

Estudio y catalogación de la obra anónima e inédita “Virgen de la Leche”, Siglo XVI

[José Antonio Ramos Rubio](#). Doctor en Historia, Cronista Oficial de Trujillo, Académico Correspondiente de la Real Academia de Extremadura y de la Real Academia de la Historia.

[María del Carmen Calderón Berrocal](#). Dra. Historia. Ciencias y Técnicas Historiográficas, Academia Andaluza de la Historia, GI HUM-340



RESUMEN

En los ámbitos del coleccionismo peninsular, se ha considerado a la pintura flamenca como una pintura nacional, ya que gran parte de los territorios donde se realizó, en Flandes principalmente, pertenecieron a la Monarquía Hispánica (Países Bajos de los Habsburgo). Este aspecto cobró gran importancia a la hora de coleccionar dichas obras, pues con ellas se pretendía también explicar la importancia política

de la península en el contexto geográfico y cultural europeo de la época.

ABSTRACT

In the areas of peninsular collecting, Flemish painting has been considered a national painting, since a large part of the territories where it was made, mainly in Flanders, belonged to the Hispanic Monarchy (Habsburg Netherlands). And this aspect took on

great importance when collecting these works, since they were also intended to explain the political importance of the peninsula in the European geographical and cultural context of the time.

PALABRAS CLAVE

Coleccionismo, España, pintura flamenca, pintura nacional, Flandes,

Monarquía Hispánica, Países Bajos, Habsburgo.

KEYWORDS

Collecting, Spain, Flemish painting, national painting, Flanders, Hispanic Monarchy, Netherlands, Habsburg.



Virgen de la leche. Óleo sobre tabla, medidas 42 x 56 cm.

Autor: Anónimo Hispano-Flamenco

Técnica: Óleo sobre tabla

Medidas: 42 x 56 cm.

Época: Segunda mitad del siglo XVI.

Procedencia: Colección privada -Madrid, España.

INTRODUCCIÓN

En los ámbitos del coleccionismo peninsular, se ha considerado a la pintura flamenca como una pintura nacional, ya que gran parte de los territorios donde se realizó, en Flandes principalmente, pertenecieron a la Monarquía Hispánica (Países Bajos de los Habsburgo). Este aspecto cobró gran importancia a la hora de coleccionar dichas obras, pues con ellas se pretendía también explicar la importancia política de la Península en el contexto geográfico y cultural europeo de la época.

Sus claras influencias y gustos perviven durante siglos en el arte peninsular, debido, en gran parte, a esos lazos interculturales que España establece durante el Imperio con las regiones de Europa central.

Todas las culturas de la Antigüedad hacen referencia a una diosa madre lactante, desde las culturas mesopotámicas hasta la hindú. En la Cuenca del Mediterráneo, tanto en Egipto como en Grecia se asignó asimismo esta función nutricional a las diosas principales de su panteón. En Egipto Isis amamantaba a Horus y en la mitología griega Hera amamantó a Heracles y con la leche que manó de su pecho se formó la Vía Láctea. Junto a estas imágenes asimiladas por el cristianismo, en torno a la Huida a Egipto se originan relatos por parte de peregrinos que aluden a los descansos de la Sagrada Familia, dando origen a la iconografía de la Virgen de la Humildad, que sentada en el suelo puede dar de mamar a su Hijo. La primera representación de la Virgen de la Leche aparece en el cubículo de la *Velatio* de la catacumba de Priscila (Roma) en el siglo II, donde la Virgen sentada acerca al Niño a su pecho.

La Virgen de la leche, es una iconografía que tuvo su gran apogeo durante la Edad Media y sobre todo en el Renacimiento, en el que se la representa amamantando al Niño en alusión a María como Madre de todos los cristianos a los que cuida como a su propio Hijo.

DESCRIPCIÓN

La Virgen con rostro dulce y bello, luce un velo (o beatilla) blanco confeccionado con un tejido fino, casi transparente, que le cubre la frente dejando entrever su dorada cabellera. Aparece cubierta con un manto azul verdoso y viste un sayo carmesí claro sobre una camisa blanca, por la que apenas enseña el seno materno. Una aureola corona a la Virgen y así se hace destacar la luz espiritual o divina del personaje.

La Virgen sostiene con ternura al Niño y lo envuelve en sus ropajes, Él aparece desnudo pero cubierto por su Madre, su delicado rostro y sus rubios rizos, están enmarcados con halos dorados por resplandor, que le aportan una luminosidad divina, siguiendo los tipos de la escuela flamenca.

