

EL NIÑO Y LA VIDA FAMILIAR EN EL ANTIGUO RÉGIMEN

Philippe Ariès

CAPÍTULO II

El descubrimiento de la infancia

Hasta aproximadamente el siglo XVII, el arte medieval no conocía la infancia o no trataba de representársela; nos cuesta creer que esta ausencia se debiera a la torpeza o a la incapacidad. Cabe pensar más bien que en esa sociedad no había espacio para la infancia. Una miniatura ottoniana del siglo XI¹ nos da una impresionante idea de la deformación que el artista hacía sufrir a los cuerpos de los niños y que nos parece ajena a nuestros sentimientos y a nuestra intuición. El tema es la escena del Evangelio en la que Jesús pide que se le acerquen los niños, y el texto latino es claro: *parvuli*. Ahora bien, el miniaturista agrupa alrededor de Jesús a ocho hombres verdaderos, sin ningún rasgo de la infancia, los cuales han sido simplemente reproducidos a tamaño reducido. Sólo su talla los distingue de los adultos. En una miniatura francesa de fines del siglo XI², los tres niños que resucita San Nicolás han sido igualmente reducidos a un tamaño inferior al de los adultos, sin ninguna otra diferencia de expresión o de rasgos. El pintor no dudará en dar a la desnudez del niño, en los pocos casos en que aparece desnudo, la musculatura del adulto. Así, en el Salterio de San Luis, de Leyden³, fechado a finales del siglo XII o principios del siglo XIII, Ismael, poco después de su nacimiento, tiene los abdominales y los pectorales de un hombre. A pesar de un mayor sentimiento en la representación de la infancia⁴, el siglo XIII permanecerá fiel a ese procedimiento. En la Biblia moralizada de San Luis, las representaciones de niños se vuelven más frecuentes, pero éstos sólo se caracterizan por su talla. Un episodio de la vida de Jacob: Isaac está sentado, rodeado de sus dos mujeres y de unos quince hombrecitos que llegan a la cintura de las personas mayores: son sus hijos⁵. Job es recompensado por su fe, vuelve a ser rico y el iluminador evoca su fortuna colocando a Job entre el ganado a su izquierda, y los niños a su derecha, igualmente numerosos, imagen tradicional de la fecundidad inseparable de la riqueza. En otra ilustración del libro de Job, los niños han sido escalonados según su talla.

En otro caso, en el Evangelionario de la Sainte-Chapelle, del siglo XIII⁶, en el momento de multiplicar los panes, Cristo y uno de sus apóstoles flanquean a un hombrecito que les llega a la cintura: se trata sin duda del niño que cargaba los peces. En el mundo de fórmulas románicas y hasta finales del siglo XIII no aparecen niños caracterizados por una expresión particular, sino hombres de tamaño reducido. Por otra parte, esa resistencia a aceptar en el arte la morfología infantil se encuentra en la mayoría de las civilizaciones arcaicas. Un magnífico bronce sardo del siglo IX antes de Cristo⁷ representa una especie de Piedad: una madre tiene en sus brazos el cuerpo bastante grande de su hijo. Pero quizá se trate de un niño, según lo indica la nota del catálogo: "La pequeña figura masculina podría ser además un niño que, según la fórmula adoptada en épocas arcaicas por otros pueblos, habría sido representado como

un adulto." Porque, en efecto, parece como si la representación realista del niño, o la idealización de la infancia, de su gracia, de su armonía, fueran propias del arte griego. Los pequeños Eros proliferan con exuberancia en la época helenística. La infancia desaparece de la iconografía con los otros temas helenísticos y el románico volvió a ese rechazo de los rasgos específicos de la infancia que caracterizaba ya las épocas arcaicas, anteriores al helenismo. Vemos en ello algo más que una simple coincidencia. Partimos de un mundo de representación en el que se desconoce la infancia. Los historiadores de la literatura (mons. Calvé) han hecho la misma observación a propósito de la epopeya, donde los niños prodigio se conducen con el mismo arrojo y fuerza física que los valientes. Sin duda alguna, eso significa que los hombres de los siglos X y XI no perdían el tiempo con la imagen de la infancia, la cual no tenía para ellos ningún interés, ni siquiera realidad. Ello sugiere además que, en el terreno de las costumbres vividas, y no únicamente en el de una transposición estética, la infancia era una época de transición, que pasaba rápidamente y de la que se perdía enseguida el recuerdo.

Tal es nuestro punto de partida. ¿Cómo se llega de ahí a los chiquillos de Versalles, a las fotos de niños de todas las edades de nuestros álbumes de familia?

Hacia el siglo XIII aparecen varios tipos de niños, algo más cercanos al sentimiento moderno.

El ángel, representado bajo la apariencia de un hombre muy joven, de un adolescente joven: de un monaguillo [clergeon], como dice P. du Colombier⁸. Mas, ¿qué edad tiene el monaguillo? Se trataba de niños más o menos jóvenes a quienes se educaba para ayudar a misa, y destinados a ser ordenados; eran como unos seminaristas en una época en que no había seminarios, y en la que la escuela latina, la única existente, estaba reservada a la formación de los clérigos. "Aquí-dice un *Miracle de Notre-Dame*⁹-había niños de corta edad que sabían poco de letras, pero quienes de buen grado hubiesen mamado el seno de su madre [se destetaba muy tarde: la Julieta de Shakespeare mamaba todavía a los tres años] antes que ayudar al servicio divino." El ángel de Reims, por ejemplo, más que un niño, era un jovencito, pero los artistas trazaron con evidente afectación los rasgos redondos y graciosos, incluso un poco afeminados, de los chicos muy jóvenes. Hemos dejado atrás los adultos de tamaño reducido de la miniatura otoniana. Este tipo de ángeles adolescentes se volverá más frecuente durante el siglo XIV y perdurará aún a finales del *quattrocento* italiano: los ángeles de Fra Angélico, de Botticelli y de Ghirlandajo pertenecen a dicha variedad.

El segundo tipo de niño será el modelo y el precursor de todos los niños pequeños de la historia del arte: el Niño Jesús o la Virgen Niña, ya que la infancia está aquí vinculada al misterio de su maternidad y al culto mariano. Al principio, Jesús, como los otros niños, continúa figurado como un adulto en miniatura: un pequeño sacerdote-Dios de porte majestuoso, presentado por la Theotokos. La evolución hacia una representación más realista y más

sentimental de la infancia comenzará muy pronto en la pintura: en una miniatura de la segunda mitad del siglo XII¹⁰ aparece Jesús en pie, con una camisa fina, casi transparente, que con ambos brazos estrecha a su madre, mejilla con mejilla. Con la maternidad de la Virgen, la pequeña infancia entra en el mundo de las representaciones. En el siglo XIII inspira otras escenas familiares. En la Biblia moralizada de San Luis¹¹ se pueden ver escenas de familia donde los padres están rodeados de sus hijos, con los mismos rasgos de ternura que las de la tribuna que separa el coro del trascoro de Chartres; por ejemplo, la familia de Moisés: marido y mujer están cogidos de la mano y los niños (hombres en miniatura) que les rodean tienden las manos hacia su madre. Estos casos son raros: el sentimiento cautivador de la pequeña infancia se reserva al Niño Jesús hasta el siglo XIV cuando, como es sabido, el arte italiano contribuirá a desarrollarlo y a extenderlo, aparece vinculado a la ternura de la madre.

En la época gótica aparece un tercer tipo de niño: el niño desnudo. El Niño Jesús casi nunca está figurado desnudo. La mayoría de las veces aparece, como los otros niños de su edad, envuelto en pañales castamente, o cubierto con una camisa o un faldón. Sólo se desvestirá al Niño Jesús a finales de la Edad Media. En las escasas miniaturas de Biblias moralizadas en que aparecen niños, éstos están vestidos, excepto si se trata de los Inocentes, o de los niños muertos a cuyas madres juzgará Salomón. La alegoría de la muerte y del alma introducirá en el mundo de las formas la imagen de esta joven desnudez. Ya en la iconografía prebizantina del siglo V, donde aparecen muchos de los rasgos del futuro arte románico, se reducían las dimensiones del cuerpo de los muertos. Los cadáveres eran más pequeños que los cuerpos. En la *Iliada* de la Ambrosiana¹² los muertos de las escenas de batalla tienen la mitad del tamaño de los vivos. En nuestro arte medieval, el alma está representada por un niño desnudo y en general asexuado. Los juicios finales conducen bajo esta forma las almas de los justos al seno de Abraham¹³. El moribundo exhala esta representación de su boca: imagen de la partida del alma. Así se figura la entrada del alma en el mundo, ya sea una concepción milagrosa y sagrada: el Ángel de la Anunciación entrega a la Virgen un niño desnudo, el alma de Jesús¹⁴, ya sea una concepción muy natural: una pareja está en la cama, aparentemente muy casta, pero algo ha ocurrido, ya que llega por los aires un niño desnudo y penetra en la boca de la mujer¹⁵; es "la creación del alma humana por la naturaleza".

