

Un Niño Jesús dormido atribuible a Pedro de Mena: propuesta estilística y fundamentos para su incorporación al catálogo

A sleeping Baby Jesus attributed to Pedro de Mena: stylistic proposal and grounds for its inclusion in the catalogue

SALVADOR GUIJO PÉREZ

Centro de estudios e investigación de la religiosidad andaluza (CEIRA-HUM686). España

<https://orcid.org/0000-0002-3768-8430>

salvadorguijo@hotmail.com

Resumen:

Se presenta el estudio y propuesta de atribución de un Niño Jesús dormido cuya calidad técnica, formulación estética y vínculos con la producción infantil de Pedro de Mena permiten situarlo dentro del ámbito directo del escultor. A partir del análisis comparativo con modelos infantiles del maestro, especialmente aquellos integrados en iconografías marianas como las Vírgenes de Belén, se examinan sus rasgos morfológicos, el orden compositivo, las estrategias de policromía y su carga devocional. El artículo concluye ofreciendo bases sólidas para considerar esta pieza como una creación del escultor granadino en el último tercio del siglo XVII.

Palabras clave:

Pedro de Mena; imagería barroca; Niño Jesús; escultura en madera; siglo XVII.

Abstract:

This study presents a proposal for the attribution of a sleeping Baby Jesus whose technical quality, aesthetic formulation and links to Pedro de Mena's children's works allow it to be placed within the sculptor's direct sphere of influence. Based on a comparative analysis with the master's infant models, especially those integrated into Marian iconography such as the Virgins of Bethlehem, its morphological features, compositional order, polychromy strategies and devotional significance are examined. The article concludes by offering solid grounds for considering this piece to be a creation by the Granada-born sculptor in the last third of the 17th century.

Keywords:

Pedro de Mena; Baroque imagery; Baby Jesus; wooden sculpture; 17th century.

Fecha de recepción: 5 de diciembre de 2025.

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Guijo Pérez, Salvador. 2026. "Un Niño Jesús dormido atribuible a Pedro de Mena: propuesta estilística y fundamentos para su incorporación al catálogo". *Laboratorio de Arte* 38: 321-331.

© 2026 Salvador Guijo Pérez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Figura 1. Atribuido a Pedro de Mena, *Niño Jesús dormido*, último tercio del siglo XVII, convento de Santa María de Gracia de Córdoba.

A la luz de la publicación de la pionera monografía que Ricardo de Orueta dedicó a Pedro de Mena, obra que inauguró en 1914 el estudio sistemático de un escultor español mediante un catálogo razonado¹, resulta pertinente reconsiderar la evolución historiográfica que ha acompañado al maestro granadino durante el último siglo². Desde aquel primer repertorio, el corpus meniano no ha dejado de ampliarse, depurarse y enriquecerse mediante nuevas aproximaciones metodológicas y el hallazgo de documentación inédita. Esta línea de investigación alcanza recientemente un punto de madurez con la aparición de la monografía *Pedro de Mena (1628-1688). Un singular escultor andaluz del pleno Barroco español*, publicada en 2024 por la Editorial de la Universidad de Granada y debida a Lázaro Gila Medina y Juan Antonio Sánchez López³. El volumen, concebido como una revisión integral de la trayectoria vital y artística del escultor, ofrece una actualización crítica de los estudios previos, reexamina la documentación disponible y sistematiza con rigor su producción, aportando incluso nuevas atribuciones sustentadas en criterios formales e históricos. En este contexto de renovación historiográfica, resulta especialmente significativo poder presentar aquí una pieza inédita que se integra con plena coherencia estilística y técnica en los modelos conocidos del imaginero, contribuyendo así a la ampliación del catálogo razonado de su obra.

1. Orueta y Duarte 1988.

2. Gila Medina 2007.

3. Gila Medina y Sánchez López 2024.

La pieza objeto de este estudio es una delicada imagen del Niño Jesús recostado, realizado en madera de 52 cm de altura (Figura 1), dispuesta sobre un cojín con almohadón natural, conservada en la actualidad en una de las dependencias del convento de Santa María de Gracia de Córdoba, perteneciente a la rama femenina de la Orden de Predicadores. La escultura procede originariamente del primitivo convento de Santa María de Gracia, exclaustro y posteriormente derribado en 1974. La comunidad del mismo se trasladó al también cenobio dominico del Corpus Christi en la capital cordobesa y, tras la clausura de dicha institución en 1992, fue trasladada temporalmente al convento femenino de la orden en Jaén, hasta retornar finalmente a Córdoba con motivo de la fundación del actual cenobio, ya de fábrica moderna. En el convento de la Purísima Concepción de Jaén los objetos cordobeses estuvieron almacenados hasta la refundación en la antigua capital califal.

Entre el patrimonio artístico de este convento⁴ se encuentran multitud de imágenes del Niño Jesús con sus distintos apelativos y advocaciones. La proveniencia de las mismas nos resulta desconocida desde el archivo monacal pero, como es conocido en el mundo de los claustros, podría estar en el pago de la dote de una postulante, en una dádiva a la comunidad o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio⁵. Estas imágenes infantiles de Cristo tuvieron especial importancia en la vida conventual⁶. Las mismas estaban presentes de forma cotidiana en las celdas de las religiosas y en las principales estancias de la clausura, alcanzando una mayor relevancia en los tiempos litúrgicos de Navidad y Semana Santa⁷ o en las fiestas de la Sagrada Familia y del Dulce Nombre. Nos encontramos ante esculturas de meditación desde la intimidad de la religiosa y objeto de piadosas reflexiones. Sin embargo, en muchas ocasiones se ha relacionado la devoción de estos Niños y sus cuidados, exclusivamente, con la afectividad femenina de las clausuras. Es cierto que las religiosas que tenían la custodia o el cargo de camarera de alguna de estas imágenes las vestían e incluso llevaban en procesión. Pero “esa ternura maternal envuelta de religiosidad no es realmente el motivo por el que estas imágenes proliferaron y fueron colmadas de atenciones y ornatos en nuestros conventos”⁸. La doctora Leticia Arbeteta rehúsa este planteamiento de madres frustradas ya que implica un profundo desconocimiento de la esencia de la vida contemplativa, pues el culto de estos niños forma parte de un

4. González Balasch 1995, 537-546.

5. Peña Martín 2010, 114.

6. Llompart i Moragues 1980, 368-371.

7. Peña Martín 2009, 28.

8. Bartolomé García 2015, 201.

conjunto de tradiciones basadas en la liturgia cristiana y en la piedad intimista⁹. Es precisamente en los conventos donde la devoción de estos Niños se ha mantenido prácticamente intacta¹⁰. La relación que se les tenía a estas imágenes en las comunidades era casi familiar donde tenían apelaciones propias conforme a sus características: *Curita*, *Bobito*, *Pastorcito*, *Dormidito*, *de la Paz*, entre otras, o a sus acciones: el *Quitapesares*, el *Milagroso* o el *Porterito*. Así mismo existían aquellos que tenían una función propia: los *Expósitos*, *Espositos* o *Niños de los votos* que portaban las monjas el día de su profesión, o los *Limosneros*, por ejemplo. Dependiendo del convento estos sobrenombres cambiarían conforme a las circunstancias y al celo devocional de cada comunidad. Debemos, igualmente, hacer resaltar estas piezas y sus iconografías desde un punto de vista artístico aplicándoles estudios basados en los principios de la antropología del arte, superando posicionamientos que minusvaloran este tipo de piezas como fruto del arte popular o femenino de una manera despreciativa, como haremos en este estudio.