En la pintura se aprecia una gran cercanía entre ambas imágenes, lejos ya de ese modelo tardomedieval de la Virgen como "*Sedes Sapientiae*" o trono de la sabiduría, más propios de la escuela flamenca anterior. María con los ojos entrecerrados, dirige al Niño una mirada maternal, llena de amor y comprensión. Y aunque los ojos del Niño se orientan al espectador, no pierde el contacto con su Madre, apoyando su mano izquierda sobre su hombro, mientras con la otra coge delicadamente su seno.

Evoca a la escuela flamenca y denota su influencia en la pintura peninsular del siglo XVI finales y principios del XVII. La intención de los gestos y la belleza de su humanidad nos remiten a un naturalismo renacentista.

Sus formas destacan recortadas sobre un fondo oscuro, para que no haya otros elementos que distraigan al fiel en su íntima oración. Es, sin duda, una obra de encargo, de carácter devocional y adscrita al ámbito doméstico o privado. No hay que olvidar que las obras sobre tabla y de pequeño formato, asimismo son típicas de la escuela flamenca de la época anterior.

Hemos de señalar la clara influencia en esta obra de la pintura de Luis Morales "El Divino", un pintor extremeño en cuya obra se funden elementos flamencos y renacentistas y con fuertes contrastes lumínicos muy al gusto peninsular. Un insigne autor que fue muy demandado y valorado por la alta sociedad de su época y que también supo conectar bien con la sensibilidad del pueblo.

LA REPRESENTACIÓN DE LA INFANCIA

Llama la atención, aunque en el Renacimiento es muy frecuente, ver la representación de la infancia con características faciales de adulto, es lo que hace que veamos a los Niños Jesús y a los angelotes como niños viejos. Al respecto hay que saber que biológicamente siempre ha existido la infancia pero psicológicamente y culturalmente no, el sujeto era considerado "adulto" sobre la edad de los siete años, cuando era capaz de realizar tareas que contribuyesen a la economía familiar, el niño era

un niño, pero de golpe se convertía en adulto laboralmente, por lo que el sentido que actualmente tiene el concepto infancia, en el Renacimiento y en muchas zonas hasta la contemporaneidad, era inexistente.

Niño para unas cosas y adulto para otras, niño para obedecer al paterfamilias o al jefe del clan familiar, que no alcanzaba realmente su independencia, si acaso, cuando casaba y se establecía por su cuenta.

El "sentimiento de infancia" viene a nacer o a reivindicarse a partir del siglo XV en Europa, las nuevas formas de economía, de tráfico comercial, en la Edad Media, suponen una revolución en las relaciones interpersonales y, actitudes, sentimientos, pensamientos ante la infancia, cambian y el infante empieza a percibirse, no como un adulto pequeño, sino como un ser inacabado que tiene necesidades especiales de protección y cuidado.

Se producen cambios en las responsabilidades que se habían dado por sentado que tenían los niños, carentes hasta entonces de infancia y, desde este momento, van a empezar a inspirar ternura, amor, preocupación del adulto porque advierte la necesidad de educación y protección.

El niño pasa a ser de una herramienta de trabajo para la mejora de la economía familiar a formar parte de la colectividad en la que vive, se entiende al niño como dependiente de los adultos.

No obstante, en la representación de los niños se sigue empleando cierta "torpeza" por bueno que sea el artista, porque el problema no es de forma sino de fondo.

Se pretende expresar en la cara de los niños expresiones propias de adultos. Era pues necesario un estudio de la infancia que diese paso a una transformación de conceptos mentales y pictóricos.

La infancia se entiende como algo a controlar por el mundo adulto, pero empieza a sustituirse la obediencia por la protección y educación; y, así, en la pintura vemos como al niño se lo representa como niño pero con cara de adulto, para intentar expresar sensaciones que el adulto concibe y que quiere expresar, a costa de todo, pero las facciones de un infante no lo permiten. Es por esto que se envejece al niño en su representación pictórica.

Es en el Renacimiento cuando la Iglesia empieza a favorecer dicho reconocimiento y, principalmente en obras de tema religioso, vemos como aparece en la representación de la lactancia materna Virgen-Niño Jesús, una relación afectiva que sitúa el amor de la Virgen hacia su Hijo, que representa a todos los demás hombres, como un elemento importante para su supervivencia, a la vez que con la leche le transmite el amor más puro que pueda entenderse. El amor de la Virgen hacia su Hijo, el amor de la Virgen hacia todos los demás, en un "ahí tienes a tu madre, ahí tienes a tu hijo" en el que Jesús, dirigiéndose a Juan y a María, en la Cruz, parecía dar vía libre

para toda la Eternidad en una relación que se establecía entre la divinidad y la humanidad.