Durante el siglo XIV, y especialmente en el siglo XV, estos tipos medievales de niño evolucionarán, pero en el sentido ya indicado en el siglo XIII. Hemos dicho que el ángel-monaguillo animará aún la pintura religiosa del siglo XV, sin grandes cambios. En cambio, el tema de la Santa Infancia no dejará, a partir del siglo XIV, de amplificarse y diversificarse: su éxito y su fecundidad atestiguan el progreso, en la conciencia colectiva, de ese sentimiento de la infancia que sólo una atención especial puede aislar en el siglo XIII, y que no existía en absoluto en el siglo XI. En el grupo de Jesús y de su madre, el artista recalcará los aspectos graciosos, sensibles, ingenuos de la pequeña infancia: el niño buscando el seno de su madre, o disponiéndose a abrazarla, a acariciarla;

el niño jugando a los juegos propios de la infancia con un pájaro que él lleva atado, o con una fruta; el niño comiendo su papilla; el niño a quien se está envolviendo en pañales. En lo sucesivo, todos los gestos observables son evocados, al menos para todo aquel que presta atención. Esos rasgos de realismo sentimental tardan en extenderse fuera de la iconografía religiosa, cosa que no debe sorprendernos, pues ocurre lo mismo con el paisaje, con la escena de costumbres. Ello no impide que el grupo de la Virgen y el Niño se transforme y se vuelva cada vez más profundo: la imagen de una escena de la vida cotidiana.

Primero tímidamente y luego cada vez con mayor frecuencia, la infancia religiosa no se limita ya a la de Jesús. Al principio se agrega la de la Virgen, la cual inspira por lo menos dos temas nuevos y frecuentes: el del nacimiento de la Virgen (hay agitación en la habitación de la parturienta, alrededor del recién nacido a quien se baña y se envuelve en pañales, para presentárselo a su madre), el tema de la educación de la Virgen, de la lección de lectura (la Virgen aprende su lección en el libro que sostiene Santa Ana). Después, las otras infancias santas: las de San Juan Evangelista y Santiago el Mayor, compañeros de juegos del Niño Jesús, hijos de Zebedeo y de la santa mujer María Salomé. Se constituye así una iconografía completamente nueva, multiplicando las escenas infantiles y dedicándose a reunir en los mismos grupos todos estos niños santos, con sus madres o sin ellas.

Esta iconografía, que en general remonta al siglo XIV, coincide con una abundancia de historias de niños en las leyendas y cuentos devotos, como las de los *Miracles Notre-Dame*. Se mantiene dicha iconografía hasta el siglo XVII y se la puede seguir a través de la pintura, la tapicería y la escultura. Tendremos ocasión de volver a este tema cuando tratemos de las devociones de la infancia.

Durante los siglos XV y XVI, de esta iconografía religiosa de la infancia se desprenderá finalmente una iconografía laica. No se trata aún de la representación del niño solo. La escena de costumbres se desarrolla mediante la transformación de la iconografía alegórica convencional, inspirada en la concepción clásico-medieval de la naturaleza: edades de la vida, estaciones del año, sentidos, elementos. Las escenas de costumbres, las anécdotas, reemplazan a las representaciones estáticas de personajes simbólicos. Más adelante trataremos detenidamente de esta evolución¹⁶. Retengamos por el momento que el niño se convierte en uno de los personajes más frecuentes de estas historietas, el niño en la familia, el niño y sus compañeros de juegos, que son frecuentemente adultos, niños entre la multitud, pero bien "compaginados", en los brazos de su madre, o sujetos por su mano, o jugando, o a veces orinando; el niño en medio de la multitud asistiendo a los milagros, a los martirios, escuchando las predicaciones, siguiendo los ritos litúrgicos como las presentaciones o las circuncisiones; o el niño aprendiz de orfebrería, de pintura, etc.; o, finalmente, el niño en la escuela, tema frecuente y antiguo, que remonta al siglo XIV y que no dejará de inspirar las escenas de costumbres hasta el siglo XIX.

No nos engañemos, una vez más: esas escenas de costumbres no se refieren en general a la descripción exclusiva de la infancia, sino que frecuentemente aparecen niños entre sus protagonistas principales o secundarios. Esto nos sugiere dos ideas: en primer lugar, los niños estaban junto con los adultos en la vida cotidiana, y cualquier agrupación de trabajo, de diversión o de juego reunía simultáneamente a niños y adultos; por otro lado, la gente se interesaba particularmente en la representación de la infancia por su aspecto gracioso o pintoresco (el gusto por lo pintoresco anecdótico se desarrolló durante los siglos XV y XVI y coincidió con el sentimiento de la infancia graciosa), y a todos les agradaba notar la presencia del niño en el grupo y entre la multitud. Dos ideas, una de las cuales nos parece arcaica: hoy en día tenemos tendencia (y se tenía hacia finales del siglo XIX) a separar el mundo de los niños del de los adultos; mientras que la otra idea anuncia el sentimiento moderno de la infancia.

Si bien el origen de los temas del ángel, de las santas infancias y de su desarrollo iconográfico posterior remonta al siglo XIII, en el siglo XV surgen dos nuevos tipos de representación de la infancia: el retrato y el *putto*. El niño, como hemos visto, no está ausente de la Edad Media, por lo menos a partir del siglo XIII; sin embargo, no constituye nunca el retrato de un niño real, tal como era en un momento dado de su vida.

En las efigies funerarias, cuya descripción nos ha sido conservada por la colección Gaignières¹⁷, el niño aparece muy tarde, en el siglo XVI. Lo curioso es que aparece primeramente, no en la tumba del niño o de sus padres, sino en la de sus profesores. En la sepultura de los maestros de Bolonia se ha evocado la lección del profesor en medio de sus alumnos¹⁸. En 1378, el cardenal de La Grange, obispo de Amiens, hacía figurar a los dos príncipes de quienes él había sido tutor, de diez y siete años, respectivamente, en un "hermoso pilar" de su catedral¹⁹. A nadie se le ocurría conservar la imagen de un niño, tanto si había vivido y se había hecho hombre, como si se había muerto en la primera infancia. En el primer caso, la infancia no era más que un pasaje sin importancia, que no era necesario grabar en la memoria; en el segundo caso, si el niño moría, nadie pensaba que esta cosita que desaparecía tan pronto fuera digna de recordar: había tantos de estos seres cuya supervivencia era tan problemática... El sentimiento que ha persistido muy arraigado durante largo tiempo era el que se engendraban muchos niños para conservar sólo algunos. Aún en el siglo XVII, en la alcoba del parto se oye, en medio del comadreo, la voz de una vecina, esposa de un relator del Consejo de Estado, que calma la inquietud de la parturienta, madre de cinco "pillos", con estas palabras: "Antes que puedan causarte muchos sufrimientos, habrás perdido la mitad, si no todos." ¡Extraña consolación!²⁰. La gente no podía apegarse demasiado a lo que se consideraba como un eventual desecho. Ello explica las frases que chocan con nuestra sensibilidad contemporánea, como las de Montaigne: "He perdido dos o tres hijos que se criaban fuera, no sin dolor, pero sin enfado"²¹, o la de Moliere, a propósito de la Louison de *Le Malade imaginaire*: "La pequeña no cuenta." La opinión general no debía, como Montaigne, "reconocerles ni movimiento en el alma, ni forma reconocible al cuerpo". Madame de Sévigné

relata sin ninguna sorpresa²² una frase parecida de Madame de Coetquen, cuando ésta se desmayó al conocer la noticia de la muerte de su hijita: "Está muy afligida y dice que nunca tendrá otra tan bonita."

Nadie pensaba que este niño contenía ya toda su persona de hombre, como creemos corrientemente hoy día. Morían demasiados: "Todos se me mueren cuando todavía están con la nodriza", decía Montaigne. Esta indiferencia era una consecuencia directa e inevitable de la demografía de la época, y persistió, en el mundo rural, hasta el siglo XIX, en la medida en que era compatible con el cristianismo que respetaba el alma inmortal del niño bautizado. Se dice que en el País Vasco se conservó durante mucho tiempo la costumbre de enterrar al niño muerto sin bautismo en la casa, en el umbral o en el huerto. Quizá ello signifique la supervivencia de ritos antiquísimos, de ofrendas sacrificiales. O más bien, ¿no se enterraba al niño muerto en su tierna infancia en cualquier lugar, de la misma manera que hoy día se entierra a un animal doméstico, un gato o un perro? Era tan poquita cosa, estaba tan mal preparado para la vida, que nadie temía que después de su muerte pudiera volver para importunar a los vivos. En el grabado preliminar de la *Tabula Cebetis*²³, Merian ha colocado a los niños en una especie de zona marginal, entre la tierra de donde salen y la vida donde todavía no han penetrado y de la que les separa un pórtico con la siguiente inscripción: *Introitus ad vitam*. ¿No hablamos nosotros hoy día de entrar en la vida en el sentido de salir de la infancia? Este sentimiento de indiferencia respecto a una infancia demasiado frágil, en la que las pérdidas son muy numerosas, no está tan alejada, en el fondo, de la insensibilidad de las sociedades romana o china que practicaban el abandono de los niños. Podemos entender así el abismo que separa nuestra concepción de la infancia de la de la época anterior a la revolución demográfica o a sus pródromos. No debe sorprendernos esta insensibilidad, que es muy natural en las condiciones demográficas de entonces. En cambio, lo que debe asombrarnos es la precocidad del sentimiento de la infancia, cuando las condiciones demográficas le seguían siendo poco favorables. Desde el punto de vista estadístico, objetivo, ese sentimiento debería haber surgido mucho más tarde. Valga aún la afición por lo pintoresco y lo amable de ese pequeño ser, el sentimiento de la infancia graciosa que se divierte de las gracias e ingenuidades de la primera infancia: "necedades pueriles" con las cuales nosotros, los adultos, nos divertimos "como pasatiempo, al igual que los monos"²⁴. Ese sentimiento podía acomodarse con la indiferencia respecto a la personalidad esencial y definitiva del niño: el alma inmortal. La nueva afición por el retrato indica que los niños salen del anonimato en el que les mantiene su frágil probabilidad de sobrevivir. Es extraordinario, en efecto, el que en una época de despilfarro demográfico se haya sentido el deseo de fijar, para conservar su recuerdo, los rasgos de un niño que sobrevivirá a los de un niño muerto. El retrato del niño muerto, en particular, prueba que ya no se considera a este niño como una pérdida inevitable. Esta actitud mental no elimina el sentimiento contrario, el de Montaigne, los cotorreos alrededor de la parturienta, el de Moliere: ambos coexistirán hasta el siglo XVIII. La idea de despilfarro necesario desaparecerá únicamente en el siglo XVIII, con el nacimiento del malthusianismo y la extensión de las prácticas anticonceptivas.

