

LA VIRGEN DE LA LECHE

SUBSIDIA ICONOGRAPHICA



VER en las obras en que el arte de Grecia y Roma reprodujo diosas (Juno, Semele. .) y madres lactantes, la conexión que con el tema iconístico de la Virgen de la Leche otros vieron y dijeron, nos parece demasiado ver. Son cartas de Urias que ha dictado la inventiva por exceso de intuición, de las que como del microscopio decía con zumba un mi maestro: «Conviene usar, pero no abusar». Es muy pertinente distinguir entre coincidencia y enlace. Bastaría hojear el capítulo VI de «Les legendes Hagiographiques», del bolandista Delahaye (1), para juzgar—sin necesidad de otras citas—cómo se admite sin reparo alguno la que hubo entre las creaciones del paganismo y la fábula con el arte cristiano; que algunas se adentran y perduran en su iconografía (2), es harto sabido y huelga repetirlo otra vez. Lo que ponemos en tela de juicio es que ocurriese parejamente con el asunto que nos ocupa, que si pudo tener gráfica solaridad con elementos extraños, en las discutidas representaciones pictóricas de los primeros siglos cristianos, como dicen los que para ello se apoyan en las pinturas murales del cementerio de Priscila (3), no es inconveniente recordar, además de los reparos que su interpretación suscita—toda tesis tiene su antítesis—, que entre los casos esporádicos de la penumbrosa iconografía de los albores del cristianismo y el momento en que vemos definida en síntesis cabal de forma y espíritu, el tema de que hablamos hay un largo paréntesis, en el que se hace notar por su ausencia desautorizando el suponerlo con tradición viva y perenne. Podrán ser concepciones de curso a grandes saltos paralelo y que trampean con apariencias, pero nada más, pues aún serían ilusiones volátiles considerarlas como lo que pudiera llamarse prehistoria de la fórmula artística de la Virgen de la Leche que se forja en el Arte monástico de Oriente (4), cuando éste, mostrando tendencias a lo pintoresco, prescinde en ocasiones como la presente de la pura significación teológica, y humaniza el grupo de la Virgen con el Niño quitándole cierto hieratismo y gravedad sacerdotal para destacar la materna ternura de María. Sus agentes vectores son los marfiles carolingios y las miniaturas quienes lo incorporan al repertorio del Arte de Occidente, en el que arraiga y prospera con gran fuerza ingente, puliéndose y perfeccionándose con adiciones y variantes de-

(1) Bruselas, 1927.

(2) Véanse los estudios de Mâle, editados por A. Colin.

(3) Una del siglo II con Isafas y sin él otra de la segunda mitad del III en un arcosolio.

(4) Véase Brehiers, «L' Art Cretien», pág. 120.

bidas a la predicación Franciscana, que une al sentimiento religioso el sentimiento de la vida, y principalmente a las «Meditaciones», que se atribuyeron a San Buenaventura, suponiéndose son obra de un anónimo Franciscano del siglo XIII que algunos manuscritos llaman Juan de Caulibus, libro cuya gran influencia en el arte medieval es notoria. Los sermones de ardiente fervor mariano de San Bernardo y la gran expansión del Cister, cuyo ritual dedican todas las Iglesias de la Orden a honra y gloria de la Virgen (1), explican su rápida difusión y su gran predicamento. En España, la primera fundación cisterciense (1131) fué la de Moreruela (entre Zamora y Benavente), y a ella vinieron los primeros monjes franceses mandados por el mismo San Bernardo, a petición de Alfonso VII de Castilla, que, como hijo de D. Raimundo de Borgoña, el primer marido de la liviana doña Urraca, resulta emparentado con el Santo, que tiene su cuna en noble familia borgoñona; pronto abundan y prosperan otros cenobios, como los de Oliva (1134), Veruela (1146), Poblet (1149), Piedra (1195), Benifasar (1233), etc.