EXPRESIÓN DE LA RELACIÓN MATERNO FILIAL

El arte religioso influye enormemente en los cambios producidos en cuanto a la relación madre-hijo por medio de la iconografía. La representación del Niño en la pintura alto-medieval y renacentista sería la de un hombre en miniatura, hombre con cuerpo de niño.

El ambiente bélico no daba espacio a la sensibilidad que requiere la infancia, era una negación ante la debilidad que simboliza el niño pintado con formas de niño, no parecía adecuado en la época, lo que nos hace intuir que efectivamente el concepto infancia, candidez, debilidad, ser “no útil” económicamente, etc., no parecía adecuado, quedando ensombrecida la infancia en las representaciones pictóricas porque esa era la mentalidad de la época.

En la obra que nos ocupa vemos al Niño con expresiones de hombre adulto, es un hombre en potencia y su rostro viene a expresar esta futura realidad.

La Sagrada Familia se erige como símbolo ideal de vida familiar y la sociedad, en sus actitudes, sigue esta representación. En la obra que nos ocupa, es la relación materno filial lo que vemos, el amor de la madre por su hijo, que un día, ya hombre, morirá en la cruz para redimir a la humanidad de su deshumanización.

En esta obra vemos la transición del antiguo concepto de infancia hacia el nuevo concepto que humaniza las relaciones en la familia. La niñez en el arte ahora, lo vemos en esta obra, nos muestra la belleza de la existencia humana que se relaciona con la divina, la pintura ya muestra la “debilidad”, la “fragilidad” del Niño, siendo el más fuerte de la Creación.

A lo largo del tiempo la representación de los niños viene a querer mostrar en la pintura -también en la escultura-, la pureza, la ingenuidad; y, en el arte religioso, lo divino.

Ya Lloyd De Mause en su *Historia de la Infancia*, hablaba de que no se trataba de que la capacidad de amar no estuviese presente en los progenitores, lo que le faltaba al padre medieval o renacentista era quizás la madurez afectiva precisa para ver al niño como persona distinta del progenitor mismo y esto es lo que vemos traducirse, como en la pintura que nos ocupa, en el cuerpo infantil, característica presente tanto en los artistas italianos, alemanes, flamencos y/o españoles.

La reproducción pictórica, en este caso, pero también se da en la expresión escultórica, tiende a reproducir en la imagen de un niño las proporciones del cuerpo adulto y su forma de entender el mundo, pero es la figura de un niño, obteniéndose así

aspectos de adultos pequeños, en lugar de niños representados realísticamente. No es que los autores no fuesen capaces, es que esa idea no estaba en su mente.

Vemos de esta manera que, en muchos casos, como en este que nos ocupa, que el cuerpo parece ir por una parte y la cara por otra; y es que la intención del autor es representar a un niño, con cuerpo de niño, pero con madurez infundida en su cara, que refleja expresiones propias de adultos, separándose así la voluptuosidad del cuerpo infantil de la madurez que se intenta aplicar al rostro. El resultado no es siempre armónico, generalmente no lo es. Lo que ve el espectador es una figura supuestamente infantil, figuras infantiles expresivas, pero no del todo reales, pues la candidez del cuerpo infantil no se corresponde con la psique que se pretende infundir a la imagen. Blusa y velo blancos, manto azul y saya

SOBRE EL CROMATISMO

En la Edad Media y Renacimiento cada color tenía su significado, el cromatismo se estudia a través del tiempo en el arte pero también en psicología. El simbolismo del color deja huella en la liturgia, imaginería, en la heráldica. Los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra, corresponden cuatro colores: el verde al agua, el azul al aire, el rojo al fuego y el marrón a la tierra. El cromatismo se mueve entre una dualidad, así el blanco, rojo, verde y el azul, son colores que representan fuerzas benéficas, que se emplean para evocar la alegría; mientras que el negro, amarillo y violeta evocan pasión, duelo, penitencia.

Por otra parte, los pardos evocan humildad y los colores vivos opulencia. El pueblo no tenía poder económico para vestir con ropajes de ricos colores y texturas delicadas, así que los colores pardos vienen a significar humildad, frente a los colores vivos, dorados y plateados, que significan opulencia, también utilizados para engrandecer las obras que decoran, dando realce a su prestigio o infundiendo o destacando la santidad de los personajes. Porque las obras divinas o que tienen que ver con lo divino, han de dignificarse todo lo posible, así se expresan constantemente los ministros visitantes eclesiásticos en sus mandatos de visitas, los cálices, por ejemplo, han de ser de metal noble, cuando no lo sean se han de platear o sobredorar porque van a estar en contacto con las sagradas especies, el vino y el pan, la sangre y la carne de Cristo. Lo mismo en la pintura, se realza la santidad que se pretende expresar por medio del color, lo mismo que la humildad.

En el caso que nos ocupa la Virgen viste con manto verde azulado o azul verdoso, lo que indicaría que se quiere representar y expresar lo que representa en sí el color azul y el verde, sabiendo que el azul es el color que habla de profundidad, inmensidad, lo inmaterial, simboliza el infinito y alude al más allá. Son marianos los colores blanco y azul, que son los colores que generalmente se asocian a la Virgen. En la obra que comentamos la Virgen viste con blusa blanca y velo blanco, manto azul

verdoso y túnica dorada marronácea o dorado oscuro, lo que vendría a significar pureza y divinidad.

Al Niño lo arropa un paño dorado, claro, como identificándolo con la más alta pureza, con la divinidad pues es el Hijo de Dios, Dios mismo y su Madre es la elegida de Dios, la personificación de la pureza.

El verde, en el Renacimiento, viene a expresar la esperanza, fuerza e inmortalidad. El verdor de los brotes de las plantas que, en invierno, parecen muertas.

El blanco simboliza la espiritualidad, también es símbolo de afirmación, poder, consagración, es el color de la revelación, de la gracia y la transfiguración, de la pureza.

Estos son los colores que predominan en la imagen de la Virgen, sin embargo, el Niño va arropado con paño dorado. El amarillo es el color del sol, del oro, de lo más valioso y expresa energía y la fuerza del calor, de la vida, expresa seguridad ante la oscuridad, ante las tinieblas y la noche.

Sin embargo, el pigmento rojo está casi ausente, solamente asoma en los labios del Niño Jesús, este color representa el fuego y la sangre, también el poder y la fuerza, todo ello necesario para la grandísima tarea que Jesús tenía encomendada, dar la vida por la humanidad. Tanto en lo sagrado como en lo el rojo profano se asocia a la juventud, a la riqueza, al amor y a la guerra.

SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE

La Virgen de la Leche es una advocación presente en la iconografía de la Virgen María, en la cual se la representa amamantando al Niño Jesús. A esta advocación también se las conoce como Virgen de la Buena Leche, Virgen nutricia o nodriza, Virgen del Reposo o Virgen del Buen Reposo, Virgen de Belén o Virgen de la gruta de Belén.

Las imágenes de la Virgen María con el Niño en posición lactante transmiten un contenido doctrinal, que da soporte para la vida espiritual de los fieles y, por medio de estas imágenes se puede establecer una comunicación directa con la Madre de Jesús.

La Virgen María aparece siempre en esta advocación retratada como la Madre de Dios, como el trono de Dios, sentada con el Niño Jesús en su regazo, en “Divina Majestad, de pie sosteniendo al niño Jesús en sus brazos y señalándole como “Camino de Salvación” para la humanidad.

En el Renacimiento se tiende al naturalismo. Las figuras adquieren marcado carácter realista. La imagen de la Virgen aparece como pura y perfecta, la luz que guía a los fieles hacia la salvación y a la máxima felicidad, a la felicidad eterna dentro del Reino de los cielos

En la *Bula Ineffabilis Deus* se afirma la plenitud de gracia desde el comienzo de su existencia. “La Virgen María fue la sede de todas las gracias divinas, adornada con todos los dones del Espíritu”. Espresa la *Bula Ineffabilis Deus*:

“Declaramos, pronunciamos y definimos que la doctrina que sostiene que la Santísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente en previsión de los méritos de Cristo Jesús, Salvador del género humano, preservada inmune de toda mancha de culpa original, ha sido revelada por Dios, por tanto, debe ser firme y constantemente creída por todos los fieles”.

En la misma Bula Ineffabilis, Pío IX indica que la Iglesia católica, iluminada por el Espíritu Santo, no ha dejado de explicar la original inocencia de la Virgen y fomentar que se siga el ejemplo de su admirable santidad y de su dignidad sublime como Madre de Dios.

La pintura entre los siglos XVI y XVII en España parece muy interesada por el valor de la luz con un fuerte acento del claroscuro, tal y como vemos en la pintura que nos ocupa que, sin llegar en este caso al tenebrismo, que tan insigne representara Caravaggio, deriva en un estudio de la luz que busca exaltar la divinidad que se contrapone a las tinieblas.

La divinidad, religiosidad y la presencia de la iglesia, vendrían a simbolizar la luz, la imagen del Bien, en contraposición y lucha contra la oscuridad que viene a simbolizar el mal.

El Concilio de Trento entre 1545 y 1563 fue convocado por el Paulo III para fijar la ortodoxia, el dogma católico y crear, para la difusión de la doctrina nuevos medios. Se mantuvo la creencia en la salvación por la fe y por las obras. Se ratifican los siete sacramentos, el culto a la Virgen María, el celibato sacerdotal, el culto a los Santos, la posición jerárquica del Papa como cabeza de la cristiandad y, por tanto, autoridad suprema de la Iglesia para interpretar los textos sagrados.

El Concilio de Trento justificó y fomentó el culto a las imágenes. Fomenta la representación de los misterios sagrados, era la forma de responder y afrontar las ideas iconoclastas y también la forma de distinguirse de la sobria estética protestante. El Barroco pues va a erigirse en el arte de la Contrarreforma.

La Iglesia tras el Concilio de Trento propicia el trabajo de los artistas y ejerce una considerable influencia sobre el arte y consiguientemente sobre la producción artística. Recomienda que el arte sacro había de ser claro, sencillo, comprensible, didáctico, realista con el objeto de estimular la fe en el pueblo de manera sensible, que llegara al pueblo por medio de los sentidos, del sentimiento. De esta forma la plástica adquiere naturalismo.

El Concilio de Trento vigila que de las obras no saliesen opiniones falsas, ni supersticiosas o ideas contrarias a la doctrina. Prohíbe también la representación de la

desnudez, sin embargo, la Virgen de la Leche se representa con un pecho al desnudo, pero no se entiende como una escena impúdica o escandalosa, sino que proclama e ilustra uno de los pilares de la fe, con lo cual la representación adquiere un gran valor representativo.

En la imagen de la Virgen de la Leche que nos ocupa vemos relación con el estilo de la Escuela Sevillana, que en el siglo XVII que va a tener al frente a Velázquez el mejor representante del naturalismo, destacándose sus obras por sus tonalidades oscuras: negros y pardos; y por el realismo que se infunde a la temática. A Francisco Zurbarán se le reconoce como principal aportación a la pintura española del Barroco, su reflejo de la vida cotidiana, su naturalismo tenebrista, siendo Bartolomé Esteban Murillo, el representante de la escuela sevillana, es quien mejor representa el nuevo lenguaje surgido de Trento en temas de fe, destacando su sensibilidad para representar los valores superiores y creando una pintura serena, apacible, equilibrada en composición y expresión a la hora de representar la delicadeza y la inocencia.

Naturalismo y tenebrismo están presentes en el cuadro que nos ocupa. Generalmente los pintores de la época mostraron gran interés por dar a sus representaciones profundidad y modelar mediante contrastes de luz y sombra las figuras.

Se tiende a fundir lo milagroso con lo cotidiano, la Virgen María representa la forma más pura del amor, un amor incondicional, hacia su Hijo y hacia la humanidad a la que éste representa en su regazo. Alimenta compasiva, amantísima y misericordiosa a la comunidad cristiana que se representa en la figura de Cristo Niño. La Virgen María sería la madre amorosa y protectora de la humanidad. Sólo ella puede comprender el sufrimiento íntegramente, tanto como las pasiones y la felicidad humana. La Virgen intercede, consuela, perdona, es la conexión entre la humanidad y Dios.

El dogma de fe de la Virgen María como Madre de Dios fue ya definido en el Concilio de Éfeso, en el año 431. Es la Madre de Jesucristo, Hijo de Dios hecho hombre. Su figura es fundamental en la doctrina, su divina maternidad que supone una asociación íntima y activa en la realización de los planes divinos, por medio de la concepción de su único Hijo, en orden a la salvación de los hombres.

La Virgen María, Santísima, en su dignidad de Madre de Dios, fue ya desde el momento de su concepción, preservada del pecado original, con lo cual en ella hay una total ausencia de pecado, a lo que acompaña la gracia santificante, sus virtudes y dones, la ausencia de la inclinación al mal, de ahí su denominación de Inmaculada. La devoción a la Virgen María está basada en su poder de intercesión; y, al margen de los dones que conceda por este poder de intercesión, la creencia en esta cualidad por parte de los fieles se desprende de la idea de que Jesús, como hijo suyo, no puede ni quiere negarse a los deseos de su madre.