La inaccesibilidad de la pieza, derivada tanto de su ubicación en espacios internos de la clausura, así como de los sucesivos traslados que ha experimentado a lo largo de su historia, ha contribuido decisivamente a su escasa visibilidad y, en consecuencia, a su completa omisión en la bibliografía especializada. Sin embargo, la proximidad personal a esta comunidad religiosa me ha brindado la oportunidad excepcional de examinar detenidamente la escultura, permitiendo constatar su extraordinaria calidad técnica y formal. Este análisis directo ha conducido a la identificación de la obra como un original inédito de Pedro de Mena, cuya autoría no había sido reconocida hasta el momento y que, por tanto, viene a enriquecer el catálogo conocido del imaginero granadino.

La producción infantil de Pedro de Mena (1628-1688), uno de los escultores más influyentes del barroco hispano, constituye un ámbito donde la sensibilidad devocional y la precisión técnica alcanzan algunas de sus manifestaciones más delicadas. Dentro de este repertorio, los Niños Jesús —ya fuesen de gloria, triunfantes o recostados— permitieron al maestro explorar una gama expresiva marcada por la ternura, el naturalismo y la espiritualidad íntima, rasgos que trascendieron el simple objeto de piedad doméstica para convertirse en ejemplos paradigmáticos de su competencia en la talla minuciosa.

En esta línea, proponemos la atribución de un Niño Jesús dormido y en posición recostada, cuyo planteamiento compositivo responde a modelos ampliamente acreditados en el catálogo meniano. La obra, de carácter plenamente escultórico y concebida para vestir, presenta todos los indicios de proceder del círculo directo

9. Arbeteta Mira y Fernández Collado 2002, 24. Como obras dedicadas a la imagen del Niño Jesús en la clausura deben consultarse entre otras: Arbeteta Mira 1996; Arbeteta Mira y Fernández Collado 2003; Dobado Fernández 2010; Peña Martín 2011.

10. Bartolomé García 2015, 201.

del artista, y posiblemente de su propia gubia. Su iconografía —un Niño desnudo, tendido, en su momento posiblemente sobre un lecho o cojín tallado que no se conserva, con el rostro entregado al sueño y el cuerpo suavemente anatomizado— entronca de manera clara con los conjuntos donde Mena colocó infantes en brazos de la Virgen, a sus pies o como complemento narrativo de iconografías marianas, especialmente dentro de las representaciones de la Virgen de Belén.

Características formales y afinidades con obra conocida

La propuesta de atribución se sostiene en cinco pilares estilísticos y formales de la obra que posteriormente desarrollaremos: el canon infantil característicamente meniano, observable en proporciones y fisionomía, la talla del cabello, idéntica en recursos formales a otros impúberes documentados del escultor, el tratamiento del rostro con boca entreabierta y párpados de línea quebrada, la policromía compatible con el modo de trabajo del taller del maestro y la correspondencia iconográfica con fórmulas empleadas por Mena para otros grupos marianos y josefinos.

La talla analizada responde a los criterios técnicos que Mena aplicó a sus Niños de Gloria y de Pasión, si bien trasladados a la serenidad del sueño. La anatomía evidencia un profundo estudio del natural: extremidades proporcionadas y redondeadas, suave transición entre las masas musculares y un tratamiento epidérmico que imita la tersura propia de la infancia. El modelado, lejos de la rigidez académica, se afina en detalles como los pliegues mínimos del vientre o la curvatura apenas insinuada de los dedos, solución empleada por Mena para otorgar mayor veracidad a sus obras. En sus modelos el vientre se esculpe con cierta prominencia, como propia de la edad, así como con sus clavículas discretamente insinuadas y las rodillas marcadas con naturalismo moderado.