Además, el Arte inicia desde fines del siglo XIII su era de ternura, y tiende acaso más que a la enseñanza dogmática, como en los siglos precedentes, a buscar la emoción sentimental; pretende, ante todo, hablar al corazón, tendencia que aumenta y se acentúa en el siglo XIV, debido a varias causas, de las cuales el Profesor Sauer señala (2), aparte del ya citado seudo Buenaventura, la influencia de ciertos místicos, como Sense y Tauler, y los escritos de Santa Hildegarda y Santa Gertrudis. Si las Vírgenes Mejestad, conexas con las Majestades de Cristo de nuestra pintura románica, son concepciones teológicas que hablan a la inteligencia, forzoso es reconocer que difícilmente se hallará un motivo que hable más cordialmente que éste de la Madre lactando amorosamente a su Divino Infante; y si el Arte religioso debe ser en verdad—aunque otra cosa parezca—el más humano y realista, nada más divinamente humano y realista que la tan sublime y delicada intimidad de madre.

Es vivaz y precoz en Francia y en las escuelas italianas y flamencas todas, con reflejos en la de la faceta mediterránea de nuestra Península, lo que contribuye a justificar su temprano arraigo en ella, logrando caracteres verdaderamente originales que se difunden por los Estados de la Corona de Aragón y rebotan a sus dominios de Nápoles y Sicilia, como ya señaló Tramoyeres (3).

La pintura levantina es poco propensa al idealismo de formas rígidas y frías; perderán hasta cierto punto sus personajes algo del señorial empaque del Arte italiano y de la gracia y esbeltez cimbreña de los Galo-Flamencos, pero tienen más calor de vida, domina en ellos el elemento sincero, ingenuo y candoroso, con tipos y actitudes populares, pues la devoción popular es la que les presta su sello de intimidad; por algo ha sido y es María para los pueblos que baña el mar de color de flor de lino, ante todo y sobre todo, «la Mare de Deu». Con el lastre del fervor que ya de antiguo goza por aquí el grupo de la Virgen y el Niño, no podía por menos de ser jubilosamente acogida esta su felicísima transformación, que aparece con prontitud aclimatada, según vemos en

(1) Véase «Villanueva», tomo IV, pág. 150.

(2) Véase su estudio reciente «Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins», publicado en el «Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görres gesellschaft», de 1928. Cita como ejemplo los Ecce-Homo, Dolorosas y las representaciones de María entre flores.

(3) «Museum», 1913, III, núm. 3.

la tosca escultura de Rebollet (siglo XIII) y en la pila románica de San Félix, de Játiva.

Es por hoy nuestro único propósito exponer algunos ejemplares de pintura en tabla, espigados en correrías por pueblos y libros, no más que lo que nos cuenta Herodoto en sus Historias, que hacían los antiguos de llevar los enfermos al agora para que quien los viera corrigiese sus males. Son muy útiles addendas y enmiendas.

La tipología tan característica de la Madonna catalana de los Serra, que vemos en las tablas de Tobed, del legado Bosch al Museo del Prado, de la colección Plandiura, etcétera, la encontramos en la trescentista del improvisado retablo de la ermita de San Bartolomé, de Villahermosa, ya bien descrita en el Boletín de Castellón (1), con interesante referencia del Sr. Sánchez Gozalbo, que, cual acostumbra, ficha con certeza su origen y transfusión a la pintura valenciana, señalando también la existencia de un altar en San Mateo por mil trescientos setenta y dos, con la advocación de la Virgen de la Leche. Pensando en lo dicho y en los datos biográficos de la familia Montolú, que dió a conocer el nunca bien llorado mosén Betí; en el retablo de los Apóstoles Santiagos, que se atribuye a Valentín, en San Félix, de Játiva, y en el acusado enlace de elementos catalanes y valencianos que los documentos y muchas obras no bien discriminadas pregonan, nos parece vislumbrar una de las principales puertas, no sólo



1. — Parte central del retablo dedicado a la Virgen de la Leche.—(Villahermosa, Castellón).

de la importación tipológica que se atribuye a los Serra, sino de cierta infiltración catalana en la pintura de Valencia, con la reciprocidad que, entre otras muchas obras, revelan algunas del Museo diocesano de Tarragona (2).

