

LA VIRGEN DE LA LECHE EN EL ARTE

I

ESCUELAS EXTRANJERAS

LA iconografía de la Virgen ha sido objeto de estudios especiales, pero todos, o la mayor parte, de carácter general. Este bosquejo tiene un campo más limitado: la representación gráfica, bajo la advocación de Virgen de la Leche, especialmente en el arte levantino de los siglos XIII al XVI, digno de examen en cuanto a la génesis y desarrollo de esta poética creación, tan estrechamente unida al gran poema cristiano del nacimiento y vida de Jesucristo.

Comprende, pues, este estudio de iconografía cristiana de los siglos XIII al XVI, toda la evolución tipológica que ha tenido, en el arte antiguo y moderno, la representación de la Virgen como madre nutridora de su divino hijo. El tema, expuesto de un modo sistemático, abraza dos grandes secciones. En la primera, partiendo del culto que la antigüedad griega y romana daba a la madre, expondremos la representación artística en las escuelas extranjeras, en particular la italiana, flamenca, francesa, alemana y holandesa, por ser las que, principalmente, crearon nuevos tipos o modificaron los existentes. La segunda sección está consagrada al arte español. Pero tratándose de manifestaciones particulares, de formas dialectales según las escuelas locales, o regionales, analizaremos la iconografía mariana producida en los primitivos centros pictóricos de Cataluña, Valencia, Aragón, Castilla y Andalucía, especialmente en los dos primeros, en donde la Virgen de la Leche alcanzó extenso culto, y, en su consecuencia,

notable desarrollo en la pintura y escultura. Como nota preliminar a este estudio, será oportuno exponer algunas consideraciones acerca de los primitivos monumentos en los cuales se representa a la Virgen dando el pecho a su amado Hijo. Es esta una de las formas más antiguas de expresar la maternidad,

visible ya en el arte griego y romano, con antelación a los primeros documentos gráficos del cristianismo. Citaremos a este propósito, dentro siempre del aspecto iconístico, el tipo de la diosa madre dando el pecho a un niño; tema reproducido más tarde en idéntica o parecida significación, y, expresivo siempre, del acto material de la lactancia. El asunto, desde el punto de vista tipológico, es el mismo en la historia del arte: la mujer ciñe amorosamente al niño, cogido a uno de los pechos, y aún le ayuda en esta operación, sosteniendo el seno con una mano para guiarle a los labios de aquel, evitando se derrame y pierda el lácteo alimento.

* *

Varios son los modelos que de esa representación nos ofrece el arte antiguo, pudiéndolos reducir a tres tipos fundamentales. Unas veces figura la mujer de pie, la pierna izquierda apoyada en un

segundo plano, formando escabel con la rodilla, sobre la cual descansa el niño, según se vé en un ejemplar del Museo de escultura antigua de Berlín (A).



(A) DIOSA MADRE. BRONCE ROMANO. MUSEO DE ESCULTURA ANTIGUA. BERLÍN

modelo en bronce conservado en el Gabinete imperial de Antigüedades de Viena (B). Esta representación parece haber sido también familiar al arte galorromano, a juzgar por el grupo de tierra cocida de la colección Bordes, de Burdeos. Figura una mujer sentada en sillón de mimbres y el niño de pie, chupando del seno de la madre (C).

El tercer modelo, variante del anterior, representa a la madre tendida en la cama y al niño lactando del seno derecho, en actitud parecida al grupo de Berlín. Existe en la Biblioteca Nacional de París (D).

Todos esos modelos están inspirados en obras análogas del gran arte griego y alusivas a las diosas madres, culto estrechamente relacionado con la tradición mitológica de Juno alimentando a Hércules, lejana derivación de la egipcia Sebek-nit dando el seno a Horo.

El Museo de Trieste posee una placa de espejo romano, interesante como documento iconístico. Figura, en relieve, la escena en que una mujer, sentada, dá el pecho a un niño; otra mujer contempla el grupo, y, detrás, en último término, un hombre alado y barbudo.

Fué hallado ese fragmento en Aquileia, y el director del Museo, Profesor Pucchi, en una nota leída en la sección V (*Historia del Arte clásico*) del Congreso Arqueológico Internacional, reunido en Roma, durante el mes de Octubre de 1912, cree que se trata de la lactancia de Hércules por Juno, asunto popular en Grecia y Roma, según hemos dicho. A las series descritas pertenecen, igualmente, las pequeñas esculturas fa-

miliares conocidas con el nombre de nodrizas tracias, sirias, etíopes y otras de igual significado, popularizadas por los barros de Tanagra y de la Cirenaica, simbolizando siempre a la mujer dando de mamar al niño. También los pintores griegos trataron el mismo asunto, distinguiéndose en este género el famoso Parrasios. Pero semejantes obras pictóricas no han llegado a nosotros, y solo conocemos su existencia por las memorias literarias.

La niñez y lactancia de los dioses fué también tema general en el arte pictórico griego y romano. Un pintor de la época augustea, probablemente algún decorador mural de estirpe helénica, adornaba las paredes de la Farnesina, de cuadros al fresco, expuestos hoy en el Museo de las Termas de Roma. En la sala XXXII, puede verse, por ejemplo, entre otros varios, el que representa la infancia de Baco. El dios de la alegría aparece en edad juvenil, vestido, la cabeza coronada de verdes pámpanos, sentado en las rodillas de una mujer, (¿Semele?) cogido al seno derecho, y la vista en actitud de dirigirla a los que contemplan la escena. Constituye este cuadro un modelo singular y típico en la iconografía de la mujer que dá el pecho a un niño.

* *

La representación gráfica de la maternidad de la Virgen, en su aspecto más sensible a los ojos del devoto, no podía faltar en el primitivo arte cristiano. El Niño Jesús, amamantado por su Madre, le hallamos en los primeros años del siglo II en una de las pinturas murales que



(B) MADRE LACTANDO A SU HIJO. BRONCE. GABINETE IMPERIAL DE ANTIGÜEDADES. VIENA



(C) JUNO ALIMENTANDO A HÉRCULES? BARRO COCIDO. COLECCIÓN BORDES. BURDEOS

decoran la capilla llamada de los *griegos*, en el cementerio de Priscila, Roma. Debió inspirarse el artista en una de las diosas madres, populares en aquella época, representando a la Virgen con el aspecto de matrona romana. Aparece sentada, la cabeza inclinada hacia la derecha y sosteniendo sobre las rodillas el desnudo cuerpo del infante Jesús, el cual, soltando el pecho, vuelve la cabecita, en actitud natural y graciosa, para contemplar a un personaje que aparece de pie delante de la madre, personificación, según se cree, del Profeta Isaías, anunciador de la predestinación de María (E).

Esta imagen de la Virgen es la más antigua que se conoce. Se ha creído ver en ella la representación de una mujer particular, o alusiva a la familia que costeó el enterramiento. Semejante opinión carece de base crítica, pues son rarísimas las escenas domésticas o familiares, en el primitivo arte cristiano.

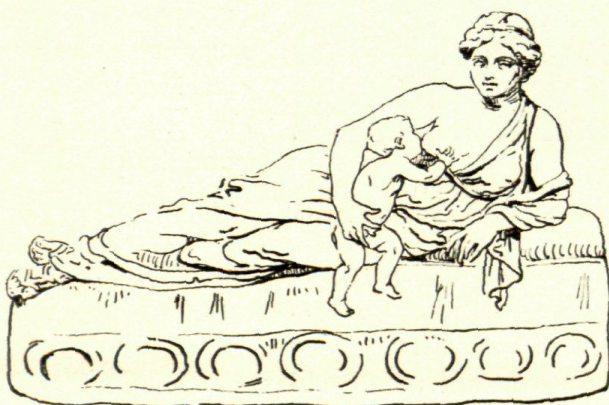
También se ha dicho que se trataba de una pintura muy posterior a la fecha indicada, argumento igualmente erróneo. El examen del fresco, en su estado actual, demuestra que es una obra de estilo clásico romano, similar, por su técnica y colorido, a los frescos pompeyanos.