La aparición del retrato del niño muerto en el siglo XVI marca, pues, un momento sumamente importante en la historia de los sentimientos. Ese retrato será primeramente una efigie funeraria. Al principio no se representará al niño solo, sino en la tumba de sus padres. Las relaciones de Gaignières²⁵ muestran al niño al lado de su madre y muy pequeño, o también a los pies de los yacentes. Todas esas tumbas son del siglo XVI: 1503, 1530, 1560. Entre esas tumbas tan singulares de la abadía de Westminster se observa la de la marquesa de Winchester, muerta en 1586²⁶. La marquesa está figurada por una estatua yacente de tamaño natural. En la parte frontal de su tumba aparecen, en modelo reducido y en posición arrodillada, su esposo el marqués y la minúscula tumba de un niño muerto. Asimismo en Westminster, el conde y la condesa de Shrewsbury están representados en una tumba de 1615-1620, en forma de estatuas yacentes: su hija pequeña está arrodillada a sus pies, con las manos juntas. Notemos que los niños que rodean a los difuntos no siempre están muertos: es toda la familia la que se reúne alrededor de sus jefes, como si fuera el momento de recoger su último suspiro. Pero al lado de los niños todavía vivos se ha representado a los que estaban ya muertos; un signo los distingue, estos últimos son más pequeños y tienen una cruz en la mano (tumba de John Coke en Halkham, 1639), o una cabeza de muerto: en la sepultura de Cope d'Ayley en Hambledone (1633) hay cuatro muchachos y cuatro muchachas rodeando a los difuntos, un chico y una chica tienen en la mano una cabeza de muerto.

En Toulouse existe, en el museo de los Agustinos, un tríptico muy curioso que proviene del gabinete de Du Mège²⁷. Sus paneles llevan una fecha inscrita: 1610. A ambos lados de un Descendimiento, se hallan los donantes arrodillados, el marido y la mujer, con su edad: ambos tienen sesenta y tres años. Al lado del hombre se ve a un niño vestido con el traje que usaban los niños menores de cinco años en esa época: el vestido y el delantal de niña²⁸ y un gorro grande con penacho de plumas. El niño está vestido de colores vivos y lujosos, de verde recamado de oro, que acentúan la severidad de los trajes negros de los donantes. Esta mujer de sesenta y tres años no puede tener un hijo de cinco años. Se trata, pues, de un niño muerto, quizás hijo único recordado aún por la pareja, y a quien desearon tener a su lado, vestido con sus mejores atavíos.

Durante el siglo XVI había la costumbre piadosa de donar a las iglesias un cuadro o una vidriera en los cuales el donante se mandaba representar con toda su familia. En las iglesias alemanas pueden verse aún, colgados de las paredes, numerosos cuadros de esa clase que son retratos de familia. En uno de ellos, de la segunda mitad del siglo XVI, que se halla en la iglesia de San Sebastián de Nuremberg, se puede apreciar al padre, a dos hijos ya mayores situados detrás de él, y a seis muchachos amontonados en una masa mal diferenciada, que se esconden los unos detrás de los otros, por lo que algunos son apenas visibles. ¿No se tratará de los hijos muertos?

Un cuadro semejante, de 1560, conservado en el museo de Bregenz, tiene inscritas, en las banderolas, las edades de los hijos: tres niños de uno, dos y

tres años, respectivamente, y cinco niñas de uno, dos, tres, cuatro y cinco años. Ahora bien, la mayor, de cinco años, tiene la misma estatura y el mismo traje que la menor, de un año. Se la ha incluido en la escena familiar, como si hubiera vivido, pero se la figura a la edad en que murió.

Esas pinturas de familias así alineadas son obras ingenuas, torpes, monótonas, sin estilo: sus autores, así como sus modelos, permanecen desconocidos u oscuros. Ocurre lo contrario cuando el donante ha acudido a un pintor de renombre: los historiadores del arte, en este caso, han efectuado las investigaciones necesarias para la identificación de los personajes de un lienzo célebre. Tal es el caso de la familia de Meyer que Holbein figuró, en 1526, al pie de la Virgen. Sabemos que tres de los seis personajes de la composición estaban ya muertos en 1526: la primera esposa de Jacob Meyer y sus dos hijos, el uno muerto a los diez años, y el otro más joven, representado desnudo.

Se trata seguramente de una costumbre que se ha generalizado en el siglo XVI y hasta mediados del siglo XVII: el museo de Versalles conserva un cuadro de Nocret donde figuran las familias de Luis XIV y de su hermano. El lienzo es célebre porque el rey y los príncipes están medio desnudos-al menos los hombres- como los dioses del Olimpo. Observemos un detalle: al pie de Luis XIV, ocupando una posición importante, Nocret ha trazado un cuadro que encierra en su marco a dos niñitos, muertos de tierna edad. El niño comienza, pues, a aparecer al lado de sus padres en los retratos de familia.

Los dibujos de Gaignieres dan a conocer sepulturas con efigies de niños solos: desde finales del siglo XVI, una es de 1584, la otra de 1608. El niño está representado con el traje propio de su edad, el vestido y el gorro, como el del Descendimiento de Toulouse. Cuando Jacobo I perdió en dos años, 1606 y 1607, a dos hijas, una de tres días y otra de dos años, las hizo representar en sus tumbas de Westminster con sus atavíos, y quiso que la menor reposara en una cuna de alabastro en la que todos los accesorios fueran reproducidos fielmente para dar la sensación de realidad: los encajes de los pañales y del gorro. Una inscripción indica el sentimiento piadoso que daba a esta niña de tres días una personalidad definitiva: *Rosula Regia prae-propero Fato decerpta, parentibus erepta, ut in Christi Rosario reflorescat.*

Aparte de las efigies funerarias, los retratos de niños aislados de sus padres son escasos hasta finales del siglo XVI: el delfín Charles Orlando del Maestro de Moulins es otro testimonio del afecto por los niños muertos de tierna edad. En cambio, a comienzos del siglo XVII se vuelven numerosos; se observa que ha arraigado la costumbre de conservar, gracias al arte del pintor, el aspecto fugaz de la infancia. En los retratos se separa al niño de la familia, así como un siglo antes, a principios del siglo XVI, la familia se había separado de la parte religiosa del cuadro de los donantes. En lo sucesivo, se representa al niño solo y por sí mismo: ésta es la gran novedad del siglo XVII. El niño será uno de sus modelos favoritos. Abundan los ejemplos entre los pintores ilustres como Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Le Nain, Ph. de Champaigne. Unos representan a los principios, como los hijos de Carlos I, por Van Dyck, o los de Jacobo II,

por Largilliere; otros pintan a los hijos de grandes señores, como los tres niños por Van Dyck, el mayor de los cuales lleva la espada; otros, a los hijos de los burgueses acaudalados, como los de Le Nain o de Ph. de Champaigne. A veces, una inscripción indica el nombre y la edad como era costumbre antiguamente entre las personas mayores. En unos casos, el niño está solo (Grenoble, Ph. de Champaigne); en otros, el pintor agrupa a varios niños de una misma familia. Se trata de un estilo de retrato banal, repetido por numerosos pintores anónimos, que se encuentra frecuentemente en los museos de provincia o en las tiendas de antigüedades. Cada familia deseaba poseer los retratos de sus hijos cuando éstos eran todavía niños. Esta costumbre nace en el siglo XVII y no cesará aunque en el siglo XIX la fotografía haya reemplazado a la pintura: el sentimiento no ha cambiado.

Antes de terminar con el retrato, conviene mencionar las representaciones de niños en los exvotos que comienzan a descubrirse en algunas partes: existen en el museo de la Catedral de Le Puy, y la exposición del siglo XVII, organizada en 1958, dio a conocer a un sorprendente niño enfermo, que debe ser igualmente un exvoto.

De esta manera, aunque las condiciones demográficas no se hayan transformado mucho desde el siglo XIII al XVII, y aunque la mortalidad infantil se haya mantenido a un nivel muy elevado, aparece una nueva sensibilidad que otorga a esos seres frágiles y amenazados una particularidad que se ignoraba antes de reconocérsela: parece como si la conciencia común no descubriese hasta ese momento que el alma del niño también era inmortal. Ciertamente, la importancia dada a la personalidad del niño está relacionada con una cristianización más profunda de las costumbres.