El rostro ofrece otra de las claves para la atribución (Figura 2). Los párpados, casi completamente cerrados, están tallados con la característica línea quebrada que Mena utiliza en otras figuras infantiles —visible en los Niños vinculados a la Virgen de Belén o a la Virgen del Pajarito—, donde la curva de los ojos se interrumpe levemente en los extremos para dar la sensación de espesor natural por ser este desigual. Las cejas por su parte se encuentran talladas en arco suave. La boca, entreabierta con suma discreción, reproduce la fórmula que el escultor usó para infantes dormidos o en actitud de suave respiración. Una boca en la que el labio inferior sobresale apenas un milímetro respecto al superior, permitiendo una sombra distintiva, así como la talla del mentón redondeado, trazo habitual en sus infantes que también se observa en otras obras firmes del escultor.

El rostro del Niño constituye uno de los elementos más reveladores, cuyos detalles conforman un patrón reconocible en Mena, empleado en figuras dormidas o en actitud contemplativa.



Figura 2. Atribuido a Pedro de Mena, *Niño Jesús dormido* (detalle), último tercio del siglo XVII, convento de Santa María de Gracia de Córdoba.

Mención especial merece el cabello, este no se corresponde con el de otros Niños, tallado en mechones compactos y ondulados, que Mena solía disponer en masas claramente diferenciadas sobre la frente y los laterales del cráneo, sino que este caso se corresponde con una talla leve que acaba el mismo con los pigmentos en la policromía a punta de pincel, usado para los Niños de menor edad. Esta organización del peinado no solo revela un patrón repetido, sino que coincide en su dinamismo contenido con los Niños que acompañan a sus Vírgenes granadinas. Esta forma de tallar el cabello es idéntica en recursos formales a otras imágenes de infantes documentadas del escultor. Entre ellas podemos citar el Niño Jesús de la Virgen de Belén de la colección Granados¹¹ o la del Museo de la Catedral de Granada¹², así como el Niño del conjunto de San José del Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹³ o el de la Iglesia de San Nicolás de Murcia¹⁴.

11. Gila Medina y Sánchez López 2024, 161.

12. Marcos Villán 2018, 69-91.

13. Gila Medina y Sánchez López 2024, 151.

14. Gila Medina y Sánchez López 2024, 154.

El soporte y la concepción del conjunto

El Niño aparece completamente exento, sobre un cojín o almohadón de tela que no se corresponde con el que la obra poseía. Esta afirmación se sostiene debido al soporte de sujeción de la pieza a una base rígida que la misma posee. Generalmente Mena, solía disponer este tipo de obras sobre un lecho cuyo acabado —ya fuera policromado o dorado, dependiendo del ejemplar concreto— manifiesta una cuidada atención ornamental. Estas bases, que combinaban la funcionalidad con un refinado sentido estético, fueron habituales tanto en imágenes autónomas como en esculturas destinadas a acompañar a Vírgenes.

Su posición reclinada permite deducir que pudo concebirse como pieza integrante de un conjunto mariano, tal como sucedía con los infantes pertenecientes a Vírgenes de Belén. La fragilidad del gesto y la postura cuidada revelan una finalidad contemplativa, posiblemente orientada al ámbito doméstico antes que al culto público.

En la obra de Gila y Sánchez¹⁵ se menciona al conjunto de la Virgen de Belén contemplando al Niño Jesús de la colección Granados de Madrid. En ella se indica que la iconografía es única pues no se reprodujo de nuevo por Mena, citando la obra de Gómez-Moreno¹⁶ de 1951, que comentaba la singularidad del modelo de esta Virgen de Belén que Mena no lo volvería a repetir. Respecto a esta afirmación podemos comprobar que el autor no lo reproduciría al menos como conjunto, ya que, aunque no conozcamos la existencia de la figura materna, el Niño Jesús guarda un paralelismo casi idéntico, salvo por la posición de la mano derecha, con la composición de esta colección. Al igual que el Niño madrileño el que nos ocupa posa su cabeza sobre una almohada, llevando el brazo izquierdo bajo la nuca, sin embargo, su mano derecha reposa sobre el pecho mientras que en el conjunto de Belén lo hace sobre la cadera. Estableciendo un estudiado *contrapposto*, ambos superponen la pierna derecha sobre la izquierda, siendo igualmente idénticos en el tallado de su cabello, muy corto y pintado sobre la frente a punta de pincel. Mofletudos, de boca pequeña y labios carnosos, nariz respingona donde el Niño se adormece sin llegar a tener los ojos completamente cerrados.

