

# Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz

Nerea V. Pérez López  
Universidad de Sevilla  
neravir@hotmail.com

**RESUMEN:** Murillo realizó varias pinturas del Niño Jesús dormido sobre la cruz, creando una serie de modelos iconográficos que fueron muy seguidos. Aunque es un tema en auge en la Contrarreforma, sus orígenes se encuentran en las visiones de santas, en los textos religiosos y literarios y en la adaptación de otras tipologías iconográficas de origen pagano, alegórico y religioso. En este artículo se rastrean los orígenes de la iconografía del *Niño Jesús dormido* y su presencia en la obra del pintor español Murillo.

**PALABRAS CLAVE:** Murillo, Niño Jesús dormido, Pintura barroca española, Iconografía, Eros dormido, *Nascendo morimur*, Virgen del Silencio.

## Murillo and the Origins of the Iconography of the Infant Christ Sleeping on the Cross

**ABSTRACT:** Murillo made several depictions of the Infant Christ sleeping on the cross, thus creating a widely followed series of iconographic models. Although it is a growing issue in the Counter-Reformation, its origins can be traced back to some saints' visions, several religious and literary texts, and also in the adaptation of other pagan, allegorical and religious iconographic typologies. This paper studies the origin of this iconography and the model created by Spanish painter Murillo.

**KEY WORDS:** Murillo, Infant Christ Sleeping, Spanish Baroque Painting, Iconography, Eros Sleeping, *Nascendo morimur*, Virgin of the Silence.

Recibido: 14 de abril de 2015 / Aceptado: 7 de octubre de 2015.

Dentro de la extensa producción de Murillo vinculada a la representación de la niñez se encuentran los lienzos que muestran al Niño Jesús dormido sobre la cruz, escenas de carácter premonitorio donde se vincula el candor de la infancia con el dramatismo del martirio y la muerte. El hecho de que este pintor realizara varias versiones y que, a su vez, estas fueran insistentemente copiadas, refleja el interés que suscitó la temática en la clientela sevillana. Ciertamente, estas pinturas aglutinan un conjunto de características que encajan a la perfección con la mentalidad y el gusto hispalense del Barroco: son obras amables aun cuando abordan temas de la Pasión, están protagonizadas por hermosos niños y conducen sin aspavientos a una profunda reflexión existencial.

La más aparatosa de todas las versiones del artista sevillano es el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* conservado en la Graves Gallery de Sheffield [1], que igualmente es la más tardía (ca. 1670-1675)<sup>1</sup>. En ella, el infante se encuentra acostado sobre unas rocas sumido en un profundo sueño, mientras un par de angelitos lo adoran desde el cielo. En primer plano aparecen las raíces de una planta silvestre, que traen el recuerdo de la corona de espinas. Es indispensable poner en relación esta pintura con los dibujos conservados en el British Museum [2] y en la Biblioteca Nacional de España<sup>2</sup>, si bien hay que tener presente que, aunque la colocación de la cruz y de la calavera, así como la propia posición de Cristo, son muy similares a las del lienzo, las numerosas variaciones hacen que no se pueda considerar a ninguno de ellos como el diseño final previo a la realización del cuadro.

También aparece acompañado de ángeles en otra versión fechada entre 1665-1670 que, desgraciadamente, desapareció durante un incendio en Ciudad Trujillo y de la cual se conserva una fotografía en blanco y negro<sup>3</sup>. En este caso, eran

---

PÉREZ LÓPEZ, Nerea V.: «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 145-154, ISSN: 0211-8483.



1. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, Graves Gallery, Sheffield, 1670-75 ca.

tres los angelitos representados, dos de los cuales se esforzaban en retirar el pesado cortinaje y un tercero se llevaba el índice a los labios para solicitar silencio. Por otra parte, es de destacar el sobresaliente escorzo del travesaño de la cruz.