Este interés por el niño precede en más de un siglo a la transformación de las condiciones demográficas, que se puede fechar con el descubrimiento de Jenner: las correspondencias como la del general de Martange²⁹ muestran que las familias se preocupaban en esa época de hacer vacunar a sus hijos; ese cuidado contra la viruela supone un estado de ánimo que debía al mismo tiempo favorecer otras prácticas de higiene, y permitir un retroceso de la mortalidad, compensado en parte por un control cada vez más grande de la natalidad.

Otra representación del niño desconocida de la Edad Media es el *putto*, el niño desnudo. Aparece a finales del siglo XIV y, sin duda alguna, reconocemos en él al Eros helenista recuperado. El tema del niño desnudo fue acogido inmediatamente con un fervor extraordinario, incluso en Francia donde el italianismo tropezaba con ciertas resistencias autóctonas. El duque de Berry³⁰ poseía, según sus inventarios, un "cuarto de los niños", es decir, una sala decorada de tapices con diseños de niños desnudos. Van Marle se interroga "si a veces los escribientes de los inventarios no habrán llamado niños a esos angelotes semipaganos, a esos *putti* que decoran frecuentemente el follaje de los tapices de la segunda mitad del siglo XV".

En el siglo XVI, los *putti* irrumpirán, como ya se sabe, en la pintura y pasarán a ser un motivo decorativo repetido hasta la saciedad. Ticiano particularmente los ha usado, cuando no abusado de ellos: por ejemplo, en su *Triunfo de Venus* del Prado.

El siglo XVII no parece saciado de su empleo, ya sea en Roma, en Nápoles o en Versalles, donde los *putti* conservan aún el antiguo nombre de *marmosetes*. Tampoco se librarán la pintura religiosa, gracias a la transformación del ángel-monaguillo medieval en *putto*. En lo sucesivo, el ángel ya no será (excepto el Ángel de la Guarda) ese efebo que se ve aún en los lienzos de Botticelli; se ha convertido, él también, en un amorcillo desnudo, aunque, para satisfacer el pudor postridentino, su desnudez esté disimulada por nubes, vapores o telas. La desnudez del *putto* se extiende incluso al Niño Jesús y a los otros niños sagrados. Cuando esta desnudez completa repele, se la hace más discreta; se evita el cubrir en exceso al Niño Jesús, o el fajarlo: se le muestra en el momento en que su madre le quita los pañales³¹, cuando se descubren sus hombros y sus piernecitas. Ha observado P. du Colombier, a propósito de los Lucca della Robbia del Hospital de los Inocentes, que no es posible representar la infancia sin evocar su desnudez³². Este interés por la desnudez del niño está vinculado, evidentemente, con la afición general por la desnudez al modo clásico, que se extendía incluso al retrato. Pero duró mucho más tiempo e invadió toda la decoración: recuérdese Versalles, o el techo de la villa Borghese en Roma. La afición por el *putto* correspondía a algo más profundo que la desnudez clásica, y que es preciso atribuir a un amplio movimiento de interés a favor de la infancia.

Al igual que el niño medieval, niño sagrado, alegoría del alma o criatura angelical, el *putto* no fue en los siglos XV y XVI un niño real, histórico. Ello es tanto más relevante cuanto que el tema del *putto* nació y se desarrolló al mismo tiempo que los retratos de niño. Mas los niños de los retratos de los siglos XV y XVI no están nunca, o casi nunca, desnudos. O están en pañales, incluso cuando se les representa arrodillados³³, o llevan puesto el traje propio de su edad y de su condición. Nadie se imaginaba al niño histórico, incluso chiquitín, en la desnudez del niño mitológico y decorativo, y esta distinción ha persistido durante largo tiempo.

El último episodio de la iconografía infantil será la aplicación de la desnudez decorativa del *putto* al retrato de niño, y hay que situarlo igualmente en el siglo XVII. En el siglo XVI ya se pueden observar algunos retratos de niños desnudos. Pero son poco frecuentes: uno de los más antiguos es quizás el niño muerto de tierna edad de la familia Meyer, por Holbein (1521). No puede uno evitar de pensar en el alma medieval; en una sala del palacio de Innsbruck hay un fresco en el que María Teresa quiso reunir a todos sus hijos: al lado de los vivos, está representada una princesa muerta cuya desnudez está púdicamente recubierta con un paño.

En un lienzo de Ticiano de 1571 ó 1575³⁴, Felipe II, en un gesto de ofrenda, tiende a la Victoria a su hijo, el infante Fernando, que está completamente

desnudo: se parece al *putto* tan familiar en Ticiano y parece que encuentra la situación muy divertida; los *putti* frecuentemente están representados durante sus juegos.

En 1560, el Veronés pintaba, según la costumbre, ante la Virgen y el Niño, a la familia Cucina-Fiacco reunida: tres hombres, uno de los cuales era el padre, una mujer-la madre-y seis niños. En el borde derecho del cuadro se ve a una mujer medio cortada por el marco y que lleva en sus brazos a un niño desnudo, de la misma manera que la Virgen sostiene al Niño, semejanza acentuada por el hecho de que la mujer no lleva el traje propio de su época. No se trata de la madre, ya que está un poco apartada de la escena. Es acaso ¿el ama de cría del último hijo³⁵? Una pintura del holandés P. Aertsen, de mediados del siglo XVI, representa a una familia: el padre, un niño de cinco años aproximadamente, una niña de cuatro y la madre, que está sentada y tiene en sus rodillas a un niño desnudo.³⁶

Existen, sin duda alguna, otros casos que una investigación más detenida nos revelaría; sin embargo, no son demasiado numerosos como para crear una afición común y trivial.

En el siglo XVII, los ejemplos se vuelven más numerosos y más característicos del sentimiento de la infancia: la Helene Fourmant de Munich que lleva en sus brazos a su hijo completamente desnudo, el cual se distingue del *putto* banal por el parecido con su madre ante todo, pero también por un gorro de plumas, como usaban entonces los niños. El último hijo de Carlos I, por Van Dyck, de 1637, está al lado de sus hermanas y hermanos, desnudo, medio envuelto por la tela sobre la que está recostado.

"Cuando Le Brun representa en 1647 al banquero y coleccionista Jabach en su casa de la calle Saint-Merri

-afirma L. Hautcoeur³⁷-, nos muestra a este hombre poderoso, vestido sin pompa, con las calzas mal estiradas, que comenta a su mujer y a su hijo su última adquisición..., los otros hijos también están ahí: el menor, desnudo como un Niño Jesús, descansa en un cojín, y una de sus hermanitas juega con él." Este pequeño Jabach tiene más que los niños desnudos de Holbein, el Veronés, Ticiano o Van Dyck, e incluso Rubens, exactamente la postura del bebé moderno ante el objetivo de los fotógrafos artísticos. En lo sucesivo, la desnudez del niño pasa a ser un convencionalismo en ese género y todos los niños a quienes siempre se vestía ceremoniosamente en la época de Le Nain y Ph. de Champaigne, serán representados desnudos. Vemos ese convencionalismo tanto en Largilliere, pintor de la alta burguesía, como en Mignard, pintor de cámara: el último hijo del Gran Delfín, por Mignard (Louvre) está desnudo en un cojín al lado de su madre, como el pequeño Jabach.

Unas veces el niño está completamente desnudo, como en el retrato del conde de Toulouse, por Mignard³⁸, envuelto apenas con el rizo de una cinta desenrollada, como el niño de Largillière³⁹, que sujeta un hocino; otras, el niño

está vestido, no con un traje verdadero como los que se usaban entonces, sino con un batín que no cubre toda la desnudez y que la deja ver voluntariamente: por ejemplo, los retratos infantiles por Belle, en los que las piernas y los pies aparecen desnudos, o el duque de Bourgogne, por Mignard, vestido únicamente con una camisa fina. Resulta ocioso buscar más ejemplos de este tema, que se vuelve convencional. Lo veremos en su etapa final en los álbumes de familia, en los escaparates de los "fotógrafos de arte" de antaño: bebés que muestran sus nalguitas únicamente para la fotografía, pues estaban cuidadosamente cubiertos, envueltos en pañales y bragas, niñitos, niñitas a quienes se vestía para la circunstancia únicamente con una bonita camisa transparente. No había niño de quien no se conservara su imagen desnuda, desnudez directamente heredada de los *putti* del Renacimiento. Persistencia singular en el gusto colectivo, tanto burgués como popular, de un tema que fue al principio decorativo; el Eros antiguo, rescatado en el siglo XV, sirve aún como modelo de los "retratos de arte" del siglo XIX y del siglo XX.