No es frecuente la representación de ese asunto en los monumentos primitivos del cristianismo, ni tampoco lo vemos cultivado por el arte bizantino, tan copioso en *iconas* de la Virgen sobre tablas, códices, mosaicos, marfiles y metales. Todas ellas pertenecen a uno de los dos tipos creados y di-



(E) LA VIRGEN ALIMENTANDO AL NIÑO JESÚS. CEMENTERIO DE PRISCILA. FRESCO DE AUTOR DESCONOCIDO. SIGLO II DE JESUCRISTO

fundidos por los artistas de las escuelas griegas de Constantinopla y Alejandría, representándola sentada y sosteniendo en su regazo a Jesús en acto de bendecir a los fieles, vestido y coronado a lo emperador o bien con la toga de doctor y el libro de la Ley en las manos. Este modelo, con las variantes de las vírgenes llamadas de San Lucas, se continúa en el arte hierático de los siglos XI y XII, con exclusión del tipo lactante, el cual reaparece en la escultura románica, especialmente en los capiteles historiados, o bajo relieves, en los cuales se reproduce a la Virgen dando el seno a Jesús, asunto copiado de los marfiles carolingios, como puede verse en las tapas de un evangelario de la Biblioteca Nacional de París, procedente de Metz. Sabido es que estos marfiles, hoy de suma rareza, abundaban en los siglos medioevales y en ellos se inspiraron los artistas para esculpir las más famosas obras de la escultura decorativa, especialmente las representaciones de la Adoración de los pastores y Reyes Magos, en las cuales figura la Virgen sentada y el niño Jesús en acto de lactar. Singulares son, en este arte, las escul-



(D) MADRE DANDO EL PECHO A SU HIJO. BRONCE ROMANO. BIBLIOTECA NACIONAL. PARÍS

turas corpóreas de la Santa Madre dando el pecho a su amado Hijo.

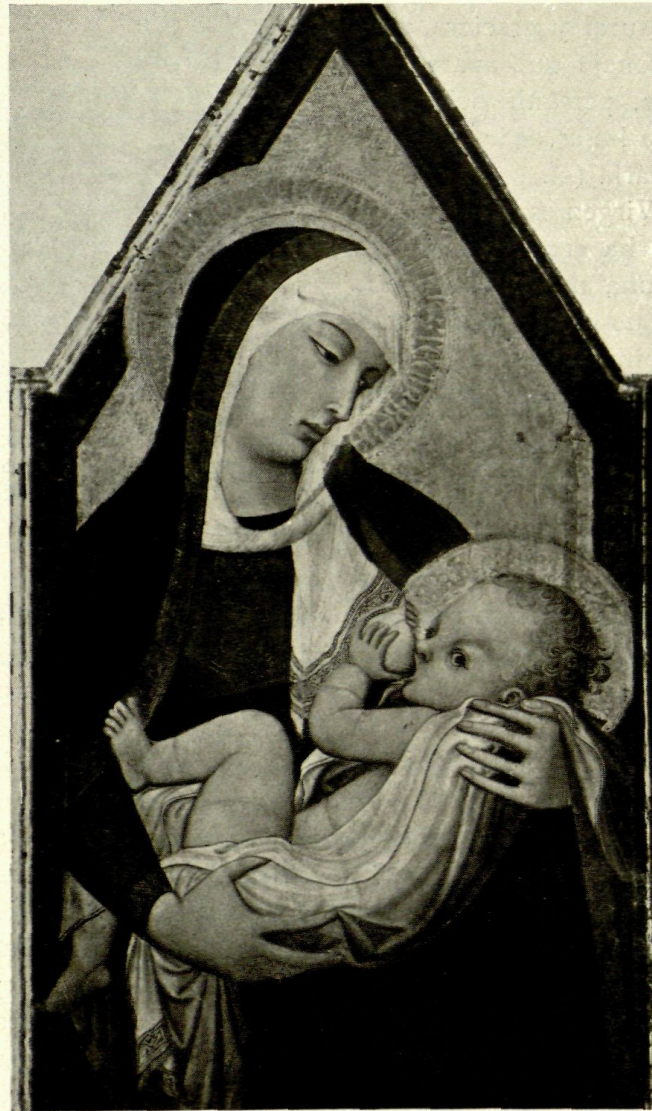
Estas manifestaciones artísticas del arte carolingio tienen particular importancia, por estar inspiradas, casi siempre, en fuentes griegas o romanas, como lo estaba la literatura de la época. Recordemos al famoso español Teodulfo, ilustre poeta latino, obispo de Burdeos y personaje influyente en la Corte de Carlo Magno, cuando describe un supuesto monumento en el que la figura principal es una estatua de mujer amamantando un niño. El inolvidable Menéndez y Pelayo, en el volumen primero de su *Antología de poetas líricos castellanos*, nos ha dejado una silueta magistral de Teodulfo, al que podemos presentar como el primero, que en la alta Edad media, parece inspirarse directamente en algún modelo, desconocido hoy, de la escultura clásica. Memoremos la alegoría de Pisa: una mujer lactando a dos niños. La fuente en que se inspiró el poeta español ¿sería un monu-

de la Tierra que el docto obispo había mandado labrar a ignorado escultor, dándole el asunto de ella. Representaba, conforme a lo dicho, una mujer amamantando un niño, y llevando en la mano una cesta llena de flores; en la cabeza una torre; en la mano una llave, cimbales y armas. A sus pies, humillados, gallos, bueyes y leones. Cerca de ella, un

gran carro de ruedas circulares. Todo esto tenía carácter alegórico, y estaba basado en un arte más clásico que el latino bizantino, imperante en algunas regiones de Italia y España.

* *

El arte italiano de la primera mitad del siglo XIII, desarrolla el tipo de la Virgen con sujeción a los cánones bizantinos o griegos. Las variantes son más de estilo que iconísticas; pero siempre sujeta el artista al modelo tradicional. Débese al genio del florentino Cimabue y al del sienés Duccio las nuevas creaciones de la *madonna*, los cuales abandonan la tradición bizantina para crear la Virgen se-



(F) VIRGEN DE LA LECHE. AMBROSIO LORENZETTI.
IGLESIA DE SAN FRANCISCO. SIENA

dente en trono arquitectónico y marmóreo, rodeada de ángeles en actitud de adoración o sosteniendo el sitial ocupado por aquella. Esta innovación, memorable en los anales del arte trecentista, da origen a toda la copiosa serie de *madonne* italianas cuyo tipo inicial es la

dente en trono arquitectónico y marmóreo, rodeada de ángeles en actitud de adoración o sosteniendo el sitial ocupado por aquella. Esta innovación, memorable en los anales del arte trecentista, da origen a toda la copiosa serie de *madonne* italianas cuyo tipo inicial es la

dudosa Virgen de Cimabue, expuesta en el Louvre, y la de Duccio en Santa María la Nueva, de Florencia, antes atribuida al primero.

No produjeron estos primitivos maestros el tipo de la Virgen lactando. Resurge en el arte trecentista al influjo de la concepción poética de San Bernardo, el ilustre Abad de Claraval, mantenida y propagada por la poderosa orden del Cister. La visión bernardina, inspirada en una tradición más antigua, es decisiva en el arte cristiano de esta época y el punto de partida para representar a la Virgen con los pechos desnudos y manando leche, la cual recoge en sus místicos labios el monje Bernardo. Abundan, desde este momento, en la pintura italiana del trescientos, así como en otras escuelas, las Vírgenes en acto de alimentar a Jesús con el virginal néctar; tipo ideal predicado por el cisterciense y traducido por los artistas en el doble aspecto de madre amorosa «bella

como la Aurora», y «hermosa como la luna», con otros epítetos aplicados del *Cantar de los Cantares*. San Bernardo dedica a la Madre de Jesús los más poéticos elogios, copiados de este sagrado libro. En el *Sermo Beata María*, indica: «Acerca de la Madre de Dios, apesar

de decirse tantas y tan grandes cosas, nos parece, no obstante, que se ha dicho muy poco. Ella es, pues, escala, zarza, arca, estrella, vara, vellón, tálamo, puerta, oriente, aurora.» En el *Sermo super salve Regina*, se expresa en estos términos: «De tí ha dicho Salomón, el

Sabedor, el Depositario de los celestiales secretos. ¿Quién es esta que se levanta como la Aurora, hermosa como la luna, elegida como el sol y terrible como ordenado escuadrón?»

Toda una innovación iconológica se realiza en esta edad. A los sermones de San Bernardo responden, en lo que a la maternidad mariana se refiere, las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, escritas en el propio siglo XIII por un anónimo franciscano de Italia, o por San Buenaventura, según algunos hagiógrafos. El autor describe a la Virgen dirigiendo la tierna mirada al divino Hijo, a quien le ofrece el pecho para acallar sus llores, «pues el divino Jesús llora como los

otros niños para demostrar la miseria de nuestra naturaleza.»

Fray Ambrosio Montesino, obispo de Cerdeña, poeta castellano del siglo XV, glosó esas palabras, con gran delicadeza, en las *Coplas del Nacimiento*. tan rebosantes de ternura,



(G) VIRGEN Y JESÚS LACTANDO. ANDREA DE BOLONIA.
IGLESIA DE SAN AGUSTÍN. PAUZOLA



(H) VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO
JESÚS. GIUSTO DE MENABUOI. FRESCO.
CAPILLA DE LOS SCROVEGNI. PADUA.



(1) VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO
JESÚS. GIUSTO DE MENABUOI. FRESCO
CAPILLA DE LOS SCROVEGNI. PADUA

tan impregnadas de candor. Diciendo así:

«¡Oh que extremos se juntaban
Cuando tus ojos miraban
Los de Dios como lloraban.
Y calló,
Con la teta consolado!»