El Museo del Prado guarda un *Niño Jesús dormido sobre la cruz* [3] (ca. 1660-1665) en la que se entrevé alguna participación del obrador, especialmente en la falta de suavidad a través de las veladuras<sup>4</sup>. Otro lienzo, prácticamente idéntico, procedente de la colección Osuna fue sacado a subasta en 2011<sup>5</sup> y se conocen dos repeticiones más en colecciones particulares de Sevilla y Roma<sup>6</sup>, todas consideradas del maestro con ayuda del taller, lo que corrobora la amplia demanda que tuvo Murillo en esta temática.

En una colección británica se encuentra otro *Niño Jesús dormido sobre la cruz* [4] (ca. 1660-1665)<sup>7</sup>, esta vez sin la presencia de la calavera, que ha sido sustituida por unos almohadones. Cornelis Schut el Joven realizó en 1675 una copia de esta obra, que actualmente se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>8</sup>.

Finalmente, incluimos dentro de esta temática un *Niño Jesús dormido* (c. 1660-1670)<sup>9</sup>, también en una colección privada británica, pues si bien es cierto que Murillo omitió toda referencia premonitoria, la escena está compuesta con tantas similitudes a las demás versiones y la postura del Niño se aproxima tanto a la de Cristo en la *Piedad con ángeles*

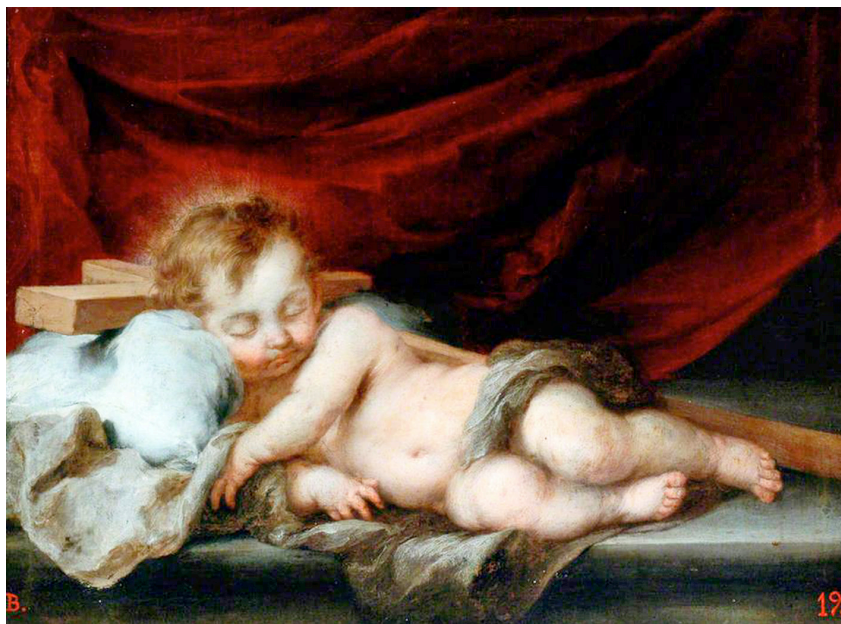


2. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, British Museum, Londres

3. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, Museo del Prado, Madrid, 1660-65 ca.



4. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, colección privada, Worcester, 1660-65 ca.



del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada en la misma fecha<sup>10</sup>, que se nos hace imposible pasarla por alto.

En estas pinturas de Murillo hay una serie de elementos que se repiten y que son signos, precisamente, de esa filiación premonitoria. Por un lado, la inequívoca presencia de la cruz como elemento del martirio, que no está aislada sino que se sitúa paralela al cuerpo del infante, a escala con su tamaño, para que apoye la cabeza junto a la unión de

los travesaños, vaticinando la posición en la que fallecerá; la calavera, que potencia la vinculación con la muerte y enlaza con la redención del pecado original, al igual que en las imágenes de la Crucifixión se incluye a los pies de la cruz la calavera de Adán; el cortinaje que cierra el fondo, rojo, color pasionista; y la desnudez del Niño<sup>11</sup>, apenas cubierto por la tela sobre la que está tumbado a modo de sudario y que le cubre parcialmente la cadera, como si del paño de pureza