El lector de estas páginas no habrá dejado de observar la importancia del siglo XVII en la evolución de los temas relativos a la primera infancia. Los retratos de niños solos se vuelven numerosos y triviales durante este siglo. Fue igualmente en el siglo XVII cuando los retratos de familia de épocas anteriores tendieron a organizarse en torno al niño, que se convirtió en el centro de la composición. Esta concentración alrededor del niño es particularmente sorprendente en el cuadro de esa familia por Rubens⁴⁰ en el que la madre sostiene al niño por un hombro, mientras que el padre le da la mano. En los retratos de Frans Hals, Van Dyck, o Lebrun, los niños se besan, se abrazan y animan los grupos serios de adultos con sus juegos o su ternura. El pintor barroco cuenta con ellos para dar al retrato de grupo el dinamismo que le faltaba. Asimismo en el siglo XVII, la escena de costumbres reservará a la infancia un lugar privilegiado: se aprecian innumerables escenas de infancia de carácter convencional, la lección de lectura (donde subsiste, laicizándose, el tema de la lección de la Virgen de la iconografía religiosa de los siglos XIV y XV), la lección de música, niños y niñas leyendo, dibujando, jugando. Interminable tarea sería el enumerar todos estos temas que abundan en la pintura, especialmente en la primera mitad del siglo, y después en el grabado. Por último, como hemos visto, la desnudez se vuelve un convencionalismo riguroso del retrato de niño en la segunda mitad del siglo XVII. El descubrimiento de la infancia comienza en el siglo XVIII, y podemos seguir sus pasos en la historia del arte y en la iconografía durante los siglos XV y XVI. No obstante, los testimonios se vuelven particularmente numerosos y significativos a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII.

Esta opinión la confirma el interés manifestado en ese momento por los niñitos, sus maneras, su "jerga". Ya indicamos en el capítulo precedente que se les dieron entonces nombres nuevos: *bambin* (nene), *pitchoun* (chaval), *fanfan* (chiquillo). La gente se distraía también destacando sus expresiones, empleando su vocabulario; es decir, el que empleaban las nodrizas con los niños. Es muy raro que la literatura, incluso la literatura más conocida conserve las huellas de la jerga del niño. ¿Se sorprenderá uno de encontrarlas en la *Divina Comedia*⁴¹? "Qué gloria tendrás de más si te despojas de tu carne

avejentada, que si hubieras muerto antes de terminar de decir *pappo* y *dindi*, antes de que pasen mil años." *Pappo* es el pan. El vocablo existía en el francés contemporáneo de Dante: le *papin*. Se halla igualmente en uno de los *Miracles Notre-Dame*; el del "niñito que da de comer a la imagen de Jesús que sostiene Nuestra Señora".

"Si lui a mis le papin sur la bouche en disant: papez, beau doulx enfes, s'il vous plaist. Lors papa il ung petit de ce papin: papin: enfes, dis le clergeon, si Dieu t'ayde. Je voys que tu meurs de faim. Papine en peu de mon gastel ou de ma fouace".^a

No obstante, podemos preguntarnos: este término, *papin*, ¿está realmente reservado a la infancia, o pertenece quizás a la lengua familiar usada cotidianamente? Sea lo que fuere, los *Miracles Notre-Dame*, como otros textos del siglo XIV, atestiguan un interés real por la infancia en su estado natural. Desde luego, las alusiones a la jerga infantil sean excepcionales antes del siglo XVII, abundan en el siglo XVIII. Veamos algunos ejemplos. Las leyendas de una colección de grabados de Bouzonnet y Stella, de 1657⁴². Esta colección contiene una serie de láminas grabadas que representan los juegos de los *putti*. Los dibujos no tienen ninguna originalidad, pero los textos, en pésimos versos de copla de ciego, se refieren a la jerga de la niñez, e igualmente al argot de los jóvenes colegiales, pues los límites de la tierna infancia continúan siendo sumamente imprecisos. Los *putti* juegan con los caballos de madera: el título de la lámina es *Le Dada*.

Des putti jouent aux dés, l'un est hors du jeu: Et l'autre, s'en voyant exclu (du jeu) Avec son *toutou* se console.^b

En los siglos XIV y XV ha debido dejar de usarse el vocablo *papin*, por lo menos en el francés infantil y burgués, quizás porque no era propio de la niñez. Surgen otras palabras simplonas que continúan utilizándose hoy en día: el *toutou* (perro) el *dada* (caballito).

Además de esta jerga de nodriza, los *putti* hablan también el argot escolástico o el de las academias militares. El juego del trineo:

*Ce populo, comme un César
Se fait trainer dedans son char.*^c

Un niño jugador llama la atención por su listeza: "Ese *cadet* (menor) parece aventurado". *Cadet*: término de la Academia donde los hidalgos aprendían, a principios del siglo XVII, el manejo de las armas, la equitación y el arte de la guerra. El término ha persistido en la expresión: escuela de cadetes. En el juego de pelota:

Aynsi nuds, legers et dispos,
Les enfans, des qu'ils ont *campos*
Vont s'escrimer de la raquette.^d

Tener *campos* es una expresión de academia, un término militar que significa: obtener un permiso. Este vocablo es frecuente en la lengua familiar y es utilizado por Madame de Sévigné.

En el baño: mientras unos nadan:

La plupart boivent sans manger
A la santé des *camarades*.^e

Camarades (camaradas): el término que también parece nuevo o de finales del siglo XVI, debía de ser de origen militar (¿procedía de los alemanes, de los mercenarios de habla alemana?) y pasó por las Academias. Continuará, por lo demás, reservado más bien a la lengua familiar burguesa. Aún hoy día el habla popular no lo utiliza y prefiere emplear una palabra más antigua, *copain*, el *compaing* medieval.

Mas volvamos a la jerga de la primera infancia. En *Le Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac, Granger llama a su hijo *toutou* (perro, *guauguau*): "Ven a darme un beso, ven, mi *toutou*". El vocablo *bonbon* (caramelo) que creo pertenece a la jerga de las nodrizas, entra en las costumbres, así como la expresión "beau comme un ange" (más hermoso que un ángel), o "pas plus grand que cela" (no es más grande que eso), que emplea Madame de Sévigné.

Madame de Sévigné se las ingenia para tomar nota de todo lo que dice su nieta, que ella cuida, hasta las onomatopeyas del niño que no habla todavía, para contárselas a Madame de Grignan, que estaba en Provenza: «la niña habla de manera muy divertida: "*titota, tetita y totata*"⁴³.

Ya a comienzos del siglo XVII, Heroard, médico de Louis XIII anota cuidadosamente en su diario las ingenuidades de su alumno, su tartamudeo, su manera de decir *vela, équivez*...

Cuando describe a su nieta, *sa petite mie* (su amiguita), *ses petites entrailles* (niña de sus entrañas), Madame de Sévigné narra escenas de costumbres parecidas a las de *Le Nain*, de Bosse, y además con la gracia de los grabadores de finales del siglo y de los artistas del XVIII. "Nuestra hija es una pequeña beldad morena, muy bonita, ahí está, me besa de mala gana, pero no grita nunca." "Me abraza, me reconoce, me sonrío, me llama Mamá a secas" (y no abuelita). "Yo la quiero mucho. La he mandado cortar el pelo y ahora está peinada de forma extravagante, pero este peinado le va muy bien. Su tez, su cuello y su cuerpecito son admirables. Hace muchas cositas, acaricia, pega, se persigna, pide perdón, hace la reverencia, besa la mano, se encoge de hombros, baila, adula, se coge la barbilla: en una palabra, es agradable en todo. Yo me divierto con ella horas enteras"⁴⁴. Muchas madres y nodrizas ya habían sentido lo mismo. Ninguna, sin embargo, había admitido que estos sentimientos fuesen dignos de expresarse de una forma tan ambiciosa. Esas escenas literarias de infancia corresponden a las de la pintura y del grabado de costumbres contemporáneas: descubrimiento de la niñez, de su cuerpo, de sus modales y de su farfulla.

Notas

¹ Evangelionario de Otón III, Munich.

² Vie et miracle de Saint Nicolas, Biblioteca Nacional, París.

³ Salterio de San Luis, de Leyden.

- ⁴ Compárese la escena "Dejad que los niños se acerquen a mí" en el Evangelionario de Otón y en la Bible moralisée de saint Louis, f.º 505.
- ⁵ Bible moralisée de saint Louis, f.º 5. A. DE LABORDE, Bibles moralisées illustrées, 1911-1921, 4 vols. de láminas.
- ⁶ Evangélaire de la Sainte-Chapelle; escena reproducida en H. MARTIN, La Miniature française, lámina VII.
- ⁷ Exposición de bronce sardos, Biblioteca Nacional, París, 1954, n.º 25, lámina XI.
- ⁸ P. DU COLOMBIER, L'Entant au Moyen Age, 1951.
- ⁹ Miracles de Notre-Dame, ed. A. F. Warner, Westminster, 1885.
- ¹⁰ Manuscritos pintados del siglo VII al siglo XII. Exposición de la Biblioteca Nacional, París, 1954, n.º 330, lám. XXX.
- ¹¹ Ver nota n.º 5.
- ¹² Iliada de la Ambrosiana de Milán.
- ¹³ Rampilly.
- ¹⁴ Ver nota n.º 5.
- ¹⁵ *Miroir d'humilité*, Valenciennes, f.º 18, principios del siglo XV.
- ¹⁶ *Infra*, III parte, cap. II.
- ¹⁷ Gaignières, *Les Tombeaux*.
- ¹⁸ G. ZACCAGNINI, *La vita dei maestri e degli scolari nello studio di Bologna*, Ginebra, 1926, láms. IX, X...
- ¹⁹ Antes, las representaciones de los niños sobre las tumbas eran excepcionales.
- ²⁰ *Le Caquet de l'accouchée*, 1622.
- ²¹ MONTAIGNE, *Essais*, 11, 8.
- ²² Mme. DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, 19 de agosto de 1671.
- ²³ MERIAN, *Tabuta Cebetis*. 1655, ver R. LEBÈGUE, "Le Peintre Varin" y "Le Tableau de Cebes", en *Arts*, 1952, pp. 167-171.
- ²⁴ MONTAIGNE, *Essais*, II, 8.
- ²⁵ GAIGNIÈRES, *Tombeaux*.
- ²⁶ Fr. BOND, *Westminster Abbey*, Londres, 1909.
- ²⁷ Museo de los Agustinos, n.º 465 del catálogo. Las hojas tienen la fecha de 1610.
- ²⁸ Van Dyck, *K. der K.*, lám. CCXIV.
- ²⁹ *Correspondance inédite du général de Martange*, ed. Bréard, 1893.
- ³⁰ VAN MARLE, *op. cit.*, p. 71.
- ³¹ BALDOVINETTI, *La Virgen y el Niño Jesús*, Louvre, París.
- ³² P. DU COLOMBIER, *op. cit.*
- ³³ *La Virgen en el Trono*, retrato presunto de Beatriz d'Este, 1496.
- ³⁴ *Glorificación de la victoria de Lepanto*, Museo del Prado, Madrid.
- ³⁵ Pinacoteca de Dresde, cuadro reproducido en este libro.
- ³⁶ Reproducido en H. GERSON, *De nederlandse Schilderkunst*, 2 vols., 1952, tomo 1, p. 145.
- ³⁷ L. HAUTECOEUR. *Les Peintres de la vie familiale*. 1945. p. 40.
- ³⁸ Museo de Versalles.
- ³⁹ ROUCHES, "Larguillière, peintre d'enfants", *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, p. 253.
- ⁴⁰ Hacia 1609. Karlsruhe, Rubens, p. 34.