El sentimiento materno surge en el arte y adquiere la amplitud necesaria para perpetuar ese nuevo aspecto, desconocido, o menospreciado, por los artistas del período anterior. Es un soplo de vida nueva, algo que representa y simboliza el culto apasionado a la mujer, el cual tendrá su forma externa en la Gaya ciencia, en las Cortes de amor, en las endechas de los trovadores, en la literatura caballeresca y en la Laura del Petrarca. Ambos cultos, el de la mujer y el de la Virgen, como madre, son la nota característica del siglo XIV.

No será aquella advocación la forma única y definitiva; pero el modelo se difunde mediante el arte pictórico y escultural, produciendo las más hermosas y sentidas imágenes de la *Virgen de la Leche*. Fácil sería la tarea de inventariar todas las que produjo el

arte italiano. Bastará, a nuestro propósito, recordar los modelos característicos de este período. El sienés Ambrosio Lorenzetti, secuaz de Giotto, formado también en la escuela de Simón Martini, pintó hacia el año de 1340 una *Virgen de la Leche* para la iglesia de San Francisco, de Siena, la cual sirvió de modelo

a otros artistas de aquella época (F).

Hay en esta obra un gran fondo de sentimiento humano y que recuerda el espíritu de las Meditaciones franciscanas. La Virgen es ya la madre amorosa, expresiva, dando a su mirada una intensidad no representada hasta ese momento por el arte italiano. Este fue el gran éxito popular de Lorenzetti, y de aquí arranca la serie de imitadores que surgen ante las demandas de los devotos, fascinados por el nuevo tipo de la *madonna allattante*.

No fue ajeno a la influencia de la Virgen de Lorenzetti el boloñés Andrea de Bolonia, según lo indica otra Virgen, firmada en 1372, existente en la iglesia de San Agustín, de Ponzola (G).

Es evidente una íntima relación tipológica entre la



(J) LA VIRGEN, EL NIÑO JESÚS Y ÁNGELES. AUTOR ANÓNIMO DE 1458. DETALLE DE UN TRÍPTICO. SANTA MARÍA LA MISERICORDIOSA. TERMINI



(κ) LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
JUAN DE VIGILIA. OBRA DE 1486. TRÍPTICO.
DETALLE. MUSEO NACIONAL, PALERMO.



(L) LA VIRGEN DE LA HUMILDAD. BARTOLOMÉ DE CAMULIO.
TABLA DE 1346. DETALLE. MUSEO NACIONAL. PALERMO

madonna del primero y la del segundo. Ha modificado éste la composición; pero en lo fundamental, en el afecto humano de la Virgen, imitó la creación del primero, aunque no pudo superarle en el aspecto artístico.

En los últimos años del siglo XIII, el toscano Giusto de Menabuoi, establecido en el Veneto, pintaba al fresco en el coro de la capilla de los Escroveni, de Padua, dos *Madonne allattanti*, casi gemelas (H, I). A esta serie de pintores pertenece el boloñés Lippo de Dalmasio, autor de otra Virgen de la Leche, pintada, también al fresco, en el palacio público de Pistoia, semejante a la de su conterráneo Andrea de Bolonia. A partir de este período, el culto a la Virgen de la Leche se extiende por toda la Italia meridional, conforme lo justifican los copiosos ejemplares conservados en iglesias, museos y aún bajo la forma de

exvotos, en calles y plazas, incluso en las de Roma. El arte napolitano y el siciliano, ligados a la influencia artística de la región levantina de España, produjo multitud de tablas con la Virgen alimentando a Jesús. El tipo iconístico es el de la imagen sedente en trono y rodeada de ángeles y santos. Citaremos en el arte palermitano, la tabla central de un tríptico anónimo, datado en 1458, existentes en la iglesia de Santa María la Misericordiosa de Termini Inmerese (J) y la tabla

central de otro tríptico de Juan de Vigilia, fechado en 1486, del Museo Nacional de Palermo (K).

La filiación iconística y la tipológica de estas obras procede del arte catalán y valenciano, correspondiente al período de la dominación aragonesa en Sicilia. Esta influencia es notoria en todo el arte de la Italia meridional durante el siglo XV. La Virgen de la Leche adquirió extraordinario culto en la costa levantina de España, creando un tipo iconístico distinto al cultivado en el centro de Italia. Por esto, en la región meridional, desde el golfo Ligurio hasta el mar Egeo, prevalece el tipo levantino que se difunde en Nápoles, Génova, Palermo, Mesina, Cagliari y otras ciudades sujetas al dominio de Aragón.

La fecunda y ardiente devoción a la Virgen, como madre y nutridora de su Divino



(LL) VIRGEN DE LA HUMILDAD. FRANCESCO GHISSI.
PINACOTECA VATICANA. ROMA

Hijo, se manifiesta en una variante que fomentó la Orden dominicana bajo el título de la Humildad, resumen de la Virgen lactante y de la Purísima Concepción. Este culto, en variadas formas iconísticas, se extiende por todas las iglesias y conventos dominicanos de Italia y fuera de ella. Coincide su aparición en los primeros monumentos descritos, y uno de los ejemplares más característicos de la serie es el del ligurio Bartolomé de Camulio, conservado en el Museo de Palermo, y da-



(M) LA VIRGEN, EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN.
MIGUEL ÁNGEL? GALERÍA NACIONAL. LONDRES

tado en 1346 (L). Merece esta tabla un análisis detenido y que nosotros no podemos realizar en este trabajo, consagrado especialmente, no al aspecto artístico de las obras, sino a la parte iconística y a la tipología comparada, según se desprende de los varios modelos estudiados. La importancia de Camulio en el arte levantino de Italia, estriba en sus afinidades con la pintura trecentista del levante español, justificando las íntimas relaciones artísticas existentes entre la Italia meridional y la España mediterránea; sin contar la poco estudiada de los genoveses con Andalucía y otras regiones de nuestra patria, donde aquellos se establecieron por razón del tráfico comercial.

Corresponde a esa derivación artística, — ya notada en el párrafo consagrado a Juan de Vigilia, — la tabla de Camulio que procedente del claustro de San Francisco, de Palermo, se halla hoy en el Museo Nacional de la propia ciudad. No la reproducimos íntegra, limitando la copia al de-

talle de la Virgen y a la predela. Sobre el fondo dorado del compartimento central, y en caracteres góticos, se lee, dividida en dos secciones, la inscripción siguiente:

✠ NRA. DNA. DE.
MCCC.
OPVS
ISTER
CAM

LA VMILITATE
XXXXVI HOC
PINSIT MAG
BTOLOMEV DE
VLIO PINTOR

El artista ligurio representó a la Virgen de

la Humildad, conforme a la creación dominicana. La Santa Madre sentada en el suelo, acaricia en sus brazos al Divino Hijo, el cual, con ambas manecitas tiene cogido el seno derecho de la Virgen.

El símbolo característico de las Vírgenes de la Humildad, suele ser la luna menguante, que figura casi siempre hollada por los pies de la imagen. Otro de los símbolos propios de esta representación, reproducido también en la tabla de Camulio, es la corona radial de doce estrellas, emblemas todos ellos alusi-

vos a la Inmaculada María, y que más tarde se transformara, por el arte, en la Purísima Concepción con todos los atributos marianos. Las escenas representadas en la predela aluden a una Congregación de disciplinantes, relacionada, tal vez, con el culto a la Sangre de Cristo, tan extendido en los siglos XIV y XV, culto que enlaza, según costumbre de aquella edad, dos hechos culminantes de la vida de Jesús, el nacimiento y muerte del Redentor.



(N) LA VIRGEN Y EL NIÑO. SIGLO XV. MUSEO CÍVICO. MÁNTUA

Perfeccionadores del mismo tipo son el dominicano Fray Paolo de Módena en el cuadro de la galería Estense, firmado y fechado en 1390, y Francisco Ghissi que repitió constantemente el propio modelo de la *Madonna dell' Umilta*, uno de cuyos ejemplares es el expuesto en la Pinacoteca vaticana (LL).

* *

No fué constante esa tradición iconográfica en la pintura italiana del siglo XV. Con los



(O) MADONNA DE LA CASA DE LITTA. LEONARDO DE VINCI? MUSEO DEL ERMITAGE. SAN PETERSBURGO

primeros albores del segundo Renacimiento, la *madonna* toma nuevas formas y cada uno de los centros pictóricos adopta un tema tipológico particular que será el persistente, casi siempre, en el proceso estilístico. Algunos ejemplos confirmarán lo expuesto. La escuela umbría, que, como la sienesa en el período anterior, creó las más bellas imágenes de la Virgen, no la representó con los pechos desnudos. Los dos ilustres maestros de la escuela, el Perugino y el Pinturichio, fueron constantes en sus inconfundibles *madonne*, y en el largo número de las producidas jamás figura Virgen alguna lactando al Niño Jesús, pues no es del último de estos maestros la Virgen de la Leche, de la colección Botkine, de San Petersburgo, a él atribuida. Lo mismo se observa en el España, Eusebio de San Jorge, Bernardino Martiotto y otros de la propia escuela.