5. Giacomo Francia, *Ego dormio et cor meum vigilat*, British Museum, Londres, 1510-30

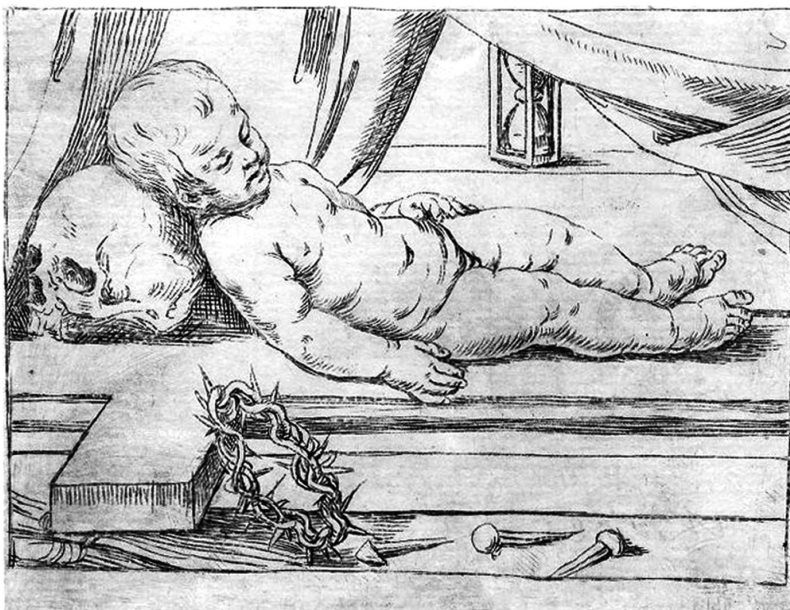
se tratara. Jesús sigue los prototipos infantiles de Murillo, es un niño rubicundo de labios y mejillas rosados y cuerpo redondeado. Aparece siempre en primer plano, algo descendido<sup>12</sup> y recibiendo sobre su piel un potente foco lumínico que oscurece el resto del lienzo. Son escenas recogidas en las que el Niño se apoya sobre una difusa repisa de piedra, en ocasiones moldurada, salvo la versión de Sheffield, que se sitúa en un dilatado paisaje en penumbra.

La iconografía, tan sugestiva, del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* se expande a partir de los cambios de mentalidad suscitados por Trento<sup>13</sup>. Esta nueva tipología, aunque se aleja de la línea de autenticidad dogmática que procuró establecer el propio Concilio en lo que a representación visual se refiere, fue aceptada sin reticencias, como bien nos informa Interián de Ayala:

Resta ahora hablar de otras imágenes de la infancia y puericia de Jesucristo, que no tanto pertenecen a la historia cuanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son: el que le pintan durmiendo sobre la cruz, poniéndole por almohada el cráneo, o calavera de un hombre... Cuyas imágenes ningún hombre prudente las llevará a mal; pues todas ellas, aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado; lo tienen, y no ligero, en que Cristo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la

muerte, y acerbísima Pasión que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella, y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien que con su muerte vencería a la misma muerte y demonio<sup>14</sup>.

No obstante, existió algún ejemplo previo<sup>15</sup>. La primera aparición de la que se tiene constancia es en un grabado de Giacomo Francia [5]<sup>16</sup> fechado entre los años 1510-1530 y, por lo tanto, anterior a la resolución tridentina. Esta versión tan precoz parece ser una variante de las *vanitas* relacionadas con la muerte y el paso del tiempo, como el *Niño dormido sobre una calavera* de Barthel Beham, publicado en Bolonia en 1525<sup>17</sup>, en la que se ha sustituido al joven anónimo por Cristo. Sea como fuere, constituyó un punto de partida y un primer modelo en el que basarse. La nueva tipología penetró pronto tanto en artistas como en comitentes, y se extendió rápidamente gracias al dinámico tráfico de grabados, especialmente los derivados de las pinturas del también boloñés Guido Reni [6]<sup>18</sup>, los cuales, sin duda, contribuyeron a la difusión de la temática por el territorio español. Las imágenes del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* pasaron a engrosar la nómina de tipologías de Cristo infante pasionario, en la que se lo muestra de manera anacrónica, con los atributos de su futura pasión, muerte y resurrección<sup>19</sup>. Estas iconografías calaron profundamente en la mentalidad sevillana desde



6. Guido Reni (a partir de), *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, British Museum, Londres

comienzos del siglo XVII, debido a que combinaban de una manera equilibrada la dulzura de la infancia con el dramatismo de la muerte, siempre dentro del comedimiento tan característico de esta escuela artística, en la que se evita la excesiva recreación del tormento y la sangre.

