

EL PECHO SAGRADO LAS «VÍRGENES DE LA LECHE» EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

En el museo de Bellas Artes de Valencia se encuentran diversas obras cuyo tema es la *Virgen de la leche*. Sobre esta advocación mariana han escrito interesantísimos estudios, entre otros, Tramoyeres,¹ Reau², Warner³, Saralegui⁴, Trens⁵ y más recientemente los autores del Catálogo de la bellísima exposición *Madonnas y Vírgenes*, Daniel Benito y Nuria Blaya. Quede esto dicho en primer lugar, para resaltar el interés que esta iconografía de la Virgen ha suscitado desde siempre entre los estudiosos.

Esta predilección revela las diversas orientaciones que se han dado en el tratamiento del tema, pero de entre todas ellas, y como no podía ser de otra manera, la protagonista ha sido, casi siempre, su dimensión espiritual. La lactancia de Cristo es prueba de su naturaleza humana, de la realidad de la Encarnación del Verbo Divino, uno de los dogmas fundamentales del cristianismo, y convierte a María, que acepta sumisa su destino, en corredentora.⁶ Por lo tanto, aunque la Virgen se diferencia del resto de las mujeres, debido a las especiales circunstancias que rodearon la concepción y nacimiento de su Hijo sin mancilla alguna para Ella, los momentos cruciales de su existencia como pueden ser el parto, el alimento y cuidado de Jesús, o los dolores ante su tortura y muerte, son factores que la acercan a sus congéneres. Las demás, aunque no podían aspirar a obtener el rango de María, sí podían, mediante su ejemplo, llevar una existencia casta y pura dentro de los cánones de la Iglesia. Por tanto y aún siendo innegable la dimensión espiritual de la Virgen no lo es menos su valor de arquetipo, de espejo en el que las mujeres se han mirado o se han visto obligadas a mirarse a lo largo de los siglos, incluso en los momentos de mayor descreimiento de la sociedad.

La representación de la *dea nutrix* es bastante común a lo largo de la Historia del Arte y podemos remontarnos hasta las figurillas prehistóricas de enormes pechos, pasando por las Artemisas efesias, sin olvidar a la diosa Isis que da el pecho a su hijo



(fig.1) Diosa Isis amamantando al pequeño Horus. Egipto, período tardío. Boston, Museum of Fine Arts

Horus, para algunos el arquetipo de la imagen cristiana de la Virgen amamantando al Niño Jesús. Hay

- (1) TRAMOYERES, Luis: "La Virgen de la Leche en el arte", *Museum*, vol.III. Barcelona, 1913, p.79-118
- (2) RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. t.1 / vol.2. Barcelona, 1996, p.104,105.
- (3) WARNER, Marina: *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.
- (4) SARALEGUI, Leandro de: "La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica". *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p.85-98
- (5) TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*. Barcelona, 1947, p.457-481.
- (6) Catálogo *Madonnas y Vírgenes*. Alicante, 1995. p.42



(fig.2) *Círculo de Joan de Joanes. Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juanito y el ángel. (segundo cuarto del siglo XVI). Valencia, Museo de Bellas Artes.*

imágenes de este tipo en las catacumbas de Priscila, algunos ejemplos en el arte bizantino, pero será a comienzos del siglo XIV cuando, en la Italia norteña, los artistas forjen esta imagen mariana cuya proliferación será un fenómeno no por repetido menos insólito.

Si pensamos en las imágenes más comunes de María en el Medievo, no nos tiene que resultar difícil imaginar lo innovadora que tuvo que ser esta nueva representación de la Virgen. A pesar de ello se popularizaron. ¿Por qué? ¿Por qué se convirtieron en algo tan común, tan cotidiano? ¿Por qué tuvieron ese éxito? Una de las respuestas más repetidas es que el auge de su difusión se debió al florecimiento de una nueva espiritualidad, en la que se buscaban imágenes más cercanas de los personajes sagrados con las que los fieles pudieran identificarse, y ¿qué imagen existe que sea más tierna que la de una madre amamantando a su hijo? Sin embargo, esta explicación suscita una serie de interrogantes. El primero sería por qué desaparecen este tipo de imágenes en el barroco, periodo en el que son abundantísimas cualquier otro tipo de representaciones de personajes