La enorme similitud de ambas piezas nos lleva a poder pensar que a la talla cordobesa le falte la mirada cómplice, cuidadosa y tierna de su madre, pudiendo haber sido en su origen un conjunto del cual desconocemos el paradero de la imagen principal. El Niño en la actualidad presenta, como hemos indicado, el orificio de acomplamiento a una base rígida y tallada como el colchón de la colección Granados, que forma parte de la peana en la que se colocaba también la figura materna. La pérdida de todo este conjunto pudo llevar a la conservación exclusivamente de la figura de

15. Gila Medina y Sánchez López 2024, 159.

16. Gómez-Moreno Rodríguez 1951, 141.



Figura 3. Atribuido a Pedro de Mena, *Niño Jesús dormido* (detalle), último tercio del siglo XVII, convento de Santa María de Gracia de Córdoba.

menor tamaño y exenta a la que en un momento determinado de su historia se le amputaron los brazos para poder hacerlos retirables y por tanto, convertir la imagen en vestidera (Figura 3).

Aunque la policromía puede haber sufrido intervenciones posteriores, en su ejecución original seguiría los parámetros característicos del taller de Mena. Sobre una imprimación extremadamente fina, casi imperceptible, la encarnadura habría sido resuelta mediante veladuras superpuestas, con tonos rosados en mejillas, sienes, rodillas y dorso de pies con transiciones cromáticas sin cortes bruscos. El escultor acostumbraba a otorgar una especial viveza a la gama cromática del cuerpo infantil, y en ocasiones incorporaba toques de luz en la frente, la nariz o el labio inferior para reforzar la sensación de humedad.

En los ojos se conserva una débil línea de pigmento oscuro en la zona de las pestañas, un recurso que Mena utilizaba para aumentar la delicadeza del gesto sin caer en excesos naturalistas. En la obra estudiada, estos elementos coinciden con los ejemplos más íntimos del escultor, especialmente aquellos destinados al recogimiento privado.

Lectura iconográfica y significado devocional

La iconografía del Niño Jesús dormido se vincula frecuentemente a la humanidad de Cristo y, en paralelo, a su disponibilidad al sacrificio. En la obra propuesta, la



Figura 4. Atribuido a Pedro de Mena, *Niño Jesús dormido* (detalle, último tercio del siglo XVII, convento de Santa María de Gracia de Córdoba).

quietud transmite una espiritualidad íntima que armoniza con el sentido afectivo de las devociones domésticas del siglo XVII. Como sucedía en otros modelos del escultor, el sueño no es mera representación fisiológica: constituye un estado liminar que permite al devoto acercarse al misterio de la Encarnación desde la ternura.

En numerosos ejemplos del siglo XVII, y muy singularmente en el ámbito granadino, el Niño dormido aparece como complemento natural en las representaciones de la Virgen de Belén. Mena, conocedor de esta tipología, integró infantes recostados o sostenidos delicadamente en brazos de María, destacando: la conexión afectiva entre Madre e Hijo, la humanidad del Verbo encarnado y la anticipación simbólica de la Pasión a través del sueño, como podemos contemplar en la desaparecida imagen de la Virgen de Belén del malagueño convento de Santo Domingo¹⁷.

El Niño aquí analizado comparte plenamente esta concepción, lo que sugiere que pudo pertenecer en origen a un conjunto mariano hoy desmembrado. Su pertenencia inicial a una composición con la Virgen no solo es plausible, sino que encuentra apoyo en ejemplos documentados, donde Mena dispuso al Niño recostado en distintas variantes: sostenido por la Madre, a sus pies o incluso bajo el busto, reforzando la conexión emocional del conjunto (Figura 4).