Al rastrear los orígenes de la iconografía de la premonición de la pasión y de la muerte en Cristo Niño hay que prestar una atención especial al ambiente conventual femenino, donde se vivía una relación particularmente estrecha con el infante Jesús que, con gran probabilidad, condicionó que fuera en estos recintos donde algunas monjas tuvieran visiones del Niño pasionario. Desde mediados del siglo XIV, estas apariciones místicas fueron relatadas, representadas según las descripciones y difundidas en forma de estampas y grabados por Europa. Especialmente relevantes resultaron las vivencias de Santa Brígida de Suecia (1302-1373) y de Osana de Mantua (1449-1505), aunque no son las únicas que tuvieron este tipo de encuentros, sino que fueron relativamente habituales, si bien con menos repercusiones fuera de su ámbito más próximo, como sucedió con las visiones de la venerable Marina de Escobar (1554-1633)<sup>20</sup> o con Jeanne Perraud (1631-1674)<sup>21</sup>. Los textos que derivan de estas apariciones, especialmente descriptivos y detallistas, son un claro ejemplo del ambiente de la época y de cómo la devoción al Niño iba tomando un nuevo camino que le

conduciría a convertirse en el protagonista habitual de escenas relativas a su dramática muerte y posterior resurrección, antes reservadas a un Cristo maduro, que se verá irremediablemente sustituido por una versión infantil de sí mismo logrando, de esta manera, unos matices devocionales inéditos hasta el momento.

Para promover esta nueva vertiente devocional volcada en la niñez de Jesús fue necesario que se creara toda una red de textos, sermones<sup>22</sup> e imágenes que la representara, de una forma profunda pero a la vez clara y que promoviera la empatía del espectador. Ya había precedentes literarios donde se trataba la relación entre el nacimiento y la pasión, un tema especialmente recurrente desde la segunda mitad del siglo XV. Así, nos encontramos con este tipo de premoniciones en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (compuesto hacia 1458-1468), de Gómez Manrique<sup>23</sup>, en las *Coplas de Vita Christi* (1467-1468) de Íñigo de Mendoza<sup>24</sup>, en el poema *In Nativitate Christi* y en las *Coplas al destierro de Nuestro Señor para Egipto* (1508) de fray Ambrosio Montesino<sup>25</sup>. Estas obras sentaron las bases para que, ya en el período barroco, dramaturgos como Calderón de la Barca o Lope de Vega introdujeran a un Niño Jesús pasionario en sus autos sacramentales y poemas<sup>26</sup>.

Así, gracias a la difusión de los grabados<sup>27</sup>, a los sermones y los textos que los apoyaban y a la propia proclivi-



7. *Eros dormido*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

dad del público, en 1699 fray José Monteys nos informa de que «se pinta muchas veces al Jesús Niño sobre la cruz, ya vestido, ya desnudo, ya dormido, ya despierto, sirviéndole unas veces de cuna, puesta en tierra; otras como de almohada y arrimo en los brazos de la Virgen»<sup>28</sup>.

Para fijar los prototipos constantes de este nuevo modelo de representación no se partió de cero, sino que se buscó respaldo en modelos iconográficos precedentes ya consolidados. En concreto, fueron sobre todo tres los referentes en los que se basaron para generar el nuevo trasunto iconográfico: uno pagano, uno alegórico y otro cristiano.

