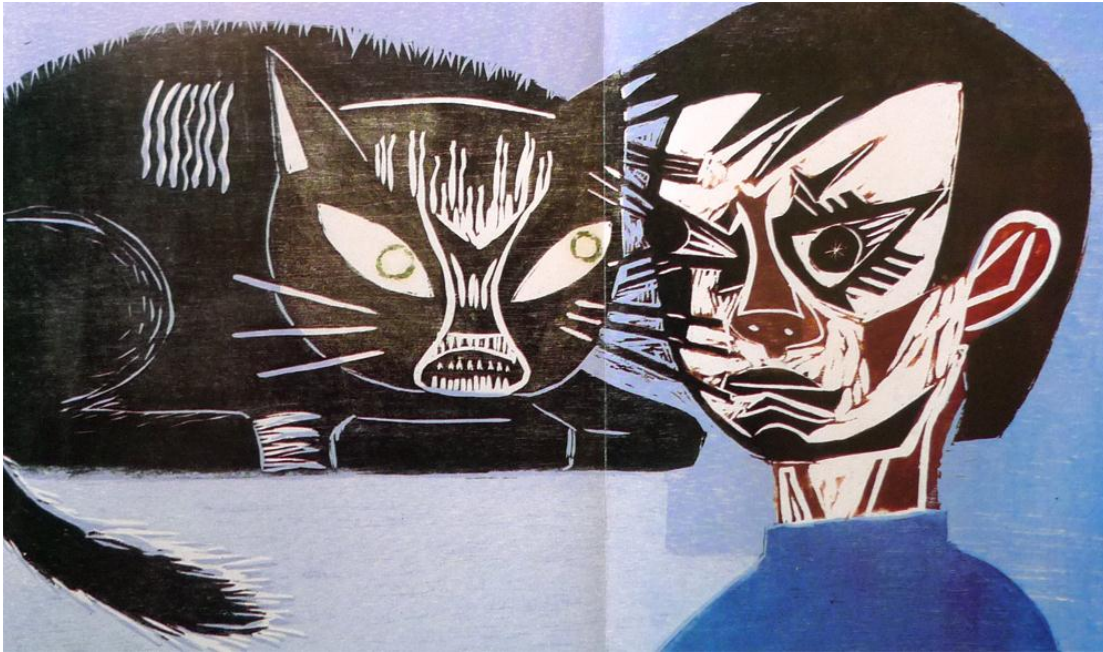


Figura 7. Francisco Amighetti, *Conflicto entre gato y niño*, cromoxilografía, 1969, colección particular.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.



Figura 8. Balthus, *La lección de guitarra*, 1934, óleo sobre tela, 161x138,5 cm, colección particular.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.



Figura 9. Balthus, *Les Beaux Jours*, 1945-1946, óleo sobre tela, 148x199 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr.