

El seno desnudo de María La Virgen de la leche en el arte del Siglo de Oro español

Hubert Pöppel
Universidad de Ratisbona
Centro de Estudios Hispánicos

Este texto es una versión de trabajo anterior a la publicación. El artículo en su versión definitiva se publicó en: Teresa Hiergeist, Ismael del Olmo (Hrsg.). Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 15th to the 17th Century. Berlin: Peter Lang 2020, pp. 173-195.

En la tardía Edad Media y en el Renacimiento, los cuadros de la Virgen María con un seno desnudo amamantando al niño Jesús figuran en la producción de los maestros más renombrados de la época: Donatello, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Cranach, Tiziano, Durero, por nombrar solo a algunos. Después, a partir del siglo XVI, según muchos investigadores, la representación de la *Maria lactans* habría caído en una especie de desgracia debido a la condena de este tipo de pinturas por parte tanto de la Reforma protestante como del Concilio de Trento¹. En España, sin embargo, se encuentran Vírgenes de la leche por lo menos hasta el final del siglo XVII. Todo indica, entonces, que la Contrarreforma no prohibió explícitamente las Vírgenes de la leche. Lo que quizá se puede decir es que lentamente empezaba a cuestionarse su *Sitz im Leben* en unos procesos históricos que tienen que ver con la compleja interrelación entre lo sagrado y lo corporal o, más específicamente, entre el cuerpo sagrado e inmaculado y el cuerpo profano y erotizado en el barroco español. En nuestro acercamiento a la *Maria lactans* comenzamos con un somero repaso de su iconografía y el significado teológico antes del siglo XVI. Después presentamos un inventario de las Vírgenes de la leche en España en el Siglo de Oro. En la tercera parte analizamos algunos textos de la época que hablan del seno de la Virgen o que indagan en la posibilidad de pintar lo sagrado desnudo. Y en la parte final retomamos las preguntas que surgieron a lo largo de la lectura de los textos y de la observación de los cuadros.

¹ Cfr., p. ej., Tramoyeres Blanco, Luis: “La Virgen de la leche en el arte”. *Museum: Revista mensual de arte* III(3), 1913, pp. 79-113, aquí p. 118: “vigorosa reacción, cuyo origen se remonta a las decisiones del Concilio Tridentino, contra el desnudo en las imágenes de devoción”; Villaseñor Black, Charlene: “Inquisitorial Practices Past and Present: Artistic Censorship, the Virgin Mary, and St. Anne”. In: Chieffo Raguin, Virginia (ed.): *Art, Piety, and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Ashgate: Farnham 2010, pp. 173-200, aquí p. 180: “virtually disappeared”; Cardaillac, Louis: “Erotismo y santidad”. *Cahiers d’Etudes Romanes* (36), 2013, pp. 135-162: “que el concilio de Trento en 1563 prohibió esta representación”; Rodríguez Peinado, Laura: “La Virgen de la leche”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* (9), 2013, pp. 1-11, aquí p. 4: “esta iconografía [...] fue desterrada”. Sobre las burlas de los reformadores Lutero (“no me gustan ni los pechos ni la leche de María”) y Zuinglio (“la eterna, pura, inmaculada sierva y madre de Jesucristo tiene que mostrar sus pechos”) cfr. Lentz, Thomas: “Andacht und Gebärde. Das religiöse Ausdrucksverhalten”. In: Jussen, Bernhard / Koslofsky, Craig (eds.): *Kulturelle Reformation*. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen, 1999, pp. 29-67, aquí p. 53, y Schreiner, Klaus: “‘Deine Brüste sind süßer als Wein’. Ikonographie, religiöse Bedeutung und soziale Funktion eines Mariensymbols”. In: Jaritz, Gerhard (ed.): *Pictura quasi fictura*. Österreichische Akademie der Wissenschaften: Wien 1996, pp. 87-119, aquí pp. 110-115.

El significado teológico de las Vírgenes de la leche

La tradición de la Virgen de la leche surge en los primeros siglos del cristianismo en la Iglesia Oriental, probablemente siguiendo el modelo de la diosa Isis amamantando a Horus².

También en Occidente hay ejemplos de la representación de la Madre de Dios con un pecho desnudo a lo largo del primer milenio, pero su gran auge no empezó sino durante los siglos XII y XIII. En la formación de esa tradición específica de la iconografía mariana occidental coincidieron las cruzadas, que trajeron imágenes y miniaturas de Oriente, y la reforma monástica, especialmente la espiritualidad mariana de San Bernardo y el Císter, amén de la gran importancia del movimiento franciscano para la difusión de la imagen de la *Maria lactans*. No obstante, en este punto hay que establecer una diferencia porque, de ahí en adelante, la iconografía de la Virgen de la leche toma dos caminos distintos (cfr. Schreiner 1996, pp. 99-110).

La tradición monástica ve en la Virgen sobre todo a la Reina de los Cielos, la mediadora entre Dios y los hombres. Al lado de su hijo resucitado ella implora misericordia en favor de la humanidad. Desde el cielo ella conforta a los que la aman y envía de su seno desnudo un chorro de la leche milagrosa a los que más la necesitan: a las almas del purgatorio que esperan la salvación y a los santos de la Iglesia que buscan sabiduría y el don de la predicación.

El otro modelo iconográfico de la Virgen de la leche coincide más con la teología de los órdenes mendicantes, especialmente la de los franciscanos. Es la imagen de la mujer humilde sentada en el suelo, la representación de la madre amamantando al niño en una escena de gran intimidad y calma. Esos cuadros pertenecen a la iconografía del nacimiento o de la huida a Egipto³. Teológicamente hablando, en ellos se representan las virtudes de la bondad, del amor maternal –quizá también el lado femenino del Dios cristiano–, de la caridad y de la misericordia. Pero para el hombre y la mujer en la Edad Media, el niño Dios mamando del pecho desnudo de su madre simboliza sobre todo el misterio de la encarnación: Dios se hizo hombre, nació de una mujer humilde y recibió de ella la leche necesaria para sobrevivir. Jesús es, por ende, no solamente verdadero Dios, sino también verdadero hombre.

Un aspecto, sin embargo, tienen en común la Reina de los Cielos que envía un chorro de leche de su seno y la madre humilde amamantando a su hijo: en ambas imágenes la desnudez de los pechos de María revela, aparte de una determinada teología y espiritualidad, también una singular corporalidad de lo más santo de la Iglesia Católica. Una desnudez íntima que, como demuestran las interpretaciones del Cantar de los Cantares de la época, siempre está relacionada con cierta sensualidad, por no decir con cierto erotismo.

Así que todo indica que hubo un equilibrio entre lo corporal-sensual de las imágenes y lo simbólico-teológico de la interpretación que se les daba. Ese equilibrio es puesto en tela de juicio a partir del siglo XVI con la Reforma protestante y la Contrarreforma católica. Sin embargo, poner en tela de juicio y cuestionar algo no significa automáticamente acabar con una tradición. Y así, en España, las Vírgenes de la leche sobrevivieron a los decretos del Concilio de Trento.

Las Vírgenes de la leche en la España del Siglo de Oro

² Cfr. aquí y en adelante, e. o., Tramoyeres Blanco 1913, así como Bonani, Gian Paolo / Baldassarre Bonani, Serena: *Maria Lactans*. Edizioni Marianum: Roma 1995, Groß, Franz et al.: *Maria lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag*. Wiener Domverlag: Wien 2010, y Alfonso Cabrera, Silvia: “Una aproximación a la iconografía de la lactancia en el mundo medieval a través de sus fuentes”. *Roda da Fortuna* II(1), 2013, pp. 184-205.

³ Es por eso que las Vírgenes de la leche también aparecen en las categorías de las Vírgenes de Belén y del Buen Reposo, de las Sagradas Familias y de las Vírgenes con el niño.

Establecer un inventario completo de la *Maria lactans* en España es, obviamente, tarea de los historiadores de arte. Nuestro propósito aquí es más modesto: intentaremos demostrar, con una lista seguramente muy incompleta, que todavía durante todo el siglo XVII, y a pesar de ciertos cuestionamientos teológicos, nunca quedó interrumpida la tradición de pintar la imagen de la Virgen con el pecho desnudo⁴. Para no extendernos demasiado, empezaremos directamente después del Concilio de Trento (1545-1563)⁵ y terminaremos con el final del siglo XVII⁶. Asimismo, hemos simplificado las variantes iconográficas y reducido los tipos de representación de la Virgen de la leche a dos categorías: la madre amamantando al niño (tipo A) y las lactaciones de santos (tipo B).

Ya el primer cuadro pintado después del Concilio de Trento, *La Virgen de la leche* de Luis de Morales, de 1565 (Prado⁷, tipo A), parece ser una respuesta al llamamiento a la mesura del Concilio. El niño no mama del pecho de su madre, sino que desliza, hambriento, una mano debajo de la túnica de ella, de manera que los observadores fácilmente ubicaban la obra dentro de la iconografía de las Vírgenes de la leche, pero el artista evitó desnudar el seno de María. Tal cautela, sin embargo, es una excepción en esas décadas⁸.

La gran mayoría de las Vírgenes de la leche realizadas antes del cambio de siglo, en total nueve (ocho del tipo A, una del tipo B), muestran un seno grande y visible. Solamente algunas llevan –descubriendo el pecho más que cubriéndolo– una tela completamente transparente. Dado el hecho de que el ideal femenino y sensual de la época se correspondía con unos pechos pequeños, el tamaño del único seno que se permitieron pintar los artistas indica en primer lugar la función que desempeña –el de acumular suficiente leche para el niño–, pero también puede ser entendido como una estrategia contra una lectura erótica del cuadro. En cuanto a los pintores, tenemos una lista bastante selecta: Juan de Juanes y su escuela con cuatro cuadros⁹, El Greco con *La Sagrada Familia* de 1585 y la de 1595¹⁰, además de Juan Sánchez de Cotán (*Virgen con el niño*, ca. 1600, Museo Santa Cruz, Toledo) y Pedro de Raxis (*Lactación de San Bernardo*, 1586/87, tipo B¹¹).

⁴ Para nuestra búsqueda fue de gran ayuda la página web “Virgen de la leche”, del portal anarkasis.net, cfr. <http://www.historia-del-arte-erotico.com/cleopatra/home.htm>.

⁵ De las primeras décadas del siglo XVI se conservan unas diez obras. De entre ellas destaca, sin lugar a dudas, el cuadro más llamativo y curioso, *La Virgen y las ánimas del Purgatorio* de Pedro de Machuca, de 1517 (Prado).

⁶ Para el siglo XVIII encontramos alguna que otra obra, pero ya no llevamos a cabo una búsqueda exhaustiva. La tradición portuguesa (p. ej. con las obras de Josefa de Óbidos) y latinoamericana (p. ej. con un cuadro anónimo de 1680 mostrando a la Virgen amamantando al mismo tiempo al niño Jesús y a San Bernardo, de la Peyton Wright Gallery, Santa Fe) también las tenemos que dejar de lado aquí.

⁷ Las fichas de los cuadros de la colección del Prado (<https://www.museodelprado.es/colección>) con los comentarios correspondientes son fáciles de ubicar con el título de la obra y el nombre del autor.

⁸ También se podría mencionar *San Sebastián entre San Bernardo y San Francisco* de Alonso Sánchez Coelho, de 1582 (Prado, tipo B), donde el pecho de la Virgen aparece cubierto por una tela fina, casi transparente, y solamente se asoma el pezón desnudo.

⁹ Tres de ellos se conservan en Valencia –cfr. Montoya Beleña, Santiago: “El tríptico de la Virgen de la leche”. In: Campos, Francisco Javier (ed.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. Real Centro Universitario: San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 745-765–, y uno en el Museo del Ermitage en St. Petersburgo –cfr. Solovieva, E.: “La obra de Joan de Joanes en el Museo del Ermitage: una nueva atribución”. *Archivo español de arte* LXXV(299), 2002, pp. 299-304–.

¹⁰ La primera, con San José, de la Hispanic Society, Nueva York, la segunda, con San José y Santa Ana, de la Fundación Medinaceli, Toledo. En las dos Vírgenes de la leche de El Greco sorprende el contraste entre el rostro delgado de María, supremamente bello, casi angelical, y su seno gordo y pesado; cfr. e.o. la descripción de Maseras Vallmitjana, Juan I.: “The Holy Family by El Greco”. *Elmondelart*, s.f., s.p., consultado 12.9.2018, en <https://sites.google.com/site/elmondelart/the-holy-family-by-el-greco>.

¹¹ Colección particular, cfr. Gómez Arribas, Antonio: “*La Lactación de San Bernardo* de Santa María

Mención aparte merece *La Virgen de la leche* de Francisco Pacheco, de 1590¹², no solamente porque unas décadas después su creador se convertirá en uno de los teóricos más influyentes del arte español, sino también porque en el cuadro conviven distintas tradiciones de la iconografía mariana. Si bien el niño Jesús agarra el pecho desnudo de su madre, hay abundantes diferencias con las Vírgenes de la leche de tipo A: María está de pie, rodeada de ángeles, dos de ellos están a punto de coronarla, y debajo de los pies de la Virgen encontramos la media luna. Por ende no representa, ni mucho menos, a María, la madre y mujer humilde, sino a la futura Reina de los Cielos.

Para los próximos 50 años, durante la primera mitad del siglo XVII en la que la representación de la Inmaculada acaparó casi toda la atención teológica y pictórica marianas, nuestra búsqueda arroja un número bastante reducido de Vírgenes de la leche. En total son diez cuadros (cinco de tipo A y, en claro aumento, cinco de tipo B) y una miniatura¹³. *Las lactaciones de San Bernardo* de Juan de Roelas, Angelo Nardi, Vicente Carducho y Juan del Castillo¹⁴ no ofrecen mayores problemas. Todas ellas muestran, como lo prescribe la tradición, la visión del abad del Císter, el cual, mientras reza de rodillas delante de la Virgen con el niño, recibe de ella un chorro de leche de su seno desnudo¹⁵.

Más llamativos son los cuadros de tipo A. En primer lugar, porque escasean en este medio siglo. En segundo lugar, porque provienen de la mano de solamente tres pintores: de Juan de Peñalosa es la *Virgen dando pecho al Niño* o *Virgen de la leche* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, de fecha incierta; de Bartolomé González, la *Virgen de la leche* del Monasterio de la Encarnación de Madrid, de fecha incierta, y el *Descanso en la huida a Egipto*, de 1627, del Prado; y, finalmente, de José de Ribera, *El Españolito*, una *Virgen con el niño*, de 1643, y un *Descanso en la huida a Egipto*, de ca. 1650¹⁶.

Destacan entre ellos las pinturas de la Virgen con el niño de González y de Ribera porque el primero utiliza un recurso parecido al que hemos visto en Luis de Morales, mostrando a la Virgen buscando con sus dedos el pezón debajo de la túnica, sin que se vea el pecho desnudo; y la de Ribera porque la Virgen, con el seno completamente visible, aparece como madre humilde, pero sentada sobre una media luna en medio de nubes de color ocre. O sea, puede

de los Reales Alcázares de Úbeda”. 2014, s.p., consultado 12.9.2018, en <http://vbedarecatada-santamaraubeda.blogspot.com/2018/02/la-lactacion-de-san-bernardo-de-santa.html>.

¹² Catedral de Granada, tipo A, copia ligeramente modificada de un cuadro de Marcellus Coffermans de la Universidad de Sevilla; cfr. Cazorla García, Cristina: “La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura”. *Cuadernos de arte e iconografía* XI (22), 2002, pp. 207-399, aquí pp. 292-293, y el breve comentario en la página <http://catedraldegranada.com/sala-exposicion/pinturas/>.

¹³ *Virgen con el niño adorados por San Bernardo* de Juan de Salazar, de 1604, tipo B, del Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

¹⁴ El de Juan de Roelas –si no son dos cuadros prácticamente idénticos– es de Sevilla, 1611 o 1612; el de Angelo Nardi es de Úbeda, aunque también se conoce uno (idéntico o casi idéntico) de Alcalá de Henares (cfr. Gómez Arribas 2015); el cuadro de Vicente Carducho, Toledo 1634, se conoce como *El proceso místico de la lactancia de san Bernardo de Claraval*, pero también como *La visión de San Bernardo* (existe, además, en el Prado un dibujo preparatorio para un cuadro de Carducho o de su taller con el título *Sagrada Familia con San Joaquín, Santa Ana, Zacarías, Santa Isabel y San Juanito*, de entre 1630 y 1638); finalmente, hay una *Lactación de San Bernardo* adscrita al círculo de Juan de Castillo.

¹⁵ Por cierto, Bernardo en sus escritos no relata esa visión, sino que esta es un invento de biógrafos posteriores (cfr., p. ej., Schreiner 1996; Alfonso Cabrera 2013; Gómez Arribas 2015). La hasta hoy insuperada interpretación de los cuadros españoles de la época con este tema la ofrece Stoichita, Victor I.: *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza: Madrid 1996.

¹⁶ Cfr. las descripciones de los cuadros de Ribera en <http://ringlingdocents.org/pages/ribera.htm>, y en http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=598&pagina=2, respectivamente.

ser que ambos artistas hagan concesiones iconográficas en respuesta a posibles críticas a la representación de María con el pecho desnudo.

En la segunda mitad del siglo XVII, lejos de mermar el número de las Vírgenes de la leche, aumenta nuevamente la cifra de las pinturas con este tema hasta llegar casi al doble de los de la primera mitad del siglo. Continúan gozando de gran popularidad las lactaciones de los santos del tipo B. Entre las seis que encontramos aparecen las dos lactaciones de San Bernardo quizá más famosas: *San Bernardo y la Virgen* de Alonso Cano, de 1640 o entre 1657 y 1660, y la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* de Murillo, de 1655, ambas de la colección del Prado y ampliamente comentadas por Stoichita (1996). Tenemos, además, una *Aparición de la Virgen y Cristo a San Agustín* de Esteban Márquez de Velasco, de 1690, y una *Virgen lactante con San Bernardo* de Juan Carreño Miranda, de 1685.

El cuadro más llamativo, sin embargo, es *San Agustín entre Cristo y la Virgen* de Murillo (Prado, ca. 1664), donde el obispo de Hipona, dudando entre recibir la sangre del costado de Cristo o el chorro de leche que le envía María¹⁷, dirige sus ojos hacia la Virgen con el pecho desnudo. Ella, por su parte, en el cielo –obviamente sin el niño en sus brazos–, está situada prácticamente a la misma altura que su hijo clavado en la cruz. De este cuadro difiere un poco un azulejo de 1670, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁸, no solamente porque Cristo sostiene la cruz en su mano izquierda, sino porque San Agustín resuelve sus dudas mirando hacia adelante. En este caso, sin embargo, Cristo, la Virgen y, en medio de ellos, el Espíritu Santo en forma de una paloma configuran una línea horizontal que, ausente Dios Padre encima de ellos, insinúa un mismo grado de importancia de los tres, lo que significa, en última instancia, una divinización de María.

En cuanto a los cuadros y representaciones de tipo A de la segunda mitad del siglo XVII, más o menos una docena de obras, obviamente hay algunas de menor calidad artística¹⁹. No obstante, sobresalen las Vírgenes de la leche de la mano de Alonso Cano, de Francisco de Zurbarán, de Murillo y, finalmente, la de una mujer, Luisa Roldán.

De Murillo –o atribuidas a él– se conocen varias Vírgenes que se acercan al tipo A de la Virgen de la leche: el dibujo *Madonna Nursing the Christ Child* del Cleveland Museum of Art; una *Santa Ana, Virgen y el niño* en la iglesia parroquial de Adanero, así como la *Madonna del latte*, de 1675, de la Galleria Corsini en Roma, donde se asoma el pezón del pecho izquierdo semidesnudo, y, finalmente, la *Virgen con el niño*, de 1655, del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile²⁰, con el pecho semidesnudo de María, pero en este caso con el pezón cubierto. Si bien en el cuadro de Roma tenemos sin lugar a dudas una “semplicità compositiva”²¹ comparable al proceso de la simplificación iconográfica que observa Stoichita (1996) en las lactaciones de los santos de la época, la pintura de Santiago todavía lo supera en este aspecto. Y lo mismo podemos decir de la *Virgen de la leche* de

¹⁷ Las representaciones iconográficas de esa escena están acompañadas a menudo por una frase atribuida a San Agustín: “Hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere. Positus in medio quo me vertam nescio.”

¹⁸ Cfr. <http://www.retabloceramico.net/0876.htm>.

¹⁹ Por ejemplo, una copia del cuadro de Ribera de Juan de Sevilla en el Monasterio de Santa Paula, Sevilla; o un *Descanso de la huida a Egipto* anónimo en el Monasterio de Valbuena de Duero; García Mogollón, Florencio-Javier: “La colección pictórica del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)”. *Norba. Revista de arte, geografía e historia* (1), 1980, pp. 27-50, nombra a algunos en Cáceres; Cazorla García 2002 uno de Francisco Gómez de Valencia en Granada.

²⁰ El Catálogo razonado de sus obras lo data en 1655 (Valdivieso, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Visor: Madrid 2010, p. 330); cfr. una reproducción del cuadro en la página [https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Bellas_Artes_\(Chile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Bellas_Artes_(Chile)).

²¹ Cita del comentario de la ficha del cuadro, <http://www.barberinicorsini.org/opera/madonna-del-latte/>.

Alonso Cano, ca. 1657-1660, del Museo de Guadalajara²², y de la *Virgen con el niño* de Francisco de Zurbarán, de 1658, del Museo Pushkin, Moscú²³.

La intimidad de la relación entre la madre y el hijo, la concentración en el acto de cuidar y nutrir al niño pequeño, junto con el hecho de que en ninguno de los tres cuadros la Virgen tenga otro atributo de santidad más que el manto azul y la túnica roja, necesariamente llevan a la pregunta de por qué, en pleno apogeo del barroco, esos tres maestros optan por una escena tan reducida, tan sencilla, tan sobria, tan profana, prácticamente sin decoración ni adorno, y ni tan siquiera con los senos demasiado abundantes. Solamente la reducción a lo básico: amar y amamantar. Intentaremos contestar la pregunta más adelante.

Falta, sin embargo, el último paso, llegando ya al final del siglo: las esculturas de madera policromada de Luisa Roldán que nos muestran la *Virgen de la leche* con todo lujo de detalles en la vestimenta, con ángeles y angelitos que rodean a la madre con su hijo. Por cierto, La Roldana no es la primera mujer artista que se dedica al tema de la *Maria lactans*, puesto que antes que ella ya lo habían hecho la también sevillana Josefa de Óbidos en Portugal y, casi un siglo antes, en Roma, Artemisia Gentileschi. Pero Roldán es la primera que lo hace en España, y lo hace rompiendo nuevamente con la tradición de la intimidad sobria que había caracterizado a las vírgenes con el pecho desnudo de Murillo, Zurbarán y Cano en el segundo lustro de los años cincuenta.

Como resultado de nuestro inventario tenemos, entonces, que la representación de la *Maria lactans* en la pintura española no se interrumpe después del Concilio de Trento, como sostienen algunos críticos. Por el contrario, las Vírgenes de la leche de ambos tipos iconográficos siguen disfrutando de popularidad entre los artistas y los creyentes; por cierto, con un ligero descenso del número de las obras en la primera mitad del siglo XVII, pero también con un nuevo aumento en la segunda mitad del siglo.

Las vírgenes de la leche a debate

En una de sus últimas sesiones, el 3 de diciembre de 1563, el Concilio de Trento promulgó el decreto sobre las imágenes sacras en el contexto de las instrucciones sobre la veneración de los santos. En principio, el Concilio repite o aclara lo ya estatuido en otros concilios. En lo que se refiere a nuestro tema, los padres del Concilio obviamente no se preocuparon de las minucias y quisquillas del arte sacro, sino que resumieron brevemente las directrices que deben seguir los cuadros: solamente se debe pintar lo que enseñan las Escrituras, la tradición o las doctrinas. Y agregan: “omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur”²⁴, o sea, que se evite todo lo lascivo, de manera que no se deben pintar ni ornamentar cuadros con encantos provocativos o excitantes.

Para las Vírgenes con el pecho desnudo, este decreto significa que las pinturas cumplen con creces la primera exigencia. Para el tipo B, las lactaciones, hay suficiente justificación en la tradición y en las *Vitae* de los santos; para el tipo A, María ofreciendo su seno al niño Jesús, existe, incluso, una fundamentación en el Evangelio de Lucas, 11, 27: “[La mujer] le dijo [a Jesús]: ¡Feliz el seno que te llevó y los pechos que te amamantaron!” Solamente surgieron dudas alrededor del segundo criterio: ¿Es el pecho desnudo de una mujer lascivo en sí mismo?

²² Cfr. Cazorla García 2002, pp. 295-296, y la ficha en la página <http://ceres.mcu.es/>; hay, además, una escultura de la *Virgen de la leche* en madera policromada de la escuela de Cano en la iglesia parroquial de Esquivias.

²³ Cfr. la ficha en la página

https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/zh_200/index.php; de Zurbarán hay, además, una *Sagrada Familia* con San José y la Virgen amamantando al niño (1659, Budapest).

²⁴ Wohlmut, Josef / Alberigo, Giuseppe: *Dekrete der Ökumenischen Konzilien / Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Schöningh: Paderborn, tomo 3, 2002, pp. 775-777.

¿Hasta qué punto es o puede ser provocativa la belleza de la Virgen si, además, está representada con un seno descubierto? ¿Pueden inducir a pecado estas representaciones? Esas preguntas preocuparon de una y otra forma a los teólogos y los teóricos del arte en el Siglo de Oro español²⁵.

Destaca entre las opiniones sobre este tema un libro verdaderamente curioso: la obra *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (1621) del carmelita sevillano Juan de las Ruelas²⁶, especialmente el cap. 16, §§ 2 y 3, donde el monje habla largamente del pecho de la Virgen. El argumento central de su tratado se resume en la siguiente frase: “Estos pechos pues dio naturaleza, para que con ellos, no solo quedase el sujeto hermoseado; pero para que en ellos estuuiese el sustento de los hijos que deuen criar [...] En vno y en otro, son dignos grandemente de alabança los pechos de la Santissima Virgen” (p. 134v; 135r). De ahí saca el autor la conclusión, bastante común en los tratados teológicos sobre la mujer, de que las madres deben seguir el ejemplo de María, amamantando personalmente a sus hijos, en vez de buscar una nodriza que se encargue de este oficio. Si bien este razonamiento es de suprema importancia para la popularidad de las imágenes de la Virgen de la leche de tipo A, lo dejamos de lado aquí, sencillamente por ser tan obvio.

Mucho más interesantes son, por cierto, las especulaciones del teólogo para describir la belleza de los senos de la venerada Madre de Dios. La Virgen, como elegida de Dios, tiene que ser perfecta en cuerpo y alma, por ende sus “benditos” y bienaventurados” pechos (p. 137r) tienen que haber sido perfectos, por ende “estauan ceñidos y muy acabados” (p. 136r) y, además, “tiernos y delicados” (p. 137v), lo cual coincide plenamente con el ideal de belleza de la mujer de la época.

Si bien la especulación de Ruelas ya nos conduce al umbral de lo erótico, su muy particular exégesis bíblica del versículo 4, 5 del Cantar de los Cantares traspasa esa frontera, por lo menos desde el punto de vista actual: “sus pechos eran semejantes a dos cabritillos [...] y tanto que aun con las manos los querriamos tocar” (p. 135v). Especial semejanza tienen los pechos de la mujer con las cabezas de los cabritos, las cuales, como aquellos, “en su principio, y nacimiento son gruesos y algo redondos, y en su remate puntiagudos con los peçones” (ibid.), y “pues porque el ser pequeños y nuevos da tanto placer a los que los miran [...] por esta causa son comparados a ellos mas que a otra cosa” (ibid.).

Joseph o José de Jesús María (1562-1628), por su parte, también carmelita, utiliza en su *Historia de la Virgen Maria nuestra Señora* (ed. póstuma 1652²⁷) un lenguaje metafórico para la descripción de los senos de María que mezcla conceptos teológicos con ciertos aspectos petrarquistas y ejemplos tomados de la naturaleza en los cuales predomina el campo semántico de la fertilidad:

[...] el Criador del vniuerso [...] à vos (Virgen felicissima) os adornò de pechos, con que os enriqueciò y hermoseò, mas que el cielo Empireo: porque vuestros dos pechos (santificados tantas veces) son dos oliuas hermosas y fructiferas, de donde se destila el liquor de gracia y gloria, que regala à los bienaventurados en el cielo, y fertiliza à los desterrados en el mundo. Son dos pomos de diuinas confecciones tan suaues y olorosas, que à todo el vniuerso alcança su fragancia: dos mançanas del arbol del parayso por el Espiritu Santo fertilizadas, que à quien las gusta, dan sabor de vida eterna: y las granadas doradas, y blancas Açucenas, que

²⁵ Además de tratados de teología y teoría del arte también existen textos literarios, como por ejemplo el *Soneto a la Virgen o a su imagen pintada que da la teta al hijo* de fray José de Sigüenza, que no vamos a analizar aquí (cfr. sobre este soneto efrástico García Aguilar, Ignacio: “Del calabozo al priorato: la carrera literaria de fray José de Sigüenza en El Escorial de los Felipes (1592-1606)”. *eHumanista* (35), 2017, pp. 79-99).

²⁶ Ruelas, Juan de las: *Hermosura corporal, de la Madre de Dios*. Diego Pérez: Sevilla 1621.

²⁷ Joseph de Jesús María: *Historia de la Virgen Maria nuestra Señora. Con la declaracion de algunas de sus Excellencias*. Francisco Canisio: Antwerpen 1652.

adornan el templo del verdadero Salomón con mayor utilidad y hermosura, que estaua adornado de las otras el antiguo (libro IV, cap. 39, pp. 695-696).

Ya terminando su tratado sobre los pechos de la Virgen, se dirige directamente a ellos: “Pues ô pechos: sagrados, con vuestra memoria me quiero regalar eternamente” (cap. 40, p. 696). No cabe duda: en la opinión de los dos teólogos carmelitas, el ver, mirar, tocar y recordar los senos de una mujer, y más específicamente los de la Virgen, da placer. ¿Pero eso significa que representar el seno desnudo de la Virgen sea algo lascivo? ¿O tenemos que interpretar el placer de los monjes como placer meramente espiritual? En el relato de una visión o de una experiencia mística de la época, el lenguaje y las imágenes eróticas ya ocupaban un lugar importante, mas los textos citados son tratados teológicos. Queda, por ende, cierta ambigüedad.

Ambigüedad que se encarga de desterrar de la España de la Contrarreforma otro libro curioso: la *Copia de los pareceres, y censuras de los reverendissimos padres maestros, y señores catredaticos de las insignes Vniuersidades de Salamanca y Alcala [...] sobre el abvso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas* (1632)²⁸. Después de una larga introducción, el autor anónimo somete a la deliberación de los reverendos teólogos la siguiente pregunta: “Si peca mortalmente el que tiene las dichas figuras patentes adonde puedan ser vistas *ratione periculi, & scandali*?” (p. 10v). No queda del todo claro qué es lo que realmente entiende por figuras que suscitan el peligro de pecado y el escándalo en los que las ven. Su centro de interés se dirige claramente hacia pinturas profanas obscenas y deshonestas, tales como las Venus lascivas, Cupidos desnudos y otros dioses indecentes de los paganos, pero también parece inclinado a que se examinen las imágenes sagradas, para que no ofendan “los ojos castos de quien las mira” (p. 9v).

Para el primero de los más de veinte expertos consultados, fray Francisco Cornejo, de la Universidad de Salamanca, está claro que el que tiene “puestas en público” imágenes que “a juicio de hombres virtuosos [...] sean aparejadas para excitar torpes deseos” (p. 11r) peca mortalmente. Pero surge para él un doble problema: puede haber hombres virtuosos que se irriten más que otros al ver un hombre o una mujer desnuda. Y en tal caso, la prohibición de las pinturas peligrosas abarcaría también las de Adán y Eva en el Paraíso y las que pintan “hermosos, y desnudos [...] san Sebastian, y san Lorenço, y otros” (p. 12v). Por eso propone como criterio: “Solo condenamos aquellas pinturas, que por estar descubiertas impudicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosas para todos los que pusieren los ojos en ellas” (ibid.).

De ahí resulta una gran variedad de opiniones: fray Ángel Manrique, por ejemplo, sostiene que no llama lascivas a las pinturas de cuerpos perfectos y desnudos, pero que sí se debe prohibir exponerlas en lugares públicos. Fray Bernardino Rodríguez se pregunta por una posible definición de pinturas lascivas y contesta con los ejemplos de una Venus o de un Adonis “*detectis pudendis*”, para llegar a la conclusión: “El vnico fundamento desta doctrina es, ser estas pinturas incentivo poderoso de deshonestidades” (p. 15v). Clarísimo es el veredicto de fray Joseph de la Cerda. La Iglesia siempre ha usado pinturas desnudas, así que, “*secundum fe dar al pincel miembros desnudos en donde se esmere la valentia del arte no lo*

²⁸ *Copia de los pareceres, y censuras de los reverendissimos padres maestros, y señores catredaticos de las insignes Vniuersidades de Salamanca y Alcala [...] sobre el abvso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas*. Viuda de Alonso Martín de Balboa: Madrid 1632. Martínez-Burgos García, Palma: *Ídolos e imágenes*. Universidad de Valladolid: Valladolid 1990, p. 250 emprende una lectura un poco superficial del libro; una interpretación más fundamentada la ofrece Scholz-Hänsel, Michael: *Inquisition und Kunst*. Frank & Timme: Berlin 2009, pp. 255-256; más extenso todavía es Scheffler, Felix: “Gedicht oder Todsünde? Die Aktmalerei in Spanien zu Zeiten Calderóns”. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* (12), 2000, pp. 37-65, aquí 47-54. Probablemente fue un noble portugués, Francisco de Braganza, el que inició la consulta.

tengo por pecado” (p. 17v). Casi lo contrario sostiene fray Pedro de Tapia de la Universidad de Alcalá: “las imagenes desnudas deshonestas dan ocasion, y peligro moral proximo a caidas graues en luxuria, y quanto mayor fuere el primor del arte, tanto mas eficaz sera la ocasion, y peligro” (p. 22v).

En resumidas cuentas, los doctos teólogos de la consulta de 1632 concuerdan en que puede haber pinturas lascivas que constituyan un serio problema para la moral cristiana. Se trata sobre todo de obras con temas profanos que muestran mujeres y hombres “detectis pudendis”. La desnudez en sí, sin embargo, no la ven como grave problema, especialmente en pinturas de temas religiosos, puesto que hay escenas de las Sagradas Escrituras y de las vidas de los santos que, para la edificación e instrucción de los creyentes, deben pintarse con hombres y mujeres desnudos, siempre que no aparezcan en posiciones lascivas.

Scholz-Hänsel (2009, p. 255) interpreta la consulta como la culminación de un movimiento con miras al establecimiento de una rígida moral en la pintura del Siglo de Oro. El éxito de la iniciativa, sin embargo, fue limitado. Si bien en España sí había recelos acerca de los cuadros mitológicos y paganos supuestamente lascivos, no se estableció un tribunal para la censura de pinturas y de otras obras de arte, ni tampoco se llegó a prohibir la representación de desnudos o de la Virgen de la leche en el arte religioso. Aunque quizá este debate teológico haya conducido a una especie de autocensura entre los artistas. Pero en realidad no había razón para ella.

El primero de los tratadistas posconciliares del arte, el flamenco Thomas Molanus²⁹, juzga las imágenes de la Virgen amamantando al niño con unos argumentos más que simples y claros: “Mater ostendit filio pectus & vbera [...]. Ibi non potest esse vlla repulsa, vbi tot sunt charitatis insignia” (cap. XXV). Si el hecho de que la madre nutre al hijo es el signo del más puro amor, entonces se puede pintar la imagen de María con el seno desnudo.

Medio siglo después, en sus *Diálogos de la pintura* (1633), Vicente Carducho³⁰ parece evaluar el asunto de manera muy distinta: “Lo que yo mirara y fuera a la mano con grande cuidado, era en que siempre se pintara a Nuestra Señora con mucha decencia y autoridad, quitando el abuso de pintarla con los pies desnudos, y descubiertos los pechos” (Carducho 1979, p. 350)³¹. Lo que aparentemente sería una condena directa de la Virgen de la leche, hay que tomarlo, no obstante, con cierta reserva. Primero, porque Carducho a continuación deja de lado la cuestión del pecho descubierto y se detiene exclusivamente en la recomendación de no pintar los pies desnudos de la Virgen, como si estos tuvieran más carga erótica y lasciva que los senos³². En segundo lugar, porque el autor apela en estos asuntos de imágenes de devoción a la prudencia de los pintores, sin querer establecer “preceptos” (ibid.). Y, en tercer lugar, porque Carducho mismo tampoco cumple al pie de la letra su propia recomendación, si

²⁹ Molanus, Johannes: *De picturis et imaginibus sacris liber uno...* Hieronymus Wellaum: Leuven, 1570.

³⁰ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Turner: Madrid 1979 [1633].

³¹ Carducho parece seguir en este punto al cardenal Federico Borromeo, que escribe en su libro *De pictura sacra* de 1624: “Hic arguitur etiam eorum error, qui lactatem Puerum ita faciunt, ut pectus et collum Deiparae aperiant et nudent, cum species utique repraesentari non debeat, nisi caute admodum et modeste. At nonnulli nuda etiam faciunt crura Sanctorum et Sanctarum [...].” (Borromeo, Federico: *Sacred Painting. Museum*. Harvard University Press: Cambridge 2010 [1624], liber I, cap. VI, pp. 20-22).

³² Puede ser que la obsesión del Siglo de Oro español por cubrir en las pinturas los pies de las mujeres –sobre todo los de la Virgen– sea un indicio de que el pie desnudo tenía connotaciones sexuales parecidas a las del pecho. Una fuente iconográfica bastante expresiva que nos indica las partes del cuerpo femenino que en el Siglo de Oro estaban cargadas de un significado erótico y lascivo son las representaciones de la María Magdalena penitente. La iconografía de este arquetipo de la prostituta que se convierte tiene por lo general los siguientes atributos: cabello largo y desorganizado; manto rojo y túnica abierta o rasgada; un hombro y un pecho desnudos; y precisamente uno o los dos pies desnudos.

tomamos en consideración el óleo *La visión de San Bernardo*, de 1634, y el dibujo de la *Sagrada Familia con San Joaquín, Santa Ana, Zacarías, Santa Isabel y San Juanito* (1630-1638), en el cual se muestran prácticamente desnudos los dos senos de la Virgen. Con ínfulas de preceptista escribe el pintor Francisco Pacheco³³, maestro y suegro de Velázquez. En la introducción a las “Adiciones a algunas imágenes”, última parte de su *Arte de la pintura* (1649), el autor se enorgullece de sus buenos contactos con la Inquisición, así que, escribe, “no parecerá ajeno a mi profesión advertir a los pintores cristianos el acierto con que deben proceder” (Pacheco 2009, p. 561). Obviamente defiende a ultranza el decoro, la decencia y la moral pública en las pinturas tanto profanas como religiosas, con especial hincapié en el espinoso asunto de la representación de hombres y mujeres desnudos. De manera que, por ejemplo, se lamenta varias veces de que sus colegas pinten desnudas tanto la imagen de la niña María recién nacida como la del niño Jesús en los brazos de sus respectivas madres (p. ej. pp. 560n, 577, 607). Pese a ello, no hemos encontrado un veto claro suyo en contra de las Vírgenes de la leche³⁴. Por el contrario, en el capítulo sobre la representación de la Inmaculada escribe: “el regalado Bernardo, humedecidos sus labios en dulcísima leche virginal, llama a la Virgen ‘señal milagrosa’” (p. 576), lo cual no sorprende en un artista que en su juventud (1590) había pintado o copiado una Virgen con un seno desnudo y cuyo otro discípulo, Alonso Cano, se convertirá en uno de los artistas que más a menudo representa a María dando el pecho al niño. Este breve recorrido por las opiniones de teólogos y teóricos de arte del Siglo de Oro español nos ha proporcionado algunos resultados claros, pero también algunas ambivalencias. Claro está: pintar desnudos profanos siempre cae bajo sospecha de lascivia, mientras que la desnudez en cuadros de veneración religiosa está permitida, siempre y cuando tenga su justificación en las Escrituras o la tradición, y siempre y cuando se observe cierta decencia en la representación iconográfica. Eso no quiere decir que el mero debate sobre el asunto, llevado a cabo sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, no haya causado cierta preocupación en los artistas.

Las ambivalencias surgen en este debate precisamente ahí donde aparentemente la diferenciación es obvia. Dice el iniciador de la consulta para la *Copia de los pareceres*: “la perdida no sera ninguna, antes grande ganancia en transformarse vna Venus en santa Maria Magdalena, y vna Diana en santa Maria Egipciaca” (p. 7r). Si el mismo cuadro, cambiando de nombre y quizá retocándolo un poco, se convierte tan fácilmente de lascivo en venerable; si una mujer desnuda, como Venus, lleva a la perdición eterna, pero como Eva nos muestra la belleza de la creación de Dios; si el pecho desnudo de una diosa griega es de suprema indecencia y el seno de la Virgen, sin embargo, signo de la suprema caridad cristiana; entonces empiezan a tambalearse las categorías y los criterios. Y si el autor de la *Hermosura corporal de la Madre de Dios* nos deja con la duda acerca de lo que realmente entiende del placer que obtiene al mirar el seno desnudo de la Virgen, entonces nos acercamos bastante al umbral en el cual lo casto y lo sensual, la pureza y la lascivia, lo inmaculado y lo erótico entran en contacto el uno con el otro, y, por cierto, lo hacen en espacios sagrados.

Lo sacro desnudo: ¿contradicción o convivencia necesaria?

³³ Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura*. Cátedra: Madrid 2009 [1649].

³⁴ Una condena sin ambages de las Vírgenes de la leche la encontramos, sin embargo, en el siglo XVIII, en *El pintor christiano* de Juan Interián de Ayala, en cuya versión española de 1782 el autor lamenta: “vemos, digo, muchas de sus Imágenes no enteramente desnudas (que no ha llegado á tanto la audacia, y desenfreno de los Pintores Católicos), pero sí pintadas caido su cabello rubio, desnudos su cuello, y hombros, y aun sus purísimos, y virginales pechos, y otras veces con los pies enteramente descubiertos” (Interián de Ayala, Juan: *El pintor christiano, y erudito*. Joaquín Ibarra: Madrid, tomo I, 1782, libro I, cap. IV, p. 25).

Hasta el momento nos hemos limitado a recoger información sobre las Vírgenes de la leche en el Siglo de Oro y sobre el debate acerca de ellas. Hemos comprobado que ni el Concilio de Trento ni los teólogos o los críticos de arte españoles prohibieron explícitamente la representación de la *Maria lactans*, y asimismo hemos verificado que hasta el final del siglo XVII no se interrumpió la tradición de esa iconografía mariana específica. Pero han quedado pendientes algunas preguntas que nos permiten profundizar un poco más en el tema de los discursos cristianos de lo santo y de lo sacro.

La Contrarreforma del Siglo de Oro español se diferenció de los procesos inaugurados con la Reforma protestante, entre muchos otros aspectos, también en el de la mutua relación entre lo sagrado y lo profano. En este contexto sería demasiado fácil adscribirle a España – autodeclarada defensora de la ortodoxia– simplemente la voluntad de erigir o volver a erigir una teocracia en la cual, en el caso de un conflicto entre las dos esferas, siempre predominaba el punto de vista teológico y religioso. Nitsch y Teuber prefieren más bien hablar de un “*in-between space*” oscilante, incluso híbrido, un espacio *inter fanum et profanum*³⁵. En España, los campos de lo sagrado y lo profano no se separan, mas tampoco forman una unidad indisoluble dominada por lo religioso, sino que se interrelacionan.

En las fiestas de Corpus Christi, por ejemplo, el Santísimo sale a las calles para santificar el mundo fuera del espacio propiamente sacro de la iglesia, lo que solamente tiene sentido si existe este espacio profano. Al mismo tiempo, lo profano, en forma de mitologías antiguas o historias de países lejanos, encuentra cabida en los autos sacramentales presentados ese mismo día. O, para poner otro ejemplo, en el juego preferido del barroco, el de la sempiterna transformación del parecer en ser, del engaño en desengaño, se abre constantemente una puerta hacia lo sacro, entendido como destino último del hombre. El péndulo, sin embargo, vuelve a regresar necesariamente al mundo de la vida cotidiana, a la que hay que asumir como tal porque posee su propia autonomía y justificación.

¿Qué papel desempeñan, entonces, las Vírgenes de la leche en este contexto? Ya hemos referido dos argumentos aducidos por los teólogos y teóricos del arte: el primero, puramente “mundano”, es el que muestra a la *Maria lactans* como ejemplo para todas las madres; el otro, más bien teológico, es el que convierte a la Virgen amamantando al niño Jesús en signo de la *caritas* cristiana.

Desde ahí podemos dar uno o dos pasos más. Kristine Kolrud llama la atención sobre el hecho de que la pervivencia de la Virgen de la leche en España aparentemente está en contradicción con el discurso sobre la Inmaculada Concepción de la primera mitad del siglo XVII³⁶. De hecho, podemos apreciar un claro desequilibrio cuantitativo entre los cientos de cuadros de la Inmaculada hasta el final del siglo XVII y las tres o cuatro docenas de Vírgenes de la leche que encontramos en el lapso de tiempo entre 1563 y 1700. No obstante, en aquella época al

³⁵ Nitsch, Wolfram / Teuber, Bernhard (eds.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*. Fink: München 2008, p. 10: “[...] ein oszillierender, geradezu hybrider *in-between space*, ein Raum *inter fanum et profanum*”.