Tampoco en la florentina se pintó a la Virgen con los pechos desnudos. Son rarísimos los ejemplares en que esto ocurre. Ni Sandro Botticelli, ni Rafael del Garbo, ni los derivados de Cosimo Rosselli, como Pedro de Cosimo, Fray Bartolomeo y Andrea del Sarto, pintaron este aspecto de la maternidad mariana. Las excepciones no son menos raras. A Filippino Lippi se le atribuye el cuadro *Sacra conversazione*, de la National Gallery de Londres, en el que el Niño Jesús está cogido al seno derecho de la Virgen madre. Lo

propio ocurre con Dominico Ghirlandajo, excepción también de la regla general, si es suya la tabla del Museo de Munich, la Virgen sentada, Jesús desnudo y jugando con el pecho izquierdo de la madre. En el fresco de Santa María la Nueva, de Florencia, representó a San Juan niño lactando en brazos de una nodriza. Muchos de estos maestros pintaron el tipo femenino con los senos desnudos; pero no bajo la advocación de Madre de Dios.

A las excepciones señaladas, podemos agregar, para Cosimo Rosselli, la Virgen rodeada de Santos, de la Academia de Bellas Artes de Florencia, imagen que parece inspirada en alguna estatua antigua de Diosa de la Abundancia. Pero esta tendencia no aparece en otras Virgenes del propio maestro.

No puede tampoco figurar entre las *madonne latitanti*, algunas de las atribuidas a Andrea del Sar-



(P) LA VIRGEN DEL COJÍN VERDE. ANDREA SOLARIO.
MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS

to. En realidad son imágenes que corresponden a la serie conocida con el nombre de *Caridad romana*, y como tal debe clasificarse la existente en el Museo Nacional de Nápoles.

El mismo Miguel Angel, formado en el estilo de Ghirlandajo, y tan fecundo en los desnudos, sólo una vez, que nosotros recordemos, pintó a la Virgen con el seno al descubierto en la tabla, no terminada, que se le atribuye, hoy en la galería londonense, y en donde representó a la Virgen sedente, con el pecho desnudo y Jesús leyendo en un



(Q) VIRGEN CON EL NIÑO EN BRAZOS. GIOVANNI
BOLTRAFFIO. GALERÍA NACIONAL. LONDRES

libro sostenido por su amorosa madre (M).

El ilustre maestro fué parquísimo en la representación de la mujer en acto de alimentar al niño. En la gran leyenda de la capilla Sixtina, reprodujo, en los lunetos, dos o tres mujeres bíblicas amamantando a sus hijos. Pero puede también observarse, que los pechos no ofrecen su total desnudez. Contrasta este hecho, fácil de comprobación, con la completa desnudez de otras figuras femeninas en igual composición.

Rafael siguió, en cuanto a las *madonne*, la tradición perugina. No recordamos Vírgenes lactando de este ilustre artista, ni tampoco con los pechos descubiertos. La única excepción consiste en un detalle del cuadro *Las virtudes teologales*, de la Galería Vaticana, en donde pintó en el centro de un medallón de valor decorativo, al claroscuro, una mujer alimentando a varios niños cogidos a los sendos pechos. Esta representación no es otra cosa que una *Caridad*.

Lo propio se observa en sus más directos discípulos Francisco Penni, Juan de Udina y Julio Romano.

Con ser tan extenso el catálogo de las *madonne* pintadas por los esclarecidos maestros del Veneto en el siglo xv, no tenemos presente

el que se pintasen Vírgenes lactando en las escuelas de los Bellini, Vivarini, Crevelli, Carpaccio, Tiziano y otros representantes de esta escuela en el período señalado. Sólo conoce-

mos una Virgen, de Schiavone, en la cual no sigue la tradición veneciana, y es la que figura en la colección Wimborne, de Londres. En la galería de Bergamo hay otra Virgen lactante, atribuida a Cima de Conegliano; pero es obra de la escuela lombarda.

En los Museos y galerías del Veneto abundan las Vírgenes de la leche atribuidas a maestros venecianos. Pero éstos son, en su mayoría, pintores secundarios que carecen de personalidad propia. Estas obras pueden figurar en cualquiera otra escuela, por ser, casi todas ellas, imitaciones y aún copias modificadas de maestros lombardos y flamencos. El culto de la *Virgen de la Leche* no parece haber tenido gran desarrollo, como lo demuestra el hecho, harto significativo, de no

figurar entre las creaciones de los grandes artistas venecianos.

La única escuela italiana, que, de un modo constante, pintó a la Virgen lactando, fué la lombarda o milanesa. En ésta es nota característica, y, regla casi siempre segura, para clasificar las innumerables *madonne lattanti* de origen italiano de los siglos xv y xvi, pues todos los tipos están inspirados en el arte milanés. La persistencia del tema en esta escuela puede buscarse en una influencia extran-

jera, tal vez flamenca o alemana. Uno de los monumentos gráficos más antiguos del arte lombardo, representando a la Virgen de la leche, es la tabla anónima del Museo Cí-



(R) VIRGEN OFRECIENDO EL PECHO A JESÚS.
GIAMPIETRINO. GALERÍA BORGHESE. ROMA



(S) CARIDAD ROMANA. FIORINI.
MUSEO DEL PRADO, MADRID



(T) VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS. ESCULTURA EN MÁRMOL
ATRIBUÍDA A JUAN DE PISA. CAPILLA DE LA SPINA. PISA



(U) VIRGEN DANDO EL PECHO A JESÚS. MÁRMOL.
MATEO CIVITALI. IGLESIA DE LA TRINIDAD. LUCCA

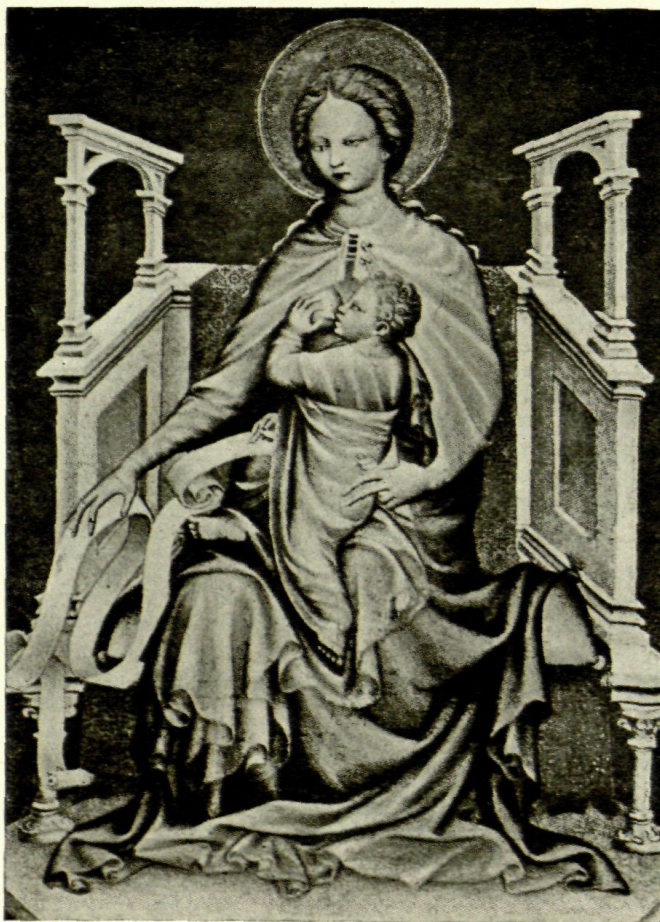
vico de Mántua, correspondiente a la primera mitad del siglo xv (N).

Los ejemplos abundan en la escuela milanesa desde el gran Leonardo de Vinci. Conocida es la *madonna* de la casa de Litta, hoy en el Museo imperial de San Petersburgo. Aunque esta obra no sea debida al maestro, es, sin disputa, copia de un original perdido (O).

Todos los discípulos o imitadores de Leonardo se inspiraron en este u otro modelo análogo, perpetuando el tipo característico de la escuela en las Virgenes de media figura. Puede verse en Boltraffio, Virgen de la *National Gallery*, de Londres (Q); Solaro, en la del Louvre, conocida con el nombre de la *Virgen del cojín verde*, y de la cual existen algunas repeticiones o copias antiguas (P), y Giampietrino en la conservada en la Galería Borghese, de Roma (R). Lo pro-



(V) LA VIRGEN Y EL NIÑO. BARRO VIDRIADO. ESCUELA DE LÚCCA DE LA ROBBIA. SAN LÚCAR DE BARRAMEDA



(W) LA VIRGEN EN TRONO, DANDO EL PECHO A JESÚS. ANDRÉS BEAUNEVEU. MINIATURA. BIBLIOTECA REAL. BRUSELAS

pio se observa en Oggione, Sodoma, César de Sexto, Luini, Conti y demás maestros influídos por Vinci. De tal modo es característica esta costumbre, que bien puede señalarse como exótica, en las restantes escuelas de igual período, toda representación de la Virgen en el acto de ofrecer el pecho a Jesús.