⁴¹ *Purgatorio*, XI, 103-105.

^a [Le ha puesto el pan en la boca diciendo: come, dulce niño lindo, por favor. Entonces el niño comió un trocito de ese pan: come, niño, dijo el monaguillo, y que Dios te ayude. Veo que te estás muriendo de hambre. Come un trocito de mi pastel y de mi torta.]

⁴² Claudine BOUZONNET, *Jeux de l'enfance*, 1657 (según Stella).

^b [Unos *putti* juegan a los dados, uno de ellos está fuera del juego: / y el otro, viéndose excluido / se consuela con su *toutou* (perro).]

^c [Esta gente, como un César, / se hace remolcar en su carro.]

^d [Así desnudos, ligeros y despiertos, / los niños, en cuanto tienen tiempo libre, / van a jugar a la raqueta.]

^e [La mayoría bebe sin comer, / a la salud de los *camaradas*.]

⁴³ Mme. DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, 8 de enero de 1672.

⁴⁴ 18 de septiembre de 1671, 22 de diciembre de 1671 y 20 de mayo de 1672.

La mezcla de edades y la libertad de los escolares

La ausencia de gradación de los programas, la simultaneidad de su enseñanza, los métodos orales de repetición: es preciso conservar en la mente los rasgos de esta pedagogía si queremos tratar de entender la sorprendente estructura demográfica de la escuela medieval.

¿A qué edad se entraba en la escuela? A este respecto, las indicaciones de los historiadores varían, porque, si son franceses, no se sabe a ciencia cierta si se refieren a la escuela elemental o a la escuela superior, tal y como ésta ha existido únicamente en los siglos XII y XIII. Si los historiadores son ingleses, por el contrario, se sabe mucho mejor de lo que se habla, porque la distinción entre escuelas elementales y superiores de Artes sobrevivió al siglo XIII y ha durado hasta nuestros días. Pero, incluso en los casos que parecen los más precisos, subsiste una ambigüedad.

En Inglaterra, durante el siglo XIV, Chaucer, en el "Priore's tale", de los *Cuentos de Canterbury*¹⁷ nos presenta a un alumno de escuelas romanas: "Ahora bien, entre los niños estaba el hijo de una viuda, monaguillo de unos siete años de edad y que venía generalmente todos los días a la escuela." Era un niño precoz para su época. En París, en el Colegio del Ave María, en 1339, los más jóvenes contaban ocho o nueve años¹⁸. Asimismo se entraba al Winchester College entre los ocho y los diecisiete años¹⁹. La edad dada por el historiador inglés Adamson parece ser la más corriente: de nueve a doce años. Podemos admitir que el promedio era alrededor de los diez años cuando el monaguillo comenzaba su *Salterio*. Observemos que hoy en día, a esta edad, ingresaría en sexto^(a) si no iba adelantado y si había hecho cuatro o cinco años de escuela primaria, o a veces más si había asistido a la escuela de párvulos. El monaguillo medieval tiene un retraso de cuatro o cinco años respecto del muchacho de nuestra época, y esos cuatro o cinco años de edad representaban entonces un período relativo mucho más largo que hoy día. Por lo tanto, se ingresaba tarde en la escuela. ¿Cuánto tiempo se permanecía en ella? También aquí es preciso distinguir cuidadosamente: hasta el siglo XII aproximadamente, la escolaridad duraba hasta los trece o los catorce años, la época de la pubertad. Después, durante los siglos XII y XIII, debido al movimiento universitario, se estableció la costumbre de un ciclo largo que sustituía a la escuela elemental y, aceptando al

estudiante hacia los trece o catorce años, lo acompañaba hasta los veinte aproximadamente. El régimen inglés era el siguiente: la escuela elemental o, como se dirá después, la *grammar school*, hasta los catorce años y el colegio de la Universidad de los catorce a los dieciocho, después de lo cual el alumno se especializaba en Teología, o hacía una pasantía práctica de Derecho. Hemos dicho ya que en Francia, la enseñanza de las artes en dos ciclos no pasó del siglo XIII. Las escuelas universitarias parisinas debían de tener una proporción de alumnos de más de catorce años que elevaba el promedio de edad: se trataba de estudiantes atraídos por el prestigio de los maestros de la ciudad. Pero esas mismas escuelas recibían, sin duda alguna, a principiantes mucho más jóvenes, ya que dichas escuelas no lograron imponerse como escuelas de complemento, en las que sólo se entraba después de haber recibido una instrucción primaria. Aquí radica la gran diferencia con las escuelas inglesas. Durante los siglos XII y XIII, mientras predominaba la costumbre del ciclo largo, los estudiantes franceses solían permanecer en las escuelas muchos años, hasta los veinte o incluso más. Varios indicios sugieren que la enseñanza de las artes atraía y retenía a los profesores: así, maestros ilustres la preferían al Derecho o a la Teología porque estaba mejor remunerada y, en consecuencia, porque había más estudiantes, y que los adultos permanecían mucho más tiempo. Sabemos, por el contrario, que a partir del siglo XIV, los regentes de esas escuelas enseñaban las artes liberales mientras les llegaba una mejor oportunidad. Y se volvieron, no especialistas eminentes, como en los siglos XII y XIII por ejemplo Anselmo o Abelardo, sino profesores ocasionales que enseñaban las artes al mismo tiempo que preparaban los grados de las Facultades superiores, Teología, Derecho o Medicina. Esta última fórmula es la que se impuso hasta que los jesuitas dieran de nuevo al cuerpo profesional un prestigio, por lo demás muy relativo; los regentes fueron la mayoría de las veces estudiantes de las Facultades superiores que se ganaban la vida de esta manera, como hoy día lo hacen los estudiantes de Letras y de Ciencias dando clases particulares. Esta baja del reclutamiento profesional implica una modificación en la composición de la concurrencia. Dicha baja corresponde al paso de un ciclo más largo a otro más corto, a la reducción de los estudios. A medida que los alumnos son más jóvenes, el maestro de Artes deja de ser un erudito o un filósofo, un dialéctico o un lógico célebre por la originalidad de su pensamiento, para convertirse en un pedagogo, un pedante, un patán, una especie de destajista poco respetado. Esta evolución se impuso a finales de la Edad Media con el triunfo de un ciclo más corto que debía terminarse hacia los quince años.

Sin embargo, no hay que conceder a esta especulación sobre las edades más importancia de la que merece. Estamos introduciendo en este análisis, probablemente, una preocupación totalmente moderna, que es la correlación entre la edad y los estudios. Efectivamente, la Edad Media la ignoraba completamente. Es muy raro encontrar en los textos datos precisos sobre la edad de los estudiantes. Cuando, a pesar de la oposición de los cabildos, las escuelas privadas se multiplicaron y pusieron en peligro el monopolio de la escuela catedralicia, los canónigos, para defenderse, trataron de poner límites a la actividad de sus rivales. Ahora bien, esos límites nunca fueron límites de edad. Se contentaron con prohibirles toda enseñanza que sobrepasara el

Donato, sinónimo de rudimento. Por otra parte, la ausencia de referencias a las edades duró mucho tiempo, como se observa frecuentemente entre los moralistas del siglo XVII. Los contratos de pensión, que son una especie de contratos de aprendizaje, por los cuales las familias estipulaban las condiciones de la pensión de su hijo escolar, mencionan raramente la edad de éste, como si eso no tuviera importancia. El elemento psicológico esencial de esa estructura demográfica es la indiferencia respecto a la edad de los que la componen, cuando, al contrario, esta preocupación por la edad prevaleció luego en el siglo XIX, y hoy día. Podemos observar que, en general, los principiantes tenían unos diez años. Pero sus contemporáneos no prestaban atención a eso y encontraban hartamente natural que un adulto que quería aprender se mezclara con una asistencia infantil, ya que lo que importaba era la disciplina enseñada, cualquiera que fuera la edad de los estudiantes. Un adulto podía prestar atención al *Donato* en el mismo momento en que un muchacho precoz repetía el *Organon*: no había nada de raro en esa situación.