³⁶ Kolrud, Kristine: “Maria Lactans and the Council of Trent; a Ban on the Virgin’s Bare Breast?”. In: Eriksen, Roy T. (ed.): *Ashes to Ashes*. Ateneo: Roma 2006, pp. 173-195. Sobre los problemas teológicos en este debate cfr. p. ej. Horst, Ulrich: *Die Diskussion um die Immaculata Conceptio im Dominikanerorden*. Schöningh: Paderborn 1987; sobre la iconografía cfr. Noehles-Doerk, Gisela: “Zurbarán und Murillo – ihre Immaculata-Darstellungen für Sevillas Gläubige – Beobachtungen zu ihrer sakral-erotischen Ausstrahlung”. In: Held, Jutta (ed.): *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien*. Vervuert: Frankfurt a.M. 2004, pp. 145-159. Para las representaciones supuestamente tan piadosas y castas de la Inmaculada, Noehles-Doerk acuña el concepto de la “sakral-erotische Ausstrahlung”, de la expresividad erótico-sacral; no porque los cuadros muestren una parte desnuda y erotizada del cuerpo, sino por la extraordinaria belleza del cuerpo completamente cubierto de las Vírgenes.

parecer no había ningún problema teológico en que ambas tradiciones coexistieran, aunque con preferencias desiguales. La iconografía de la Inmaculada eleva a María, la purísima, concebida sin el pecado original, a la altura de los cielos, lo que transmite una idea de veneración tan próxima a la de su hijo que casi podemos hablar de un proceso de divinización; la otra, la madre humilde con el seno desnudo del tipo A de las Vírgenes de la leche, desde la Edad Media había servido para simbolizar la humanidad de Jesús. Pero quizá no hay contradicción, quizá la exageración de la pureza, castidad y santidad de la Inmaculada requería en aquel entonces de su contrapeso: la madre humana desempeñando su papel profano de darle al niño el pecho. Si así fuere, si el Siglo de Oro necesitaba este equilibrio entre las dos propiedades de la Virgen, entonces los cuadros con las lactaciones de los santos, que recibieron mayor atención precisamente con el apogeo de las Inmaculadas, forman una especie de vínculo entre los dos polos: muestran a la Virgen en las alturas, con el manto azul –a veces, incluso, con el atributo obligatorio de la Inmaculada, la luna–, pero con el pecho desnudo del que emana un chorro de leche.

Si la tesis es correcta y la Virgen de la leche cumple una función decisiva para sostener el equilibrio *inter fanum et profanum*, entre el aspecto celestial y el aspecto terrenal de María, entonces podemos retomar las preguntas que surgieron con los libros de los dos carmelitas sobre la belleza de los pechos de la Virgen: ¿Eran tomados en esa época los senos desnudos de una mujer como lascivos? Y si así fuere, ¿cómo podemos entender que en la representación iconográfica de la mujer más sagrada de la Contrarreforma católica encontremos connotaciones profanas que llegan a ser eróticas?

Margaret R. Miles busca demostrar que en un largo proceso histórico entre 1350 y 1750 los pechos desnudos de las mujeres en general y los de la Virgen en particular se habían convertido de un símbolo religioso en un objeto erótico³⁷. La tesis de Miles concuerda a grandes rasgos con la de Norbert Elias³⁸ sobre el proceso de la civilización occidental en el que se observa, desde su perspectiva, un avance lineal del umbral de la vergüenza y de los escrúpulos desde la Edad Media. Lo que antes era tomado como natural avergonzaba en tiempos posteriores. Hans Peter Duerr³⁹, sin embargo, ya había puesto en tela de juicio esa simple relación según la cual en la Edad Media las mujeres descubrían los pechos sin vergüenza, mientras que los tiempos modernos traen consigo una erotización de los mismos. Por cierto, este debate se ha vuelto algo estéril⁴⁰, así que no vamos a intentar indagar ampliamente en si los pechos desnudos de la Virgen, además del mensaje teológico que obviamente conllevaban, también han sido considerados eróticos desde siempre o solamente a partir de la temprana edad moderna. Nos contentamos con los rodeos alegóricos y las descripciones bastante plásticas de Juan de las Ruelas sobre el placer que sintió al mirarlos, así como con las metáforas bastante particulares de José de Jesús María. En ambos tratados, que parten de una larga tradición teológica, el trasfondo erótico es innegable, aunque tanto los dos carmelitas como sus colegas seguramente negarían vehementemente que los pechos de la Madre de Dios fueran lascivos. Al parecer obra en ellos, respecto al seno desnudo de la *Maria lactans*, una operación análoga a la que hemos visto con la relación entre las Inmaculadas y las Vírgenes de la leche. Teóricamente lo sacro –y con él las pinturas sacras–, tiene que

³⁷ Miles, Margaret R.: *A Complex Delight*. University of California Press: Berkeley 2008. Argumentos y una sucesión histórica muy parecidos los utilizan Yalom, Marilyn: *A History of the Breast*. Knopf: New York 1997, y Sibilia, Paula: “La ‘pornificación’ de la mirada. Una genealogía del pecho desnudo?”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* X(1), 2015, pp. 35-63.

³⁸ Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2 tomos, 20^a. ed. 1997 [1939].

³⁹ Duerr, Hans Peter: *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., tomo 4, 1997.

⁴⁰ Cfr., p. ej., en el contexto de los retratos de mujeres con el pecho descubierto en la Italia alrededor de 1500, el estudio de Wenzel, Michael: *Heldinnengalerie – Schönheitengalerie*. Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Kunsthistorisches Institut, 2001, pp. 141-151.

expulsar de sí todo lo erótico y lascivo. Pero, al mismo tiempo, lo sagrado y sus representaciones en el arte tienen que pasar necesariamente por lo profano y terrenal, pues Dios se hace hombre en la encarnación de Cristo y María, a pesar de su concepción inmaculada, nace de una mujer. De manera que lo sacro asume en ese paso por lo profano lo que antes había apartado de sí: lo corporal y también lo erótico.

Los cuadros religiosos del Siglo de Oro español, especialmente las Vírgenes de la leche, representan este proceso con un doble objetivo: atraen a los destinatarios, aprovechando la *concupiscentia oculorum* de la que ya había hablado San Agustín⁴¹, para redimir, a través de superposiciones teológico-semánticas, lo que teóricamente debería estar prohibido. Sin embargo, en este umbral *inter fanum et profanum*, las interpretaciones teológicas terminan irremediablemente vinculadas a la imagen del pecho desnudo de una mujer o, mejor dicho, de la mujer.

Más allá de esa lectura de los cuadros, parece probable que las Vírgenes de la leche del Siglo de Oro, especialmente las Vírgenes tan sobrias, modestas e intimistas de Murillo (1655), Zurbarán (1658) y Cano (ca. 1657-1660), desempeñaran también una función bastante profana en el contexto histórico de la época. España estaba completamente exhausta y arruinada a causa de las guerras (Flandes y Francia) y sublevaciones (Portugal y Cataluña). Pero quizá todavía más importante para las imágenes de la Virgen de la leche fue en esos tiempos de la decadencia la cuestión del futuro de la dinastía Habsburgo. Hasta mediados de la década de los cincuenta, de los diez hijos del rey Felipe IV habían sobrevivido solamente dos hijas⁴². Y si bien es verdad que la tradición española permitía la sucesión a través de una infanta, la corte y el país esperaban, no obstante, un hijo. El primero, Felipe Próspero, nació enfermo y murió pronto. El segundo, Tomás, murió antes de cumplir un año. Solamente el tercero, Carlos, “el Hechizado” (1661-1700), igualmente enfermo desde su nacimiento, sobrevivió, pero sin dejar descendencia.

No sorprende, entonces, que ante esa serie de desgracias familiares, de herederos al trono muertos e infantes enfermos, los pintores recurrieran, en medio de tantos otros motivos mariológicos, también a la Virgen María con su pecho desnudo y su leche milagrosa, sin importarles que los cuadros quizá puedan ser interpretados como eróticos o lascivos. Y tampoco sorprende que en los tiempos de guerras y derrotas, donde peligraba no solamente la hegemonía española en Europa, sino incluso la pervivencia del Imperio, los artistas hayan recurrido sobre todo al tipo A de las Vírgenes de la leche, subrayando la intimidad de la relación amorosa entre María y Jesús para implorar la ayuda de la leche bendita de la Virgen para la salud de los hijos del rey: la figura y la imagen de la madre que nutre al niño, dándole vida y sustento, era más importante que nunca.