Durante los siglos xvi y xvii son raras ya en el arte italiano las imágenes de la Virgen lactante. Las corrientes místicas no admiten la desnudez del seno en la representación de aquella; pero los artistas continúan perpetuando el significado humano de la lactancia en la serie de la llamada *Caridad romana*, como lo significó el boloñés Juan Bautista Fiorini en el cuadro, así titulado, que se le atribuye en el Museo del Prado, y en el cual advertimos enseguida que traduce, con nuevo lenguaje, las deli-

cadasy exquisitas *madonne* de Luini (s). Por esa misma causa, la escuela ecléctica de los Carracci, y con especialidad Guido Reni, Sassoferrato y Carlos Maratta, cubren el seno de sus *madonne*, no obstante la completa desnudez femenina en las escenas de la mitología convencional y decorativa de la época. Ejemplo de este arte nos le ofrece Lucas Giordano en el fresco que decora el Casino del Príncipe, en el Escorial, representando la Alegoría de la América, por una matrona desnuda, dando el pecho a un mancebo.

* *

El arte escultórico italiano, representó igualmente a la Virgen en el concepto de madre que alimenta a su Divino Hijo. Corresponden a este símbolo los más antiguos monumentos corpóreos en que se figura la maternidad por medio de una mujer en actitud de nutrir a uno o dos niños. Podemos recordar, como tipo interesante del tema, la conocidísima estatua simbólica de la ciudad de Pisa.

Varios son los ejemplares que produjo la escultura de los siglos XIV, XV y posteriores. Juan Pisano es el autor de la característica Virgen alimentando a Jesús

existente en la pintoresca capilla de la *Madonna della Spina*, en Pisa (r).

Típica lo es, igualmente, aunque de un arte más perfecto, pero menos espontáneo, la estatua de mármol que Mateo Civitali, labró, a mediados del siglo XV, para la iglesia de la Trinidad de Lucca (v).

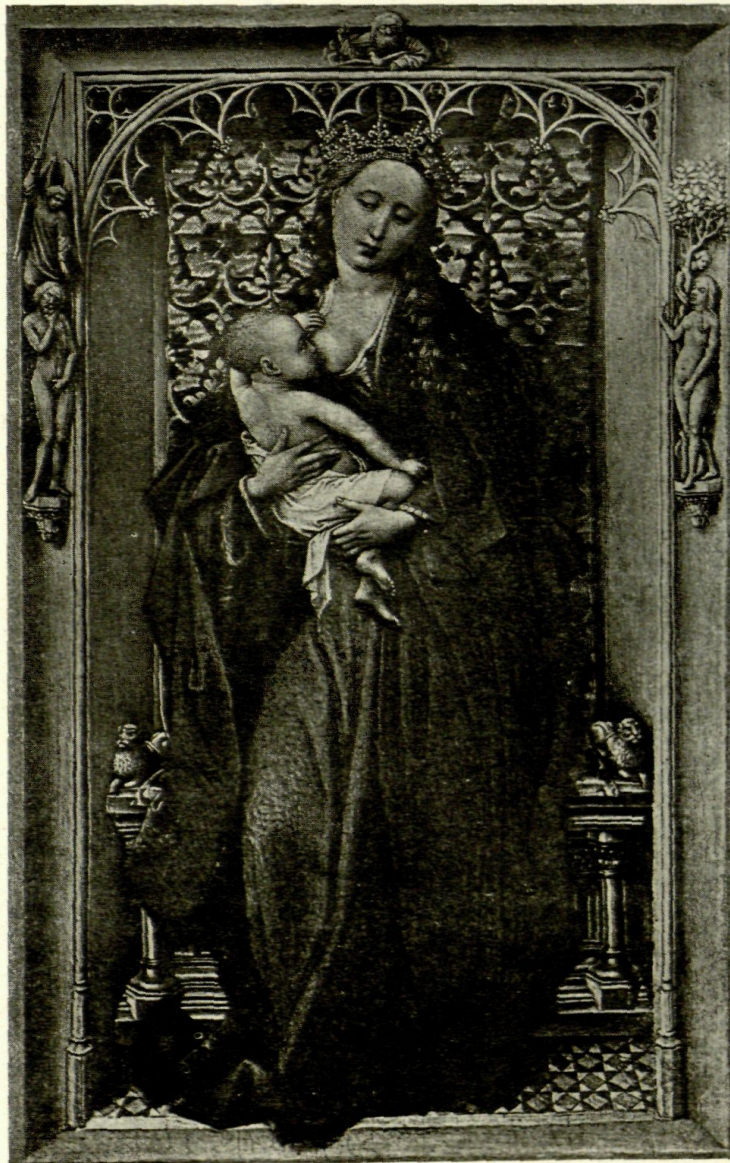
Miguel Angel, tan raro en la desnudez de los pechos de sus Virgenes pintadas, no lo fué tanto en las escultóricas. Recuérdese a

este efecto la Virgen de la casa Buonarroti, de Florencia, y la conservada en Brujas, si es suya. En todos estos ejemplares atenuó el desnudo de los senos por medio del ropaje, o bien los cubrió con el propio cuerpo de Jesús. Al mismo arte escultórico corresponden las mayólicas vidriadas de Lucca de la Robbia y su escuela, el cual representó varias veces el mismo asunto iconístico. A esta serie pertenece el *tondo* o medallón conservado en San Lúcar de Barrameda (v).

* *

Fuera de la escuela lombarda y de los raros

ejemplos de otras de Italia, sólo hallamos, en el arte franco-borgoñón y neerlandés del siglo XIV, una tradición constante en la repre-



(x) VIRGEN DE PIÉ CON EL NIÑO EN BRAZOS.
HUMBERTO VAN EYCK. MUSEO IMPERIAL. VIENA

sentación de la Virgen ofreciendo el pecho desnudo a Jesús. Esta predilección de las antiguas escuelas flamencas, en el sentido lato de la palabra, debió inspirarse, sin duda, en el más directo influjo de los escritos de San Bernardo. Reconócese esa huella en uno de los monumentos primitivos del arte borgoñón, según puede verse en la tabla procedente de Dijon, que pertenece a la colección Mayer van der Bergh, de Amberes, representando a la Virgen con el niño en brazos, el seno descubierto y el Santo fundador en actitud de adoración.

De los últimos años del siglo xiv tenemos otro ejemplo más evidente, en el concepto iconístico, de la Virgen en acto de dar el pecho al Redentor. Corresponde este primitivo modelo al arte de la miniatura, que tanta influencia ejerció sobre la gran pintura de los siglos xiii, xiv y xv. Es la grisalla inicial de uno de los famosos libros de horas conocido por *Les très belles heures du duc de Berry*, conservado en la Biblioteca Real de Bruselas, atribuido al borgoñón Andrés Beauneveu. Figura la Virgen sentada en trono gótico y el Niño Jesús cogido al pecho de la madre (w).

No son los dos ejemplos citados, los únicos en el primitivo arte flamenco, pero en el orden artístico, ya que no en el cronológico,

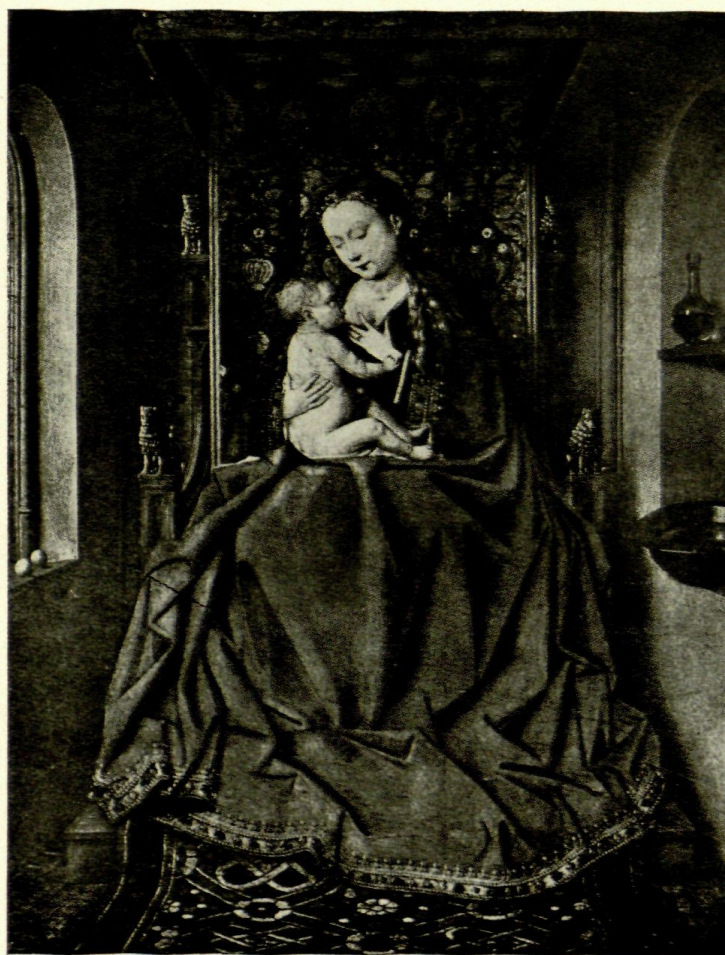
podemos señalar las Virgenes de Humberto y Juan Van Eyck. Del primero la del Museo imperial de Viena, (atribución de Durand-Gréville) (x), y la sedente de la colección North-brook, Londres.