El primero de ellos es de origen griego, el *Eros dormido*, un tema que alcanzó una fama considerable tanto en el clasicismo como en época moderna. Esta representación de un niño alado y sumido en el sueño estaba ligada a la muerte ya desde la Antigüedad, constituyendo un tema habitual para decorar las tumbas infantiles, aunque no siempre fue su finalidad. Los atributos que le son propios, el carcaj y el arco, se verán enriquecidos desde época romana por los objetos habituales de Hércules (la maza y la piel del león de Citerón) y por los de Hypnos y Thanatos, también niños alados que auspician el sueño y la muerte. Así, será habitual que Eros porte flores de adormidera o una antorcha, o esté acompañado por una lagartija. En España se conservan varias esculturas exentas que representan a *Eros dormido* y que

demuestran que, estilísticamente, son un claro precedente de los *Niño Jesús dormidos sobre la cruz*. Proveniente de la Villa de Algorós, en Elche (Alicante) son dos obras del siglo I d. C. de gran calidad técnica, especialmente la primera de ellas; se localizan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional [7] y en el Museo Arqueológico y de Historia de Elche. También de gran refinamiento es la versión del Museo del Prado, fechada entre 120-130 d. C. La profusa difusión de este tipo de piezas se ejemplifica en la aparición de varios ejemplares más toscos, procedentes de talleres provinciales, como el *Eros dormido* del Museo Arqueológico Nacional encontrado en Mérida<sup>29</sup>, el Eros del Museo de Antequera o los dos del Museo Arqueológico Nacional de Tarragona.

El *Eros dormido* fue uno de los temas antiguos que se retomaron en época moderna y que, prácticamente desde su reaparición, gozaron del prestigio que su vinculación clasicista les infería. Así, en agosto de 1497 Miguel Ángel informa por carta a su padre de que estaba esculpiendo uno<sup>30</sup>; de hacia 1524-1530 es el grabado de Parmigianino de un *Eros dormido* a partir de un dibujo de Marcantonio Raimondi, del cual se conserva en el British Museum tanto el dibujo como dos versiones del grabado<sup>31</sup>; en el mismo museo se encuentran igualmente las versiones del mismo tema de Giovanni Battista Scultori (1538) y de Lorenzo Loti, ya de mediados del siglo XVII<sup>32</sup>. Caravaggio realizó en 1608





8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Eros dormido*, Galleria Palatina, Florencia

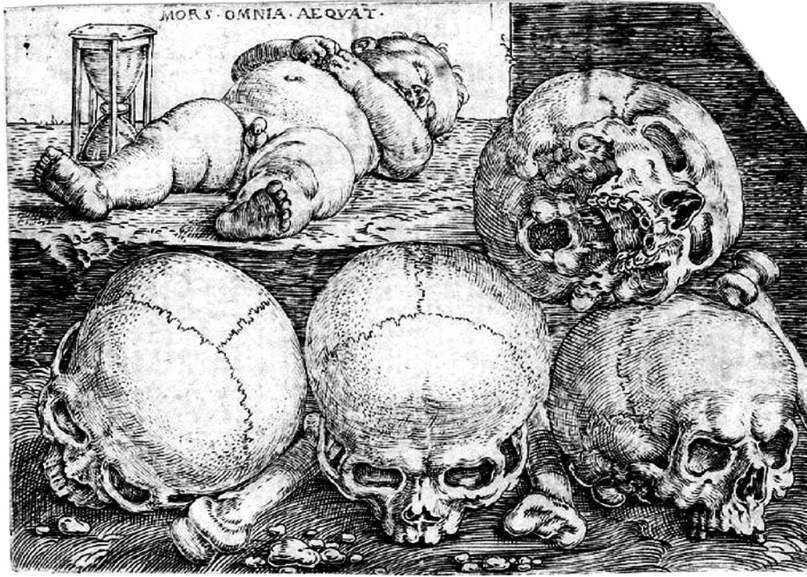
una de las imágenes más sugestivas del *Eros dormido* [8]<sup>33</sup>, debido al descarnado naturalismo y al potente claroscuro, elementos igualmente presentes en la pintura atribuida a Orazio Gentileschi del Museo del Prado<sup>34</sup>. También se acercaron a este tema con gran acierto Luigi Miradori (Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona) y Pieter Monickx (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux), ambas de mediados del siglo XVII.