sagrados sorprendidos en momentos de la vida cotidiana, de la rutina diaria de cualquier hombre o mujer del siglo. Pero, además, surge un segundo escollo. A pesar de todo lo anterior, determinados atributos sugieren que Ella no era una mujer como las demás, y los artistas transmiten esa sensación de ambigüedad. En las *María Lactans* se muestra un pecho pequeño, irreal, incrustado en el cuerpo como si de un elemento extraño se tratara, mientras que el otro seno permanece oculto al espectador. No estamos pues ante una representación realista del pecho femenino, no es él el protagonista como sucedía en toda la larga lista de deidades femeninas. En ellas la Diosa simbolizaba la nutrición femenina a escala sobrenatural, ya que la mujer producía vida y alimento. En ese sentido, las Madonnas son distintas, su pecho tenía valor porque alimentaba a Cristo, su importancia depende de un varón más poderoso que ella. La imagen de su pecho es símbolo de esto. No son los senos poderosos y ubérrimos de las diosas de la Antigüedad, héroes y protagonistas a los que la Humanidad necesitada rinde pleitesía y que por ello muestran en todo su esplendor.

Pero lo cierto es que estas *Virgenes de la Leche* se convierten en imágenes muy populares en un periodo muy concreto de nuestra historia del arte, porque aunque en el siglo XVI aparezcan algunas como la *Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juanito y ángel*, del círculo juanesco, son repeticiones de iconos anteriores que, debido a su éxito popular, se seguían



(fig.3) *Antoni Peris (Valencia, c.1365-1436). Huida a Egipto del Retablo de la Virgen de la Leche. Valencia, Museo de Bellas Artes.*



(fig.4) Maestro de Martínez Vallejo. Tríptico de la Virgen de la Leche. (c.1500). Valencia, Museo de Bellas Artes.

pidiendo con algunas variaciones.⁷ Serán, pues, las postrimerías del siglo XIV y, sobre todo, el siglo XV, el momento álgido de esta difusión mariana. Ejemplos como el *Retablo de la Virgen de la Leche* de Antón Peris (ca. 1420), la *Virgen de la Leche* de Bartolomé Bermejo (ca. 1483), o el *Tríptico de la Virgen de la Leche*, del Maestro de Martínez Vallejo (ca. 1500), todas ellas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, son muestras, bellas muestras, de la popularidad que tuvo la imagen de la Madre Divina amamantando a su Hijo.

En la sociedad medieval, el pecho femenino poseía una importancia extraordinaria. Aunque siempre ha dependido de él la vida del recién nacido, en esos momentos tendrá también un significado simbólico, de continuidad generacional, con todo lo que implicaba de posición social y de riqueza y se consideraba propio de una buena madre que amamantara a sus hijos, incluso entre las damas aristocráticas, y cuando esto no era posible y había que dejarlo a cargo de una nodriza, la buena madre

era la que debía escoger cuál era la conveniente y estar en todo momento atenta a la alimentación y cuidado de su hijo; y no eran ajenos para nadie los lazos psicológicos y afectivos que se creaban entre la nodriza y el niño a su cargo. Sin embargo, a finales de la Edad Media, este modelo tuvo que luchar con la influencia cada vez mayor de la figura femenina derivada del amor cortés, donde no había espacio para la lactancia. Más tarde, en los siglos XIV y XV, las modas en los vestidos que descubren los senos de las mujeres provocarán críticas feroces por parte de los clérigos y también de moralistas y escritores. Ya en la *Divina Comedia*, Dante censurará a las desvergonzadas florentinas que enseñaban sus pechos, anticipándose a los ataques que lanzarían desde sus púlpitos y confesionarios los sacerdotes. Fueron muchos los que, posteriormente al poeta italiano, vieron en estas modas una franca invitación al extravío sexual. Le Chevalier de La Tour Landry, en un libro que escribió hacia finales del siglo XIV, destinado a la educación de sus hijas, exhortaba a sus lectoras a que no exhibieran sus senos y citaba, como contraste a tales desmanes, los ejemplos de mujeres virtuosas de la historia, pero sobre todo el de María, modelo ideal de modestia, obediencia, humildad y paciencia. Santa Catalina de Siena (1347-1380) dejó dos colecciones de escritos, en los que hay abundantes referencias a los senos femeninos, de los que elimina cualquier connotación de tipo sexual, y los relaciona de forma directa con los dones nutricios que ofrece Cristo, su Iglesia, o virtudes especialmente queridas por ella como la Caridad. Algo semejante sucedía con Juliana de Norwich (1342- ca. 1416), e incluso hacia finales del siglo XVI, nuestra Santa Teresa conceptualizaba a Dios como una madre que amamanta⁸. Estos repetidos intentos literarios de beatificar el pecho femenino resultan más curiosos cuando se observa cómo la sociedad de la época tendía a erotizarlos.

Todo ello tiene también un paralelismo en la pintura. Cuando observamos un cuadro, establecemos una relación que crea vínculos no sólo con el cuadro en sí mismo o con el artista, sino también con la cultura que lo acunó. La posibilidad de percibir las características de la sociedad mediante las formas y estilos de la pintura, así como la inversión de esa ecuación, es decir, que las formas y estilos de la pintura responden a circunstancias sociales, es una

(7) Citado en el *Catálogo Madonnas y Vírgenes*, p.170.

(8) YALOM, M.: *Historia del pecho*, Barcelona, 1997, p. 56-57.

práctica que utilizan con frecuencia no sólo los historiadores del arte, sino también quienes están interesados en las manifestaciones de la cultura como fenómenos semióticos, o quienes consideran que una pintura puede abrir la puerta de acceso a una estancia en la que vivieron otras gentes y permite conocer lo que suponía ser persona, desde un punto de vista intelectual y sensible, en otro tiempo, en otro lugar.

Formar parte de una cultura implica un aprendizaje perceptivo especial, aunque cada persona lo pueda ordenar según su propio caudal de experiencias, conocimientos y aptitudes. El artista, el pintor, responde también a todo ello. También es un miembro de esa sociedad y dirige su obra a un público que también forma parte de ella, estableciéndose una corriente donde lo que menos importa es quién es el elemento impulsor, si la sociedad o el talento fabulador del artista. Lo que interesa es constatar la existencia de una interrelación entre realidad y representación, que desde el preciso momento en que naturalizamos las convenciones las aceptamos como reales, quedan asimiladas en nuestro contexto cultural y las convertimos en punto de referencia de comportamientos y conductas. Por todo ello, los mecanismos de control de una sociedad vigilan las representaciones que esa sociedad crea para evitar posibles heterodoxias. Pero, dado el poder de las imágenes, a menudo esos mismos mecanismos reproducen hasta la saciedad determinadas representaciones para convertirlas en iconos, en modelos a seguir. La imagen de María no puede ser nunca casual. ¿Podría ser esta *Virgen de la Leche* un catecismo pictórico, para reconducir conductas femeninas que eran excesivamente libres y heterodoxas?

La sociedad valenciana del siglo XIV y XV se encontraba en una nueva situación que la había desvinculado de la tradición escolástica medieval. El auge de una economía monetaria y de una clase social burguesa y ciudadana facilitaban una visión del mundo distinta de la de sus antepasados, más preocupados por el reino de Dios que por el del Hombre. La mentalidad humanista se abría paso en nuestras tierras y proporcionaba un sentimiento hedonista que revalorizaba el pensamiento y estilo de vida paganos, que provocaba gran cólera en san Vicente Ferrer o en el propio Eiximenis que criticaban abiertamente tales tendencias. Este último habla ásperamente de la coquetería de nuestras antepasadas,



(fig.5) Jean Fouquet. *Madonna con el Niño y ángeles del Díptico de Melun*(segunda mitad del siglo XV). Amberes

de cómo se pintaban y perfumaban, de que hablaban libremente a los hombres y mostraban desvergonzadas su cuerpo: "... e faent a tots cimbell de llur cap e de llur coll e de llurs pits e de llurs cords e de llurs peus."