De Juan Van Eyck tenemos la Virgen llamada de Lucques, del Museo Staedel, de Francfort, que, con la de su hermano, constituyen el tipo primario de las Virgenes lactantes en la escuela flamenca del siglo xv (y).

Roger van der Weyden, tanto en las Virgenes de cuerpo entero, como en las medias figuras, sigue la iconografía eyckiana en cuanto al modelo de la Virgen, añadiendo personajes y detalles secundarios en las primeras,

como sucede, por ejemplo, en la tabla de San Lucas pintando a María, de la Pinacoteca de Munich (z).

Van der Weyden ocupa, en la escuela flamenca, el mismo lugar que Leonardo de Vinci en la milanese, y se le puede llamar el verdadero creador de la Virgen de aquella escuela, continuada con nuevas modificaciones e influencias italianas por Thierry Bouts, Memling, Quintín Metsys, Juan Gossart, Gerardo David y Jóos van Clève, por



(Y) VIRGEN DE LUCQUES. J. VAN EYCK. MUSEO STAEDEL. FRANCFORT

no citar otros pintores de la misma época y país. A este último se le atribuye una Virgen con el pecho desnudo, que cabe contemplar en nuestro Museo del Prado (A*).



(2) SAN LUCAS, PINTANDO A MARÍA. ROGER VAN
DER WEYDEN. PINACOTECA ANTIGUA. MUNICH



(A*) LA VIRGEN CON JESÚS DE PIÉ. JÓOS
VAN CLÈVE. MUSEO DEL PRADO. MADRID



(B*) DESCANSO EN EL CAMINO DE EGIPTO.
F. PATINER. MUSEO DEL PRADO. MADRID

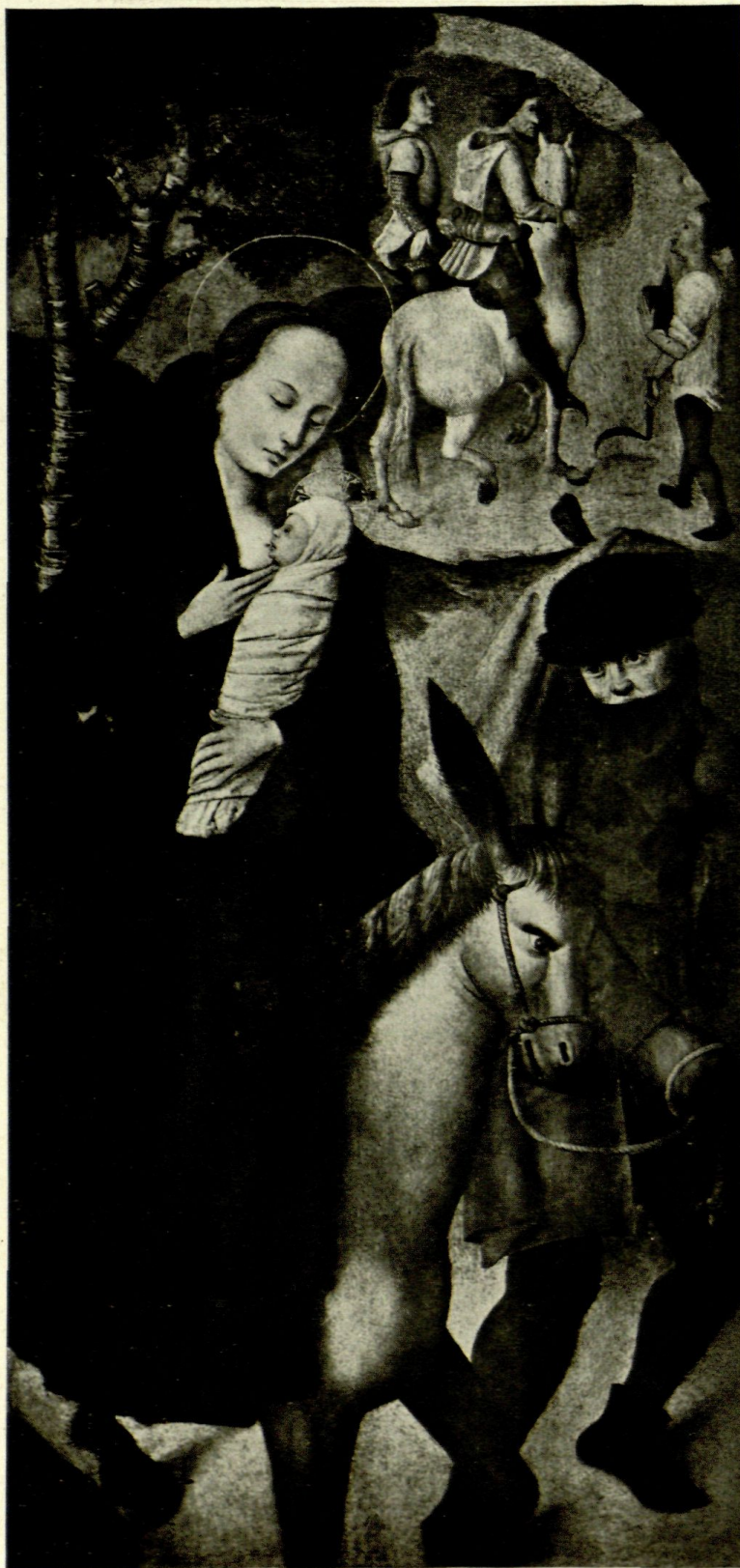
Corresponde a un tipo especial de este último maestro. Representó, casi siempre, a Jesús

desnudo y de pie sobre una mesa o bien sobre el regazo de la Madre. La variante primera

se ve en la tabla de la colección Salting, de Londres, y la segunda en la de Madrid. El nuevo tema debió alcanzar gran popularidad a juzgar por las copias, con variantes, hoy conocidas.

Continuó esa tradición en los maestros del quinientos, siendo de notar la persistencia del tema en las figuras sueltas de la Virgen y también en otros episodios de la maternidad, como ocurre en las varias Huídas o descansos de Egipto, de Patiner, pintando casi siempre a Jesús cogido al pecho de la Virgen (B*). Este detalle no fué original del artista flamenco, pues es indudable que se inspiró en otros modelos antiguos de la miniatura y del grabado. Probablemente, los ejemplares más remotos de este tema deben buscarse en la escuela valenciana y en la napolitana. Respecto de esta última, puede verse la tabla de autor anónimo, del Museo Nacional de Nápoles, obra cuya clasificación corresponde alrededor de 1470 (C*).

Perdura la tradición flamenca en los maestros del siglo XVI, aunque ya no les inspira la idea religiosa. De la propia manera que los artistas italianos de ese período, pintan la desnudez del tipo femenino en asuntos profanos. Rubens nos ofrece, en la escuela flamenca, en que tanto sobresalió, el mismo ejemplo con la adaptación del tema a un episodio mitológico. Recordemos el cuadro conocido por *La Vía láctea*, existente en el Museo del Prado, de Madrid, en donde reprodujo, una vez más, las exhuberantes formas de su segunda



(C*) HUÍDA A EGIPTO. AUTOR ANÓNIMO. MUSEO NACIONAL. NÁPOLES



(D*) MARÍA CON EL NIÑO DORMIDO EN BRAZOS.
MAESTRO CASTELLANO. MUSEO DEL PRADO. MADRID





(E*) LA VÍA LÁCTEA, P. P. RUBENS. MUSEO DEL PRADO, MADRID

mujer Elena Fourment, que tanto le complació al artista tomar como modelo (E*).

* *

El arte francés del siglo XIV, cultivó, igualmente, la representación de las Vírgenes lactantes, siguiendo la influencia general advertida en todas las escuelas. Dominan en este arte las miniaturas. Hacia el año 1345 aparece, por primera vez, la Virgen ofreciendo el seno al niño Jesús, en el Breviario llamado de *Belleville*, de la Biblioteca de París.