En la tabla de Villahermosa está María, como describe el Apocalipsis de San Juan (XII-1): «La luna debajo de sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas», mudanza iconística (Virgen de la Humildad) fomentada por los Dominicos. En ella es de notar como curioso y no usual en la composición un diminuto San José (como en la Epifanía del mismo retablo), que haría pensar en San Lucas si su aureola de arcos

(1) Año 1928, cuaderno 1.

(2) De este Museo, en cuya inmediación pasamos algunos años, sólo recordamos que señalase la presencia de elementos valencianos D. Elías Tormo, el ilustre maestro, cuyas firmes huellas por todo Levante no es difícil encontrar. Véase *Bol. Soc. Excurs.*, 1916, páginas 318 y siguientes. Creemos que las afinidades catalano-valencianas que revelan las obras y contratos de Ortoneda, publicados por Soler y March («Gasetta de les Arts», abril de 1929), sirven también a comprobar lo que indicamos.

reentrantes como Justo de la antigua Ley, fallecido antes de la Redención, no le autentificase. Su arrinconamiento y poquedad no es por allá caso único, pues así le vemos también en el retablo cuatrocentista de San Miguel, de la parroquial de Villafranca del Cid. Esta iconografía mariana, de gran similitud con la que corre bajo el signo del enigmático Lorenzo Zaragoza (tablas de Penellas y de Torroella de Montgrí), sigue su curso en la que, recamada de incrustaciones, reproducimos y en otras que señaló Almarche (1) que pertenecen al mismo canon tipológico que preludia otro tema castizamente español: el de la Inmaculada, que goza en Valencia de recia tradición literaria, histórica e iconística, como lo prueba su rico plantel de escritos immaculadistas: así el «Tractat de la Sagrada Concepció de la Verge María», que en la primera decena del siglo xv escribió el fecundo minorista Francisco Jiménez; el «Tractat», de Roiz de Corella, sobre este Misterio; la «Concepció de la Intemerata», del presbítero Fernando Díez; las «Respostas», de Fr. Baltasar Balaguer... Acaece parejamente con los Decretos reales, como el D. Martín I (1398); de D. Juan Segundo, en 1461 y antes (1439); los de la Reina doña María, que mientras el Magnánimo distrae su ausencia en Nápoles con la bella Lucrecia de Alagno, hace vida recoleta ella en su fundación Franciscana de la Trinidad de Valencia, atribuyéndose el origen de cierta iconografía—de las Purísimas juanescas—a una de sus abadesas: la noble de doña Leonor de Villena, en el mundo sor Isabel, en el claustro autora de la famosa «Vita Christi», de gran riqueza como fuente pictórica... Pero metemos la hoz en campo ajeno y es preciso volver al tema olvidado: citando en arte del siglo xiv la de D. Rómulo Bosch, se atribuyó al taller de los Serra, aunque tiene carácter de obra valenciana, y acaso, y sin acaso también, de aragonesa. Perdida para mí la pista, por ser vendida en Madrid la del Castillo de Yecla, que fué de D. Pascual Spuche, como me sucede con la de Chelva, que corrió en Barcelona igual suerte, sólo cabe penetrar en el siglo xv, señalando con piedra blanca en su dintel la de la sacristía mayor de la Catedral de Valencia (2), que afilió Tramoyeres en la segunda de sus conferencias del Ateneo de Madrid, allá por el año de 1911, al Arte derivado de las enseñanzas de Pedro Nicoláu, considerándola como probable obra de Gonzalo Pérez, hipótesis bien tejida, pero que, falta de médula, no tardó en caer, pues no hay obra suya cierta, porque hasta la Santa Marta y San Clemente, que se le achacó por Pahoner, ofrece serias dudas (3), y si la duda no existiese, bastaría para desechar todo parangón con la primera. Posteriormente, y con la doble reserva de una doble interrogante, la consideró el Sr. Tormo (4) como de Domingo Crespi, el fundador de una verdadera dinastía de iluminadores (5), que desde la segunda mitad del siglo xiv florece por Valencia con latitud que alcanza hasta comienzos del siglo xvi. Para tal imputación ha de servir de norma su obra capital y cierta del Archivo municipal de Valencia, la iluminación del famoso «Llibre de Consulat de Mar», de 1409.