El segundo modelo del que deriva la iconografía del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* es un tema que alcanzó un gran auge desde las décadas finales del siglo XVI, la *vanitas* conocida como *Nascendo morimur*, cuya sentencia está tomada de un tratado del siglo I d. C. del astrólogo y poeta Manilio: «*Nascendo morimur, finisque ab origine pendet*»<sup>35</sup>. El libro del cual se extrae esta cita estuvo relegado al olvido durante el período medieval, y fue redescubierto en 1416-1417 por el humanista Poggio Bracciolini dentro de su incansable tarea de rescatar y difundir manuscritos clásicos solo conservados en algunas bibliotecas de monasterios. No obstante, la idea de comenzar a morir desde el nacimiento coincide con una línea de reflexión que ya se encontraba en el «*de utero translatus ad tumulum*» del libro de Job<sup>36</sup> y había sido continuada por los primeros padres de la Iglesia, como san Agustín<sup>37</sup> y san Jerónimo<sup>38</sup>. Este argumento se revitaliza en la etapa postridentina, como atestigua la obra de Quevedo *De la cuna a la sepultura*, publicada en 1634.

En todas estas obras se pretende que tengamos presente que desde el mismo instante de nuestro nacimiento comenzamos a morir, y nos conducen a una reflexión acerca de la brevedad de la vida, pues la muerte puede aparecer en cualquier momento de la existencia, como ya anunció san Mateo: «vigilad, pues, porque no sabéis el día ni la hora»<sup>39</sup>.

La iconografía de esta *vanitas* se basa en la representación de un hermoso niño pequeño y desnudo, la mayoría de las veces con bucles dorados, que aparece con una calavera y, en algunas ocasiones, con un reloj de arena que potencia más si cabe el inexorable paso del tiempo. De entre todo el repertorio postural que suele presentar, uno de los más comunes es que se encuentre plácidamente dormido, utilizando como almohada el cráneo. También es común que el niño esté despierto y recostado, utilizando la calavera como apoyo. Especialmente dramáticas son los dos grabados del *Mors omnia aequat*, de Barthel Beham [9], ambos fechados entre 1528 y 1530. Otras versiones del mismo tema son la pintura del círculo de Jan van Hemessen (colección particular, 1550-1600), la de Frans Floris (Nationalmuseum, Estocolmo, 1550-1570) y la titulada *Hodie mihi, cras tibi*, de Batholomäus Spranger (c. 1600, Wawel Castle, Cracovia).

Por fin, el último modelo iconográfico del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* se encuentra en las representaciones de la *Virgen del Silencio* y sus variantes, escenas domésticas



9. Barthel Beham, *Mors omnia aequat*, British Museum, Londres, 1528-30



10. Luis de Morales, *Virgen del Silencio y San Juanito*, Museo del Prado, Madrid

con algunos o todos los miembros de la Sagrada Familia en las que los personajes observan al Niño mientras reposa. La escuela sevillana fue muy afín a esta tipología, artistas como Luis de Morales [10], Antonio Mohedano y el mismo Murillo (c. 1670-1680) trataron el tema de la *Virgen del Silencio*<sup>40</sup>; el último de ellos también representó a Cristo infante dormido en su *San José con el Niño*<sup>41</sup>. En compañía de sus padres, el sueño de Jesús aparece en la *Sagrada Familia* y *San Juanito* de Villegas Marmolejo, y fue pintada en la puerta de un reallejo (c. 1575), donde el Bautista se lleva un dedo a los labios para mandar silencio. Angelino Medoro y Murillo también trataron este tema en la *Sagrada Familia* y en la *Sagrada Familia con San Juanito* (c. 1670)<sup>42</sup>.

Con estos referentes gráficos y literarios, las bases iconográficas para la representación del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* estaban bien establecidas y Sevilla no pudo ser ajena a ellas, tan proclive como era a la devoción a la Santa Infancia<sup>43</sup>. Podemos aventurarnos a apuntar que, con toda probabilidad, Murillo fue el artista español que se acercó de una manera más afortunada a este modelo, puesto que su capacidad para representar la idiosincrasia infantil es difícilmente parangonable en todo el ámbito hispano. Mediante estas pinturas serenas, que invitan a la reflexión sin caer en el dramatismo ni recrearse en lo macabro, supo generar la piedad y la devoción del espectador que buscaba Trento.