17. Ceán Bermúdez 1800, 113.

Si bien no se conserva documentación que vincule de forma directa la pieza con el escultor, el conjunto de indicios permite también situarla razonablemente dentro de su producción y adscribirla al último cuarto del siglo XVII, momento de plenitud estilística.

Conclusión

Los elementos mencionados —proporción anatómica, tratamiento del rostro, estructura capilar, policromía y composición iconográfica— encajan plenamente en las fórmulas adoptadas por Pedro de Mena en sus representaciones infantiles. Sin constituir del todo una copia de modelos conocidos, aunque con una pieza casi idéntica, el Niño dormido aquí estudiado reproduce un lenguaje plástico coherente con las obras más delicadas del escultor y con las que se vincula por parentesco formal y devocional.

El estudio de estas esculturas, tradicionalmente destinadas al ámbito privado, demuestra que para Mena fue un espacio donde desplegar una extraordinaria capacidad para traducir emociones humanas y teológicas en madera. La pieza aquí presentada merece ser considerada, por derecho propio, un posible nuevo testimonio de la maestría del granadino.

En consecuencia, y atendiendo tanto al análisis comparativo como al estudio técnico-estilístico, es razonable plantear una atribución directa a Pedro de Mena, situando la obra en torno al último cuarto del siglo XVII, cuando el escultor desarrolló con madurez su serie de infantes destinados a devociones privadas y a iconografías marianas de amplio arraigo.

Bibliografía

- Arbeteta Mira, Letizia. 1996. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- Arbeteta Mira, Letizia y Ángel Fernández Collado. 2002. *Navidad Oculta. Los Niños Jesús de las clausuras toledanas*. Toledo: Antonio Pareja-Editor.
- Arbeteta Mira, Letizi, y Ángel Fernández Collado. 2003. *Navidad oculta II. Los Niños Jesús de las clausuras toledanas*. Toledo: Antonio Pareja-Editor.
- Bartolomé García, Fernando R. 2015. "Imágenes exentas de divinos infantes en Álava". *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca* 38: 197–218.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Dobado Fernández, Juan. 2010. *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*. Córdoba: Comisión de Coronación de Nuestra Señora del Carmen del Convento de San José (San Cayetano).

- Gila Medina, Lázaro. 2007. *Pedro de Mena, escultor, 1628–1688*. Madrid: Arco Libros.
- Gila Medina, Lázaro y Juan Antonio Sánchez López. 2024. *Pedro de Mena (1628–1688). Un singular escultor andaluz del pleno Barroco español*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena. 1951. *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Dossat.
- González Balasch, María Teresa. 1995. “Notas sobre el convento de Santa María de Gracia en Córdoba”. En *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba, 1991), vol. 8: *Historia Moderna II*, 537–546. Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía (Universidad de Córdoba).
- Llompart i Moragues, Gabriel. 1980. “Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 46: 363–374.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. 2018. “San José con el niño: una obra de Pedro de Mena sobre modelos de Alonso Cano en el Museo Nacional de Escultura”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 53: 69–91.
- Orueta y Duarte, Ricardo de. 1988 (1914). *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Centro de Estudios Históricos; ed. facsímil Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga.
- Peña Martín, Ángel. 2009. “No ai cossa qve mas despierte qve dormir sobre la muerte. En torno a la imagen del Niño Jesús dormido sobre la cruz del convento del Corpus Christi de Valladolid”. *¡Aleluya! Revista de la Asociación Belenistas de Valladolid* 4: 28–31.
- Peña Martín, Ángel. 2010. “El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora”. En *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*, 113–128. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Peña Martín, Ángel. 2011. “El peregrino del cielo: la devoción al Niño Jesús peregrino en las clausuras”. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular, Simposium del 2 al 5 de septiembre (XIX Edición)*, vol. 1, 31–48. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.