Si consideramos esta indiferencia para con la edad, si recordamos lo que anteriormente dijimos sobre los métodos pedagógicos que se estilaban, sobre la simultaneidad y la repetición de la enseñanza, no nos sorprenderá el ver en la escuela medieval a todas las edades mezcladas en un mismo auditorio. Esta observación es sumamente importante para nuestro análisis. La escuela no disponía entonces de amplios locales. El maestro se instalaba en el claustro, al que había despejado de comercios parásitos, o también en la iglesia o en el atrio de ésta. No obstante, después, con la multiplicación de escuelas autorizadas, el maestro se contentaba a veces con un rincón de calle cuando no tenía recursos económicos suficientes: por ello, Santo Tomás, cuando la ocasión se presenta, manifiesta su desdén por esa gente de poco que habla *coram pueris in angulis*²⁰. Generalmente, el maestro alquilaba una sala, una *schola*, a un precio que, por otra parte, estaba reglamentado en las ciudades universitarias; en París, esas escuelas se localizaban en una calle, la calle del Fouarre: *vicus straminis*. Claro está que esas escuelas eran independientes unas de otras. Se cubría el suelo de paja y los alumnos se sentaban encima. Luego, a partir del siglo XIV, se colocaron algunos bancos, aunque esta innovación pareció al principio sospechosa. Los maestros esperaban la llegada de los estudiantes igual que los comerciantes a los parroquianos. A veces ocurría que uno atraía a los del vecino. En esa sala se reunían muchachos y hombres de todas las edades, de diez a veinte años, o más todavía. "Estoy viendo a los estudiantes de la escuela-afirma Robert de Salisbury en el siglo XII²¹ -. Son muy numerosos [podía haber más de doscientos]. Veo entre ellos a hombres de edades diversas: *pueros, adolescentes, juvenes, senes*"; es decir, todas las edades de la vida, pues no había vocablo para designar al adulto y se pasaba sin transición de *juvenes a senes*.

Aún en el siglo XV, los regentes del Doctrinal de Pierre Michault se dirigen simultáneamente a los niños y a los mayores que componían su auditorio²² en los siguientes términos:

Bons escoliers, entendemens ouverts
Tant soiez *vieux ou josnes, meurs ou*
vers [...] ^(b)

"Y ésta [la alegoría Rapine, asimilada a un regente de la escuela de Faulceté] de innumerables estudiantes, *josnes et vieux*, leía el capítulo de las construcciones [del Doctrinal de Alexandre de Villedieu, sucesor de Prisciano, precursor de Despeuteres]." ¿Cómo podía ser de otra manera, si no había gradación en los programas y si los viejos no habían hecho sino repetir más frecuentemente lo que los jóvenes habían oído sólo una vez, sin que existieran entre ellos otras diferencias?

La mezcla de edades continuaba fuera de la escuela. En esa época, la escuela no regimentaba la vida del alumno. El maestro solo, a veces ayudado por un asistente, no se organizaba en un local único para controlar la vida cotidiana de sus alumnos. Éstos se sustraían a su autoridad en cuanto terminaba la lección. No obstante, al principio, esta autoridad, el *for* del maestro, era la única que ellos reconocían. "*Vieux*" o "*josnes*", los alumnos estaban abandonados a sí mismos. Algunos, muy pocos, vivían con sus padres. Otros, de pupilos, ya fuese en casa del mismo maestro o en la de un sacerdote o de un canónigo, con sujeción a unas condiciones establecidas por un contrato parecido al de aprendizaje. Estos pupilos eran los más vigilados, por lo menos a quienes se prestaba mayor atención. Dependían de una casa, de la familia del clérigo al cual habían sido confiados, y el sistema constituía como un término medio entre la educación mediante aprendizaje, que analizaremos más adelante²³, y la educación escolar de tipo moderno. Esa era la única forma de internado que se conocía. Pero la mayoría de los estudiantes se alojaba donde podía, en casas particulares, compartiendo una misma habitación entre varios de ellos. No cabe duda de que ahí también los viejos se juntaban con los jóvenes; en lugar de estar separados por la edad, sus relaciones estaban reglamentadas por las tradiciones de iniciación que asociaban muy de cerca a los pequeños con los mayores. Volveremos sobre este punto cuando tratemos de la disciplina escolar.²⁴

Hoy día esta promiscuidad de edades nos sorprende, cuando no nos escandaliza. Los contemporáneos estaban tan poco sensibilizados a ella que ni la notaban, como suele suceder con las cosas muy familiares. Pero ¿podía uno acaso sentir la mezcla de edades cuando se era tan indiferente al hecho mismo de la edad?

En cuanto el niño entraba en la escuela, ingresaba inmediatamente en el mundo de los adultos. Esta confusión, tan ingenua que pasaba desapercibida, se presenta como uno de los rasgos más característicos de la antigua sociología, y también uno de los más persistentes, de tan arraigado que estaba en la vida. Dicho rasgo subsistirá a pesar de muchos cambios de estructura. Desde finales de la Edad Media, se perciben los gérmenes de la evolución inversa que conducirá a nuestro sentimiento actual tan sensible a la diferenciación de las edades. Pero hasta finales del Antiguo Régimen, por lo menos, subsistirá algo de esta mentalidad medieval. Su resistencia a los demás factores de transformación mental nos demuestra que estamos en presencia de una actitud fundamental ante la vida, familiar en una larga serie de generaciones.

Notas

¹⁷ CHAUCER, *Prioré's tale*, hacia 1383.

¹⁸ DU BOULAY, IV, 261.

¹⁹ J. W. ADAMSON, *A short history of education*.

(a) En España, en el sistema actual, quinto curso de EGB.

²⁰ *De unitate intellectus contra Averroistas* (LXIX, P. 252).

²¹ R DE SALISBURY, *De vanitate mundi*, P. L., 176, col. 709.

²⁰ R. MICHAULT. *Doctrinal du temps présent*, ed. Th. Walton. 1931.

(b) [Buenos escolares, entendimientos despiertos, / ya seáis *viejos o jóvenes, maduros o tiernos...*]

²³ Ver infra, III parte, cap. II.

²⁴ Ver infra, II parte. cap. V.

CONCLUSIÓN GENERAL

Era libre, infinitamente, hasta el punto de no sentir ya su peso sobre la tierra. Le faltaba ese peso de las relaciones humanas que estorba el andar, esas lágrimas, esos adioses, esos reproches, esas alegrías, todo lo que un hombre mima o destroza cada vez que esboza un gesto, esos miles de vínculos que le atan a los demás y le dan peso.

Saint-Exupéry

En la Edad Media, a principios de la era moderna y durante mucho más tiempo en las clases populares, los niños vivían mezclados con los adultos, desde que se les consideraba capaces de desenvolverse sin ayuda de sus madres o nodrizas, pocos años después de un tardío destete, aproximadamente a partir de los siete años. Desde ese momento, los niños entraban de golpe en la gran comunidad de los hombres y compartían con sus amigos, jóvenes o viejos, los trabajos y los juegos cotidianos. El movimiento de la vida colectiva arrastraba en una misma oleada las edades y las condiciones, sin dejar a nadie un momento de soledad ni de intimidad. En esas existencias demasiado densas, demasiado colectivas, no quedaba espacio para un sector privado. La familia cumplía una función: la transmisión de la vida, de los bienes y de los apellidos, pero apenas penetraba en la sensibilidad. Los mitos como el amor cortesano (o amanerado) desdeñaban el matrimonio; las realidades como el aprendizaje de los niños contribuían a disociar los vínculos afectivos entre padres e hijos. La familia moderna puede concebirse sin afecto, pero en ella están arraigados el cuidado del niño y la necesidad de su presencia. Esta civilización medieval había olvidado la *paideia* de los antiguos e ignoraba todavía la educación de los modernistas. El hecho esencial es el siguiente: la civilización medieval no tenía idea de la educación. Nuestra sociedad depende hoy día (y lo sabe) del éxito de su sistema educativo. Tiene un sistema de educación, una concepción de la educación, una conciencia de su importancia. Otras ciencias recientes, como el psicoanálisis, la pediatría y la psicología, se dedican a los problemas de la infancia, y sus consignas llegan a los padres a través de una vasta literatura de vulgarización. Nuestra sociedad está obsesionada con los problemas físicos, morales y sexuales de la infancia.

Esta preocupación no la conocía la civilización medieval porque para ella no había ningún problema: el niño, desde su destete, o un poco más tarde, pasaba

a ser el compañero natural del adulto. Las clases de edad del neolítico, o la *paideia* helenista, suponían una diferencia y un paso del mundo de los niños al de los adultos, transición que se efectuaba gracias a la iniciación o a una educación. La civilización medieval no percibía esta diferencia y carecía, pues, de esta noción de paso.