## Notas

- 1 Inv. VIS.73. VALDIVIESO, Enrique, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010, p. 456, lám. 280; BRAY, Xavier, «The Christ Child Resting on the Cross, 1670s». Catálogo de la exposición *The Image of Christ*, Londres, National Gallery, 2000, pp. 64-65.
- 2 Inv. 1858.0724.1 e inv. Dib/16/40/8. Brown considera que el de la BNE es una copia anónima del británico, aunque las notables diferencias entre ambos hacen que pongamos en duda la afirmación. BROWN, Jonathan, *Murillo & his drawings*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 93.
- 3 VALDIVIESO, *Murillo...*, p. 331, lám. 98.
- 4 VALDIVIESO, *Murillo...*, pp. 169 y 380, lám. 163.
- 5 Arte, información y gestión, 17/11/2011.
- 6 Para las repeticiones españolas, ver ANGULO, Diego, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1981, n.º 209; para la romana, VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2002, p. 76, lám. 45.
- 7 VALDIVIESO, *Murillo...*, p. 380, lám. 165.
- 8 Inv. CE0916P. En la catedral de Sevilla hay dos versiones más, una de ellas con un *San Juanito* como pareja. Ver VALDIVIESO, Enrique, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, editado por el autor, 1978, pp. 89 y 102, láms. LXIV y LXVI.
- 9 VALDIVIESO, *Murillo...*, p. 380, lám. 164. En la catedral de Sevilla se localiza una copia, acompañada por otro lienzo de *San Juanito dormido*. Ver VALDIVIESO, *Catálogo...*, p. 89, lám. XLIV.
- 10 Inv. CE0125P.
- 11 Es preciso señalar que Jesús aparece cubierto por una túnica en los dos dibujos comentados en relación con la obra de la Graves Gallery.
- 12 El hecho de que en estas pinturas el Niño aparezca desplazado hacia un lateral implica que muchas de ellas fueron realizadas para formar pareja con un *San Juanito en el desierto*, como era habitual en las composiciones del *Buen Pastor*. Se ha identificado como pareja del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de la Graves Gallery el *San Juan Bautista niño* de la colección del duque de Buccleuch (Kettering, Northamptonshire). Ver VALDIVIESO, *Murillo...*, p. 171.
- 13 VALDIVIESO, *Murillo...*, p. 169.
- 14 INTERIAN DE AYALA, J., *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, I, Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirama, 1883, pp. 236-237.
- 15 A este respecto, ver BOLOGNA, Ferdinando, «Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di Gesù bambino porta-croce e la toma di Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli», *Prospettiva*, 1988-1989, n.º 53-56, pp. 353-361.
- 16 British Museum, inv. 1857,0411.6.
- 17 British Museum, inv. 1853,0709.49.
- 18 Sirvan a modo de ejemplo los conservados en el British Museum inv. 1868,1212.417 e inv. 1860,0414.89.
- 19 REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis, «Algunas consideraciones iconográficas sobre la prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza», *Aquenda et allende: Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (Siglos XV-XVIII)*, Motril, Diputación de Granada, 2014, pp. 63-85.
- 20 Escobar tuvo constantes visiones del Niño Jesús. PUENTE, Luis de la, *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina Escobar*, I, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1766, p. 117.
- 21 El 15 de junio de 1658, en el convento de agustinas descalzas de Aix-en-Provence, en la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores, se le apareció el Niño Jesús con unos tres años, con una gran cruz y otros objetos pasionistas. GARCÍA SANZ, Ana, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, p. 318; DOLZ, Michele, «Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII», en Actas del coloquio internacional *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, Sevilla, 2010, p. 122.