Abundan estas miniaturas en los Misales y libros de Horas de Francia, especialmente hasta la mitad del siglo XV. Alcanza todo su desarrollo iconográfico en la Virgen con el niño lactando que ilustra el código latino número 9471, de la propia Biblioteca (F*). Todas estas imágenes, como igualmente las pictóricas, con idéntica representación, constituyen una serie completa y característica, perdurando sus manifestaciones en Juan Fouquet, y su escuela, durante todo el siglo XV y primeros años del siglo XVI (G*).

También la estatuaria francesa representó a la Virgen con los senos descubiertos. Puede decirse que su evolución es idéntica a las imágenes pintadas. Primero aparece la

Virgen con el Niño en brazos. Aún no ha penetrado en el arte escultórico el aspecto de la maternidad en sentido humano. El ejemplo de la miniatura del Breviario de Belleville, en que María da el pecho al Divino Infante, se comunica al arte imaginero, y coeva a esa miniatura es la estatua de la Virgen con corona y cetro real, existente en Monceaux-le-Comte. El tipo tradicional se transforma en Virgen lactante con solo modificar la figura del Niño Jesús, a quien el artista representa

cogido a un rudimentario pecho. Este es el primer ensayo tipológico, y en el que aún se utiliza un modelo antiguo de taller. Igual procedimiento se siguió en Cataluña y Valencia, antes de crearse el verdadero tipo iconístico de María nutriendo, con la leche de sus senos, a su amado Hijo.

* *

La escuela holandesa cuenta en su historia pictórica de los siglos XV y XVI, algunas imágenes de la Virgen con los pechos desnudos. No son tan antiguas estas obras como las examinadas en el arte flamenco y francés. A Lucas de Leyden se le atribuyen varias de estas imágenes. La influencia del artista holandés en el arte castellano se manifiesta en el gran número de las vírgenes



(F*) VIRGEN DE LA LECHE. MINIATURA.
ANÓNIMO. 1345. BIBLIOTECA NACIONAL. PARÍS



(G★) LA VIRGEN CORONADA Y EL NIÑO JESÚS.
JUAN FOUQUET. MUSEO REAL. AMBERES



(H*) VIRGEN SEDENTE, EL NIÑO JESÚS Y ÁNGELES.
LUCAS DE LEYDEN? COLECCIÓN PARTICULAR. MADRID



(1*) VIRGEN DEL CANASTILLO. MARINUS
CLAESZOU. MUSEO DEL PRADO, MADRID



(J*) JUICIO FINAL. FRAGMENTO DE ESTAMPA. SIGLO XV. COL. ROSENTHAL. MUNICH

esbozos de la representación iconística. Uno de los más hermosos grabados alemanes, en que la Virgen da el seno a Jesús, es el conservado en la Hofbibliothek, de Viena. Representa un *descanso* de la Sagrada Familia. La Virgen, sentada en un banco de piedra, sostiene el desnudo cuerpo de su Hijo, cogido al seno derecho. Junto a este grupo, San José preparando la comida al calor de una hoguera, y, en el ángulo superior, lado izquierdo, un ángel, busto alado, con manos, en actitud de adoración (L*). Notable es igualmente el fragmento de estampa sobre madera, de

que se suponen pintadas por su mano, aunque pocas son, en realidad, obras originales.

En la Exposición histórica celebrada en Madrid, conmemorando el centenario de Colón, en 1892, figuró una tabla con la Virgen dando el seno al niño Jesús y dos ángeles leyendo un libro, atribuida a Lucas de Leyden (H*). Tipológicamente corresponde a la Virgen de Van der Weyden, de la Pinacoteca de Munich.

El Museo del Prado posee otra Virgen lactante, firmada por el holandés Marinus, y datada en 1538. Aparece María dando el pecho a Jesús, desnudo, en su regazo, sobre un paño blanco. Fondo de habitación. Esta obra se halla inspirada en las análogas de Quintín Metsys, aunque de arte inferior (I*).

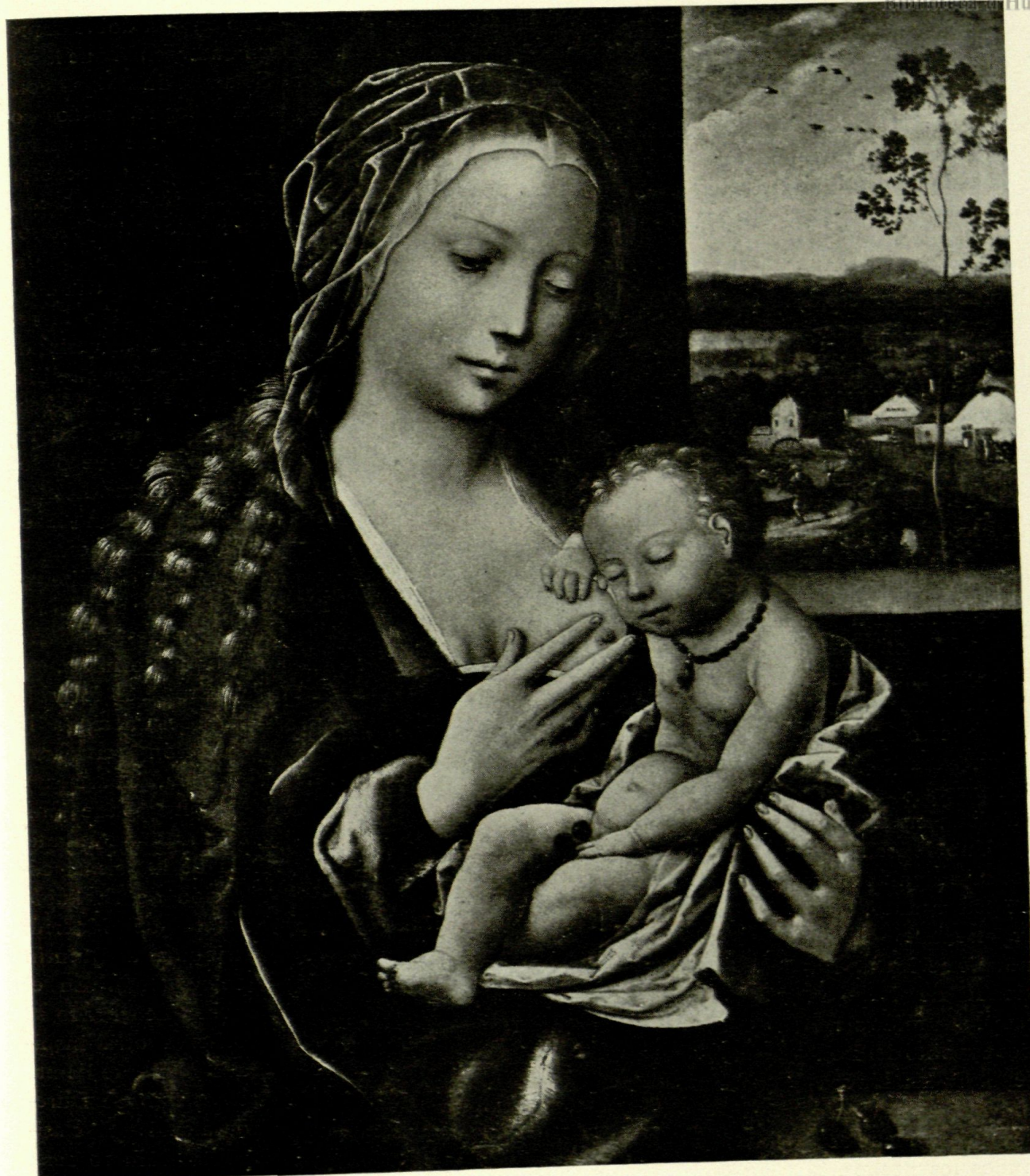
* *

El arte alemán nos ofrece, en los primeros años del siglo XV, una serie completa de Vírgenes lactantes. Las de mayor antigüedad fueron las producidas por anónimos grabadores sobre madera, y que alguna vez imitan a las flamencas e italianas. En esta serie de estampas, todas rarísimas, aparecen los primeros



(K*) SAGRADA FAMILIA. ALBERTO DURERO?

ANTIGUA COLECCIÓN RAVAISSON. PARÍS



(M*) LA VIRGEN Y EL NIÑO DORMIDO. QUINTÍN
METSYS. COLECCIÓN PABLO BOSCH. MADRID

la colección Rosenthal, de Munich (J*), grabada entre el año 1420 al 30. Figura el Juicio final, desarrollado en forma extraña, e inspirada, sin duda, en una leyenda para nosotros desconocida. Junto al Padre Eterno, la Virgen de pie, sosteniendo con la mano derecha el seno izquierdo, del cual mana leche recogida en la boca por los desnudos cuerpos de los que abandonan sus tumbas en el acto de la resurrección. Esta escena de la Virgen debe relacionarse con una tabla del Museo de Valencia, y de la que nos ocuparemos más adelante. Desde el aspecto iconístico, no corresponde a la serie de Vírgenes de la Leche; pero es muy singular la significación de madre que hace partícipes, del lácteo licor, a los escogidos por Dios, para gozar las bienaventuranzas de la vida eterna.