La representación de la Virgen de la Leche, la Virgen María amamantando al Niño **Jesús**, es recurrente dentro de la iconografía cristiana. En la tradición bizantina,

donde su representación tiene especial relevancia, como Galactotrofusa, lo que en latín sería *Virgo Lactans* o en italiano medieval *Madonna lactans*. Según el credo ortodoxo María es madre de Dios porque es madre de Jesucristo, Dios. Solamente engendró sólo su cuerpo pues Cristo ya existía antes desde toda la eternidad, como una de las personas de la Trinidad; aunque hasta su concepción no tuviese cuerpo humano.

Jesucristo no fue creado, ya existía, sino que fue engendrado en la Virgen María por Dios Padre. La figura de María, su concepción y maternidad refuerzan la idea de la Trinidad y, así, la idea de la divinidad de Jesús.

En Occidente la difusión de las *Virgo Lactans* está relacionada con la profusión del culto mariano que se produce a partir del siglo XI y final de la Edad Media, en el siglo XIV. Es la época de las grandes catedrales, de una gran transformación espiritual que asocia a la Virgen con la idea de Salvación, intercediendo ante Cristo, su hijo. La función de la Virgen sería la de alimentar y de velar por el pueblo e Dios como una auténtica madre que guarda y protege a sus hijos.

Las Vírgenes de la Leche tienen gran popularidad en el siglo XIV, a partir de la Escuela de Siena, desde donde se difunden por toda Europa. La reforma protestante del siglo XVI, cuestiona el papel de la Virgen, a lo que el catolicismo responde desincentivando las *Virgo Lactans*, por cuestiones de pudor durante el Concilio de Trento (1545-1563). Pero tras este se obtiene el efecto contrario y tuvieron gran éxito adentrándose en el período barroco sobre todo en España, Portugal y América Latina. El halo sobre la cabeza de la Virgen recuerda su santidad, mientras que la belleza del niño Jesús habla del tema de la Encarnación, a partir de ahora se tiende a representar a los personajes con aspecto mucho más humano y cercano.

Otra peculiaridad que destacamos antes de terminar es la posición de las manos de la Virgen, expresión como en las vírgenes dolorosas del barroco sevillano, lo que vendría a indicar el presagio implícito en el mismo nacimiento del Niño, su muerte en la cruz por la salvación de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. "Pintura española del último tercio del siglo XVI". "Pintura renacentista española hasta 1560" Historia del arte, Madrid, Ed. Anaya, 1986.

TRENS I RIBAS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (1952)

VV. AA. "El Alto Renacimiento español". *La pintura: pervivencias flamencas e incorporación del influjo italiano*.

ALZATE PIEDRAHITA, M. V., "¿El "des- cubrimiento" de la infancia (I): historia de un sentimiento", *Revista de Ciencias Humanas*, UTP, Colombia, 2002.

BUSSAGLI, M. *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*. Ed. Electra, Barcelona, 2006, pp. 192-197.

CA,UELO, S.; FERRER, Jordi. *Mitología Griega y Romana*. Ed. Optima, Barcelona, 2003.

MORENO, A. Durero y Cranach, *Guía didáctica Museo Thyssen-Bornemisza*, p. 9

PANOFSKY, E.: Estudios sobre iconología, Alianza Universidad, 15¹/₄ edición, Madrid, 2006, pp. 108-171.

RAUL, L., Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Tomo 1, vol. 2. Ediciones del Serval, Barcelona, 2000 pp. 147-152, y 343-345.

REJÍN DE SILVA, D. A.: *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y otros tres libros que sobre el mismo tema escribió León Bautista Alberti*, ed. Original (digitalizada), Madrid, Imprenta Real, 1784, pp. 232-254.

REVILLA, F. : Diccionario de Iconografía y Simbología. Ed. Cátedra, 5^ª ed. Ampliada, Madrid, 2007.

SALAS GUERRA, M. C., “De cupidos a granujas: la infancia en la pintura moderna, Psicoespacios”, Revista Electrónica de Psicología, año 2, nº 2, 2007.

LÓPEZ MONTILLA, M^a Jesús: “La representación de la infancia en los siglos XV y XVI”, DJESER Revista de Arte, Arqueología y Egiptología, nº 7, 2014.