El lujo indumentario en los hombres y en las mujeres es cosa conocida, y Jaume Roig, en el *Espill o Llibre de les dones*, habla a menudo de los excesos suntuarios en la vestimenta, y el viajero alemán J. Münzer, que visitó Valencia en 1494, comentaba escandalizado cómo iban de escotadas las mujeres valencianas, que enseñaban los pezones de sus pechos. Esta fama de ciudad galante que tenía Valencia en el siglo XV se completaba con la reputación de su burdel, que merecía los comentarios de todos los visitantes de nuestra ciudad⁹. Así pues, el siglo XV valenciano nos muestra una sociedad epicúrea y sensual, en franca oposición a los ideales de ascetismo medieval, y en esa sociedad participaban de una manera activa tanto hombres como mujeres. Las leyes contra el lujo, las repetidas *Cridas*

(9) SANCHIS GUARNER, M: *La ciutat de València.*, Valencia, 1976.

que se hacían para reformar las conductas incluso de clérigos y monjas, se ven reflejadas en los escritos con continuas llamadas a la moralidad de los autores de la época. De igual forma, cada vez era más común que los niños fueran amamantados por amas, lejos del hogar familiar, y la madre se desvinculaba de la crianza del hijo. Una de las partes más duras del libro de J. Roig es cuando describe a su madre, a la que critica su actitud poco maternal hacia él y su preocupación por el dinero y por alternar.

Por todo ello, ¿no podría ser que estas pinturas, cuyo tema nos interesa en este artículo, fueran una forma de propagar la moralización de una parte de la sociedad, la femenina, que escapaba de los controles religiosos tradicionales?

Las obras que se realizan o se encargan en Valencia comparten aspectos comunes con las del resto de Europa. Las imágenes de María tienen rasgos físicos que identifican su belleza con el prototipo femenino de la época. Sus vestidos y joyas nos la acercan a las damas aristocráticas, lo cual podría ser una prueba más de la búsqueda de identificación femenina con el modelo de María. Como *deberían* hacer las mujeres, la Virgen muestra su cuerpo con fines puros, y por ello la Madre de Dios, la que contrarrestó las acciones de Eva, aparece en uno de los actos considerados como más intrínsecamente femeninos: el de amamantar a su Hijo. En estas tablas, la actitud de la Madre al sostener su pecho entre los dedos y apretando para que mane la leche, el hilillo

que surge de su pezón, la serenidad y plenitud de su rostro al contemplar al Niño entre sus brazos son gestos con los que cualquier mujer que ha tenido un hijo se debe encontrar plenamente identificada. La Virgen promovía e infundía santidad a un acto común, y beatificaba una parte de la figura femenina que provocaba, que excitaba el deseo masculino y que las mujeres de la época no dudaban en mostrar.

Por último pensemos en las *Madonnas* que citábamos al principio del artículo y comparémoslas con el retrato que Jean Fouquet hizo de Agnès Sorel, la amante del rey Carlos VII de Francia. Ella fue pintada como una Virgen con el Niño, con su pecho desnudo que sale del corpiño, pero ya no es un apéndice casi extraño al cuerpo, sino un bello seno redondo y voluptuoso según los cánones de la estética del momento.¹⁰ Es una referencia de puro placer, es el pecho erótico que triunfa sobre la iconografía del pecho sagrado. Progresivamente los senos femeninos dejarán de pertenecer al Niño o a la Iglesia y más a los hombres que los tratarán como un objeto de deseo.

ROSA E. RÍOS LLORET
SUSANA VILAPLANA SANCHIS

(10) Al hablar de este cuadro, J. Reau en *op. cit.*, p. 105, dice "...que hay una verdadera ostentación (del pecho femenino)".