Uno de los modelos más significativos de este asunto, es el representado en un retablo del Museo Nacional de Nápoles, (LL*), atribuido al mítico Ippolito del Donzello. En la tabla central figura la Virgen de Gracia. Tiene desnudos los pechos, el Niño Jesús cogido al de la derecha, y del opuesto manan hilos de leche que recogen, en sus sedientes fauces, grupos de resucitados. El concepto

iconístico aparece claro en esta doble representación de la maternidad, y en la que María intercede cerca del Señor, a fin de que conceda la suprema gracia a los redimidos por el virginal néctar, completándose así la misión providencial de la madre del Redentor.

En los últimos años del siglo xv florecen en Alemania algunos maestros que pintaron

a la Virgen con los pechos desnudos. Alberto Durero la representó en varias de las sagradas familias que se le atribuyen, creando un tipo reproducido luego por otros artistas. El niño Jesús figura en brazos de la Madre, desnudo y con la cabecita sobre el seno izquierdo, unas veces despierto y otras dormido, según se vé en la tabla que perteneció a la colección Ravaisson Mallieu, de París (K*).

Corresponde también a esta serie la tabla de la selecta colección de D. Pablo Bosch, de Madrid, atribuida a Quintín Metsys (M*). En el Museo del Prado se conserva otra inspirada en el que llamaremos tipo de Dure-ro, la cual está clasificada (número 2224 del Catálogo de 1910), entre las obras anónimas alemanas, aunque para nosotros es copia antigua de un maestro castellano, que floreció a principios del siglo xvi (D*).



(LL*) LA VIRGEN DE GRACIA. IPPOLITO DEL DONZELLO?
MUSEO NACIONAL. NÁPOLES



(L*) DESCANSO EN EL CAMINO DE EGIPTO. AUTOR ANÓNIMO.
GRABADO EN MADERA. HOFBIBLIOTHEK. VIENA

Los discípulos de Alberto Durero, pintaron, como tenemos dicho, la Virgen con los pechos desnudos, sin olvidar, según la influencia dominante en la época, la representación de la mujer bajo la forma tipológica designada con el nombre genérico de Caridad, la cual, en cierto modo, sustituye al tema iconográfico de la Virgen en acto de dar el pecho al Niño Jesús. Reprodúcese, en la escuela alemana, el hecho observado en el arte italiano y flamenco de los últimos años del siglo xvi y primera mitad del siguiente.

El modelo de la Virgen con los senos descubiertos, se transforma también en esa escuela en el de la mujer desnuda, suministrando, con generosidad ilimitada, el alimento lácteo, no a su niño solo, misión excelsa de la madre, sino a varios pequeñuelos que hallan en la matrona de repletos pechos el sustento que amorosamente le otorga la Caridad, simbolizada por

esta nueva creación del arte derivado del Renacimiento, y que, al cubrir la desnudez de la Virgen, presenta, dentro del cielo mitológico, la total exhibición de la figura femenina, conforme al ejemplo que nos suministra, aparte de los antes señalados, el cuadro, de escuela alemana, expuesto en el Museo del Prado, (o*), atribuido al nurembergense Jorge Pens, discípulo de Durero, aunque en esta obra se inspiró en temas similares del arte italiano muy vulgarizados en este período, según hemos visto en los ejemplos reproducidos y en otros muchos que pudiéramos citar, como el de Jorge Vasari en el propio Museo del Prado (n*).

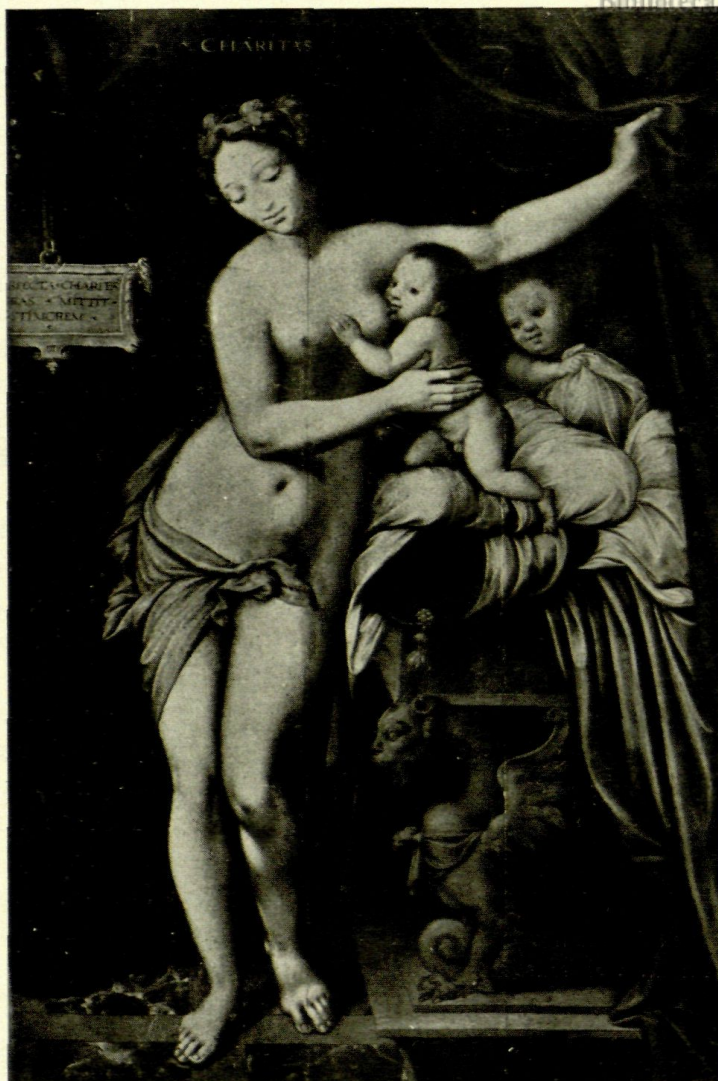
Este paralelismo caracteriza al arte todo de esta edad. Recuérdese, con menguada originalidad, el cultivo del desnudo femenino e infantil, adaptándolo a escenas de la mitología erudita, difundida como tema obligado de la decoración civil y aún religiosa. Fecundas fueron, en esta nueva faz del desnudo en el arte, la escultura y la



(N*) LA CARIDAD. JORGE VASARI. MUSEO DEL PRADO

pintura, respondiendo a esta corriente esas largas series de *putti* desnudos que forman el tema obligado de la decoración de los palacios y de las iglesias barrocas levantadas a impulso del gusto que popularizó el Bernini, en Roma, y en la Italia meridional el famoso Serpota, que colocó en muros, cartelas, columnas y frisos verdaderos racimos de infantes desnudos, llegando en este punto a donde no alcanzó el desbordado barroquismo de Alemania, Francia y España.

Corresponden a esa influencia las escenas del paganismo reproducidas en tablas, lienzos, frescos y también en la gran tapicería, conforme puede verse en la serie de tapices llamada de Hércules, del Palacio Real de Madrid y en otros de igual época y estilo, en donde la mujer, con los pechos desnudos, recuerda el tipo de la Virgen lactante que va extinguiéndose por igual en todas las escuelas artísticas. La evolución es completa. Lo que comenzó siendo un emblema del espíritu religioso y vivió durante varias centurias en el arte cristiano, terminó por ser un eco del arte griego, recuerdo de formas que solo tenían existencia en la culterana literatura de aquel tiempo. Por la sucinta relación anterior, se vé cuan



(O*) LA CARIDAD. JORGE PONS. MUSEO DEL PRADO. MADRID

arraigado estaba el culto a la Virgen de la Leche, a partir del siglo XIV, en que se populariza por el arte. La exposición del tema en las distintas escuelas extranjeras, y en las de España, según veremos, no pudo obedecer a un hecho aislado, casual o particular. Obedeció, conforme a lo expuesto, a concepciones religiosas, difundidas por la predicación monacal en la época de las leyendas populares, cuando dominaba la nota humana, sentimental e ingenua de la edad poética. A este período de hie-

rática infancia, siguió aquel otro en que se acentúa el espíritu crítico y escrupuloso de la doctrina teológica, engendradora del misticismo en el arte, en la literatura y en la vida social del siglo XVII.

Prodúcese, en este momento, vigorosa reacción, cuyo origen se remonta a las decisiones del Concilio Tridentino, contra el desnudo en las imágenes de devoción. Vélanse, por virtud de la estética mantenida por el teólogo Molanos, los senos de la Virgen; se cubre el desnudo cuerpo del Niño Jesús y surge en el arte, con nueva forma, la Magdalena penitente, símbolo del ascetismo y menosprecio de las pompas mundanas.

L. TRAMOYERES BLASCO.