(1) *Archivo de Arte valenciano*, 1923. Añadimos a las otras tablas de corte bizantino allí reproducidas una del siglo xvi, que acusa la persistencia del fervor a tales modelos.

(2) Prescindimos aquí del insignificante cobre de la Sala Capitular y de la tabla del Archivo.

(3) El catalogarse como anónima por el Sr. Sanchis Sivera, que de todos es sabido gusta de hilar con suma delgadez en tales cosas, dice mucho.

(4) En su autorizada guía de Levante.

(5) Véase la documentación recogida y publicada por el docto investigador Sr. Sanchis Sivera, que por todos conocida y encomiada ya no necesita del afeite de ningún adjetivo.

Tenemos aquí a la Virgen tal como la prefiguró el salmista: «Sobre su cabeza una corona de piedras preciosas» y en trono sedente como Regina Cœli, a la que cantan alabanzas coros angélicos, mientras dos ángeles a la flamenca sostienen las varas del palio o baldaquino que la cubre. Destaca sobre el paño dorsal de brocado la cautivadora expresión de María, que aún se toca en parte con su manto, que irá cayendo hasta mostrar por completo descubierta su cabeza; tiene ya libre el torso el Jesucito, con



3. —¿Domingo Crespi?—La Virgen de la Leche.—(Catedral de Valencia).

la desnudez que se inicia en el siglo XIV y que no tardará en ser definitiva. Vemos, pues, cómo añadiendo atributos de realeza evoluciona la composición en un cuarto de siglo, vacío que se llena con la perdida tabla de Chelva (1), que Sampere y Miquel dió por trescentista y anterior a la de Penellas ya citada, pudiendo considerársela como explícito antecedente del patrón iconológico de la de la Seo valentina, cuyos moldes perviven en muchos y muy conocidos grupos de la Virgen con el Niño, en los que persiste la forzada curvatura de su alto cuello, que vemos también en obras catalanas, como las del tipo Cabrera, del Museo de Vich (2), y en obras dispersas por todo Aragón. También nos parecen fieles al nervio de su composición algunas obras castellanas, de la que citaremos como ejemplo, pues la encontramos sospechosa de otros ecos valencianos, una Madonna (no lactante) del promedio del siglo XV, que guarda el Museo del Louvre, a la que rodean en su holgado sitial—con dobles casti-

(1) Véase reproducida en «Els Trescentistes», editados por Babra.

(2) Buena reproducción en Pierre Paris, «La peinture Espagnole», Bruselas, 1928; antes se atribuyó a los Serra, a Nicolás Verdura, etc.

litos en sus brazos—cuatro ángeles, músicos y cantores por cada lado y dos a sus plantas que le ofrendan flores.

Interesantísimo es el retablo del Museo de San Carlos, hoy admirablemente expuesto en su gran Salón central, que conserva la paternidad de Jaime Matéu, dada por Tramoyeres en las conferencias que aludimos, en las cuales lo supuso pintado por 1417, quizás con más acierto que Mayer (1), que adelanta su factura hacia 1430-



4.—Jaime Matéu.—Fragmento de un retablo.—(Museo de Valencia).

1440. Con los escrúpulos de toda