A principios de la era moderna, el gran acontecimiento fue, por consiguiente, la reaparición del interés por la educación. Interés que inspiraba a algunos eclesiásticos, legistas, investigadores, escasos aún en el siglo XV, pero cada vez más numerosos e influyentes en los siglos XVI y XVII, cuando se mezclaron con los partidarios de la reforma religiosa. Eran principalmente moralistas antes que humanistas: estos últimos permanecían apegados a la formación del hombre, la cual se extendía a toda la vida, y casi no se preocupaban de la formación reservada a los niños. Esos reformadores, esos moralistas cuya influencia sobre la vida escolar y de familia hemos analizado, lucharon con decisión contra la anarquía (o lo que en lo sucesivo parecía anárquico) de la sociedad medieval, mientras que la Iglesia, a pesar de su oposición, se había resignado a ello desde hacía mucho tiempo e incitaba a los justos a que buscasen su salvación fuera de este mundo pagano, en el retiro de los claustros. Se percibe así una verdadera moralización de la sociedad, y el aspecto moral de la religión comienza a predominar poco a poco en la práctica sobre el aspecto sagrado o escatológico. Así es como esos paladines de un orden moral tuvieron que reconocer la importancia de la educación. Se ha constatado su influencia sobre la historia de la escuela, la transformación de la escuela libre en colegio vigilado. Sus obras se suceden de Gerson a Port-Royal y se vuelven cada vez más frecuentes durante los siglos XVI y XVII. Las órdenes religiosas fundadas en esa época, tales como los jesuitas o los oratorianos, se convierten en órdenes docentes, y su enseñanza no se dirige ya a los adultos, como las de los predicadores y mendicantes de la Edad Media, sino que se reserva esencialmente a los niños y a los jóvenes. Esta literatura, esta propaganda, enseñaron a los padres que ellos eran los encargados, los responsables ante Dios del alma e incluso, después de todo, del cuerpo de sus hijos.

En lo sucesivo se reconoce que el niño no está preparado para afrontar la vida, que es preciso someterlo a un régimen especial, a una cuarentena, *antes* de dejarle ir a vivir con los adultos.

Este interés nuevo por la educación se implantará poco a poco en el núcleo de la sociedad y la transformará completamente. La familia deja de ser únicamente una institución de derecho privado para la transmisión de los bienes y el apellido, y asume una función moral y espiritual; será quien forme los cuerpos y las almas. Entre la progenie física y la institución jurídica existía un vacío que colmará la educación. El interés por los niños inspira nuevos sentimientos, un nuevo afecto que la iconografía del siglo XVII ha expresado con insistencia y acierto: el sentimiento moderno de la familia. Los padres ya no se contentan con engendrar hijos, con situar sólo a algunos de ellos, desinteresándose de los otros. La moral de la época les exige dar a todos sus hijos, y no sólo al mayor, e incluso a finales del siglo XVII a las hijas, una formación para la vida. Por supuesto, la escuela es la encargada de esta preparación. Se sustituye el aprendizaje tradicional por la escuela. una escuela transformada, instrumento de disciplina severa, protegida por la justicia y la policía. El desarrollo

extraordinario de la escuela en el siglo XVII es una consecuencia del nuevo interés de los padres por la educación de sus hijos. Las exhortaciones de los moralistas les hacen creer que están obligados a mandar a sus hijos a la escuela desde pequeños: "Los padres que se preocupan por la educación de sus hijos (*liberos erudiendos*)-afirma un texto de 1602-tienen derecho a más honores que los que se contentan con traerlos al mundo, pues les dan no sólo la vida, sino además una vida buena y santa. Por eso los padres tienen razón en enviar a sus hijos, desde la más tierna edad, al mercado de la verdadera sabiduría [es decir, al colegio], donde se harán artesanos de su propia fortuna, ornatos de la patria, de la familia y de los amigos"¹.

La familia y la escuela retiraron al niño de la sociedad de los adultos. La escuela encerró a una infancia antaño libre en un régimen disciplinario cada vez más estricto, lo que condujo en los siglos XVIII y XIX a la reclusión total del internado. La solicitud de la familia, de la Iglesia, de los moralistas y de los administradores privó al niño de la libertad de que gozaba entre los adultos. Esta solicitud le infligió el látigo, la prisión, las correcciones reservadas a los condenados de ínfima condición. Sin embargo, este rigor reflejaba otro sentimiento diferente de la antigua indiferencia: un afecto obsesivo que dominó a la sociedad a partir del siglo XVIII. Cabe entender sin dificultad que esta invasión de la infancia en la sensibilidad haya provocado los fenómenos hoy día mejor conocidos del malthusianismo, de la regulación de nacimientos. Este fenómeno apareció en el siglo XVIII, cuando la familia acababa de reorganizarse en torno al niño y levantaba entre ella y la sociedad el muro de la vida privada.

La familia moderna no sólo sacó de la vida común a los niños, sino igualmente suprimió gran parte de la dedicación y de las preocupaciones de los adultos. Dicha familia corresponde a una necesidad de intimidad y también de identidad, pues los miembros de la familia se reúnen por sus sentimientos, sus costumbres y el tipo de vida, y se oponen a las promiscuidades impuestas por la antigua sociabilidad. Se comprende que en esta influencia moral de la familia haya originado un fenómeno burgués: la alta nobleza y el pueblo, en los dos extremos de la jerarquía social, conservaron durante mucho más tiempo la urbanidad tradicional y permanecieron más indiferentes a la presión de la vecindad. Las clases populares mantuvieron casi hasta nuestros días esa afición por el codeo. Existe, pues, una relación entre el sentimiento de la familia y el sentimiento de clase. A lo largo de este análisis hemos visto repetidas veces que ambos sentimientos se cruzaban. Durante siglos, los mismos juegos han sido comunes a las diferentes condiciones sociales; desde el comienzo de la era moderna se produjo una selección entre ellos, y así, unos fueron reservados a la gente acomodada y otros abandonados, a la vez, a los niños y al pueblo. Las escuelas caritativas creadas en el siglo XVII para los pobres atraían asimismo a los hijos de los ricos. Por el contrario, a partir del siglo XVIII, las familias burguesas ya no admiten esta convivencia y retiran a sus hijos de lo que pasará a ser la enseñanza primaria popular para meterlos en los internados y en las escuelas menores de los colegios, monopolio de la burguesía. Los juegos y las escuelas, que al principio eran comunes a toda la sociedad, entran en adelante en un sistema de clases. Al parecer, se desmoronaba un cuerpo social polimorfo muy apremiante cuando se le sustituía por un gran número de pequeñas

sociedades, las familias, y por algunas agrupaciones de masa, las clases. Familias y clases reunían a las personas semejantes por su parecido moral, por la identidad de su tipo de vida, mientras que el antiguo cuerpo social único comprendía toda la variedad de edades y condiciones sociales. Porque las condiciones sociales estaban tanto más separadas y jerarquizadas cuanto más se reunían en un espacio. Las distancias morales suplían las distancias físicas. El rigor de los signos externos de respeto, de las diferencias de indumentaria, corregía la familiaridad de la vida común. El lacayo no abandonaba a su señor, del cual era amigo y cómplice (según una sensibilidad que hoy día es difícil entender) cuando se dejaban atrás las camaraderías de la adolescencia; la arrogancia del señor respondía entonces a la insolencia del criado y se restablecía así, para bien y para mal, una jerarquía que una excesiva familiaridad a cada instante no dejaba de poner en tela de juicio.

Se vivía sumido en contrastes: la ilustre cuna o la fortuna se codeaba con la miseria, el vicio con la virtud, el escándalo con la devoción.

A pesar de sus estridencias, esa mezcolanza no sorprendía a nadie. Era propia de la diversidad de la sociedad y había que aceptarla como un supuesto natural. Un hombre o una mujer de alto rango no ponían ningún reparo en visitar, vestidos suntuosamente, a los desheredados de las prisiones, de los hospitales o de las calles, casi desnudos bajo sus harapos. La yuxtaposición de esos extremos no incomodaba a los unos ni humillaba a los otros. Hoy día queda algo de ese clima en la Italia meridional. Ahora bien, llegó un momento en que la burguesía ya no pudo soportar la presión de la multitud ni el contacto con el pueblo, e hizo secesión. Se retiró de la vasta sociedad polimorfa para organizarse por separado, en un medio homogéneo y entre esas familias cerradas que lo componían, en esas viviendas previstas para la intimidad, en esos barrios nuevos protegidos de toda contaminación popular. La superposición de desigualdades, antes tan natural, se le volvía intolerable; la repulsión del rico ha precedido a la vergüenza del pobre. La búsqueda de la intimidad y las nuevas necesidades de comodidad que suscitaba (pues existe una relación entre la comodidad y la intimidad) acentuaba además el antagonismo entre el género de vida material del pueblo y el de la burguesía. La antigua sociedad concentraba el máximo de géneros de vida en un mínimo de espacio y aceptaba, cuando no lo buscaba, el acercamiento barroco de las condiciones sociales más distantes. Por el contrario, la nueva sociedad garantizaba a cada género de vida un espacio reservado donde todos estaban de acuerdo en respetar las características dominantes, que se proponían como modelo convencional, como un tipo ideal del que nunca había que alejarse, bajo pena de exclusión.

Los sentimientos de la familia, de clase y quizás, en otras partes, el de raza se presentan como las manifestaciones de la misma intolerancia de la diversidad, de un mismo interés por lograr la uniformidad.

Notas

¹ Academia sive Vita scholastica, Arnheim, 1602.