- 22 Valga como ejemplo algunos sermones de sor Juana de la Cruz compilados en *Conhorte* (1509). En SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de Nuestro Señor», *Revista de filología española*, XCII, I, 2012, pp. 159-161.
- 23 SALVADOR MIGUEL, «Gómez Manrique...».
- 24 La premonición de la pasión tras el nacimiento está presente en las coplas 63, 98, 101, 134, 205, 206 y 289. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de vita Christi»*, Madrid, Gredos, 1968.
- 25 En SALVADOR MIGUEL, «Gómez Manrique...», p. 158; y en MÚJICA, Bárbara, *Antología de la literatura española. Edad Media*, Nueva York, Wiley, 1991, p. 138, respectivamente.
- 26 Calderón lo introduce presidiendo un carro en *La divina Filotea* y en *El sacco Parnaso*. Lope incluye como personaje en el *Auto de pan y del palo* a un Niño Jesús con cruz.
- 27 A este respecto, ver PRAZ, Mario, *Imágenes del barroco, estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 164-168.
- 28 MONTEYS, Fray José, *Vida sacra: cuyo santo ejercicio es propio del tercer orden seráfico*, Barcelona, 1699, p. 123.
- 29 Para los del Museo Arqueológico Nacional, inv. 17459 e inv. 34435, respectivamente. Para el del Museo del Prado, inv. E00640.
- 30 LEPRI, Nicoletta, «Evolución de la temática infantil en el arte italiano, 1450-1650», en Actas del coloquio internacional *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, Sevilla, 2010, p. 206. La calidad de esta pieza hizo que fuera posible venderla como antigüedad al cardenal Riario quien, al descubrir el engaño, pidió que le devolvieran su dinero. Pasó después a la colección de Isabella d'Este y de esta a la del rey Carlos I de Inglaterra; se cree que desapareció en 1698 en el incendio de Whitehall.
- 31 Inv. 1905,1110.21, inv. 1977,U.1200 e inv. 1978,0520.12, respectivamente. En el Musée des Beaux-Arts de Budapest se conserva otro grabado similar, inv. 6291.
- 32 inv. 1856,0712.1043 e inv. U.3.202.
- 33 Galleria Palatina, Florencia, inv. 00195370.
- 34 Inv. P01240.
- 35 La cita completa y traducida es: «Dejad libres, hombres, vuestros espíritus, alejad las preocupaciones y vaciad vuestra vida de tantas quejas vanas. El destino gobierna el mundo, todos los hechos están fijados por una ley inmutable y largos periodos de tiempo quedan marcados por acontecimientos pre-determinados. Al nacer empezamos a morir, y el fin es consecuencia del principio». MANILIO, *Astrología*, Madrid, Gredos, 1996, p. 184.
- 36 «Llevado desde el vientre a la tumba, ¿no son bien breves los días de mi vida?». *Job* 10, 19-20.
- 37 «Desde que el hombre empieza a poder vivir, ¿no puede ya también morir? El principio de la vida constituye la posibilidad de la muerte». SAN AGUSTÍN, *Sermones*, IX, 2, 1981, p. 146.
- 38 «Todo menosprecia con facilidad quien siempre piensa que ha de morir». SAN JERÓNIMO, *Epístolas*, 53, 11:1, p. 504.

- 39 «*Vigilate quia nescitis diem neque horam*», Mt 23, 13. Es esta una de las sentencias que aparecen en las *vanitas* infantiles, como en el grabado de Hieronymus Cocke de 1550 (British Museum, F,1.265); otra frase recurrente en este tipo de composiciones es «*Hodie mihi cras tibi*».
- 40 La imagen de Luis de Morales, de c. 1570, está en el Museo del Prado, inv. P03147; la de Medoro se expone en el Museo de Antequera (ver *Pintura barroca*, pp. 167-168, lám. 149); y la de Murillo se localiza en el Portland Art Museum, inv. 63.27. Esta pintura tiene una copia de Jerónimo de Bobadilla de 1668, localizada en el Hermitage, inv. ГЭ-8757.
- 41 Mildred Lane Kemper Art Museum, San Luis.
- 42 Las dos primeras pinturas se localizan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. CE0061P e inv. DJ1441P; las de Murillo, en la colección del barón Forest, en Biarritz, y en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.
- 43 Con Santa Infancia hago referencia no solo a la niñez de Cristo, sino también a la de la Virgen y a la de San Juan Bautista.