En esta interpretación de las obras mencionadas tendríamos, por tanto, tres elementos: la iconografía profana con tendencia hacia lo erótico, el significado religioso piadoso y el objetivo profano y político. Pero el vaivén de los significados no se detiene en el *in-between-space* entre lo sacro casto e inmaculado, por un lado, y lo profano político o erótico, por el otro. Pues una vez pintados, los cuadros con los senos desnudos de la Virgen permanecen como obras de arte con una expresividad erótico-sacral (Noehles-Doerk 2004) que es capaz de suscitar interpretaciones encontradas –causando estupor y, al mismo tiempo, llevando a la devoción–, más allá de los significados que las pinturas quizá tuvieran en la época que las generó.

⁴¹ Quizá habría que hacer una distinción, tomando en consideración la diferencia de géneros: los senos desnudos causan una atracción en los hombres por la *concupiscentia oculorum*, mientras que, para las mujeres, llaman la atención sobre lo específicamente femenino de María.

⁴² María Teresa, futura esposa de Luis XIV de Francia, y su media hermana Margarita Teresa, a partir de 1666 esposa del emperador Leopoldo I –ella es la que aparece representada en el cuadro *Las meninas* (1656) de Velázquez–.

Bibliografía

- Alfonso Cabrera, Silvia: “Una aproximación a la iconografía de la lactancia en el mundo medieval a través de sus fuentes”. *Roda da Fortuna* II(1), 2013, pp. 184-205.
- Bonani, Gian Paolo / Baldassarre Bonani, Serena: *Maria Lactans*. Edizioni Marianum: Roma 1995.
- Borromeo, Federico: *Sacred Painting. Museum*. Harvard University Press: Cambridge 2010 [1624].
- Cardaillac, Louis: “Erotismo y santidad”. *Cahiers d’Etudes Romanes* (36), 2013, pp. 135-162, consultado 12.9.2018, en <https://journals.openedition.org/etudesromanes/3920>.
- Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Turner: Madrid 1979 [1633].
- Cazorla García, Cristina: “La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura”. *Cuadernos de arte e iconografía* XI (22), 2002, pp. 207-399.
- Copia de los pareceres, y censuras de los reverendissimos padres maestros, y señores catredaticos de las insignes Vniversidades de Salamanca y Alcala [...] sobre el abvso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas*. Viuda de Alonso Martín de Balboa: Madrid 1632, consultado 12.9.2018, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054267&page=1>.
- Duerr, Hans Peter: *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., tomo 4, 1997.
- Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2 tomos, 20ª. ed. 1997 [1939].
- García Aguilar, Ignacio: “Del calabozo al priorato: la carrera literaria de fray José de Sigüenza en El Escorial de los Felipes (1592-1606)”. *eHumanista* (35), 2017, pp. 79-99, consultado 12.9.2018, en http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volum e35/mon.
- García Mogollón, Florencio-Javier: “La colección pictórica del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)”. *Norba. Revista de arte, geografía e historia* (1), 1980, pp. 27-50.
- Gómez Arribas, Antonio: “La Lactación de San Bernardo de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda”. 2014, s.p., consultado 12.9.2018, en <http://vbedarecatada-santamaraubeda.blogspot.com/2018/02/la-lactacion-de-san-bernardo-de-santa.html>.
- Groiß, Franz et al.: *Maria lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag*. Wiener Domverlag: Wien 2010.
- Horst, Ulrich: *Die Diskussion um die Immaculata Conceptio im Dominikanerorden*. Schöningh: Paderborn 1987.
- Interián de Ayala, Juan: *El pintor christiano, y erudito*. Joaquín Ibarra: Madrid, tomo I, 1782.
- Joseph de Jesús María: *Historia de la Virgen Maria nuestra Señora. Con la declaracion de algunas de sus Excellencias*. Francisco Canisio: Antwerpen 1652, consultado 12.9.2018, en <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11204463.html>.
- Kolrud, Kristine: “Maria Lactans and the Council of Trent; a Ban on the Virgin’s Bare Breast?”. In: Eriksen, Roy T. (ed.): *Ashes to Ashes*. Ateneo: Roma 2006, pp. 173-195.
- Lentes, Thomas: “Andacht und Gebärde. Das religiöse Ausdrucksverhalten”. In: Jussen, Bernhard / Koslofsky, Craig (eds.): *Kulturelle Reformation*. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen, 1999, pp. 29-67.
- Martínez-Burgos García, Palma: *Ídolos e imágenes*. Universidad de Valladolid: Valladolid 1990.
- Maseras Vallmitjana, Juan I.: “The Holy Family by El Greco”. *Elmondelart*, s.f., s.p., consultado 12.9.2018, en <https://sites.google.com/site/elmondelart/the-holy-family-by-el-greco>.
- Miles, Margaret R.: *A Complex Delight*. University of California Press: Berkeley 2008.
- Molanus, Johannes: *De picturis et imaginibus sacris liber uno...* Hieronymus Wellaum: Leuven,

1570, consultado 12.9.2018, en http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10186189_00005.html.

Montoya Beleña, Santiago: "El tríptico de la Virgen de la leche". In: Campos, Francisco Javier (ed.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. Real Centro Universitario: San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 745-765.

Nitsch, Wolfram / Teuber, Bernhard (eds.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*. Fink: München 2008.

Noehles-Doerk, Gisela: "Zurbarán und Murillo – ihre Immaculata-Darstellungen für Sevillas Gläubige – Beobachtungen zu ihrer sakral-erotischen Ausstrahlung". In: Held, Jutta (ed.): *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien*. Vervuert: Frankfurt a.M. 2004, pp. 145-159.

Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura*. Cátedra: Madrid 2009 [1649].

Rodríguez Peinado, Laura: "La Virgen de la leche". *Revista Digital de Iconografía Medieval* (9), 2013, pp. 1-11, consultado 12.9.2018, en https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Virgen_de_la_leche_LAURA_RODRIGUEZ.pdf.

Ruelas, Juan de las: *Hermosura corporal, de la Madre de Dios*. Diego Pérez: Sevilla 1621, consultado 12.9.2018, en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6683>.

Scheffler, Felix: "Gedicht oder Todsünde? Die Aktmalerei in Spanien zu Zeiten Calderóns". *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* (12), 2000, pp. 37-65.

Scholz-Hänsel, Michael: *Inquisition und Kunst*. Frank & Timme: Berlin 2009.

Schreiner, Klaus: "'Deine Brüste sind süßer als Wein'. Ikonographie, religiöse Bedeutung und soziale Funktion eines Mariensymbols". In: Jaritz, Gerhard (ed.): *Pictura quasi fictura*. Österreichische Akademie der Wissenschaften: Wien 1996, pp. 87-119.

Sibilia, Paula: "La 'pornificación' de la mirada. Una genealogía del pecho desnudo?". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* X(1), 2015, pp. 35-63.

Solovieva, E.: "La obra de Joan de Joanes en el Museo del Ermitage: una nueva atribución". *Archivo español de arte* LXXV(299), 2002, pp. 299-304.

Stoichita, Victor I.: *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza: Madrid 1996.

Tramoyeres Blanco, Luis: "La Virgen de la leche en el arte". *Museum: Revista mensual de arte* III(3), 1913, pp. 79-113.

Valdivieso, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Visor: Madrid 2010.

Villaseñor Black, Charlene: "Inquisitorial Practices Past and Present: Artistic Censorship, the Virgin Mary, and St. Anne". In: Chieffo Raguin, Virginia (ed.): *Art, Piety, and Destruction in the Christian West, 1500-1700*. Ashgate: Farnham 2010, pp. 173-200.

Wenzel, Michael: *Heldinnengalerie – Schönheitengalerie*. Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Kunsthistorisches Institut, 2001, consultado 19.8.2018, en <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/44/>.

Wohlmuth, Josef / Alberigo, Giuseppe: *Dekrete der Ökumenischen Konzilien / Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Schönigh: Paderborn, tomo 3, 2002.

Yalom, Marilyn: *A History of the Breast*. Knopf: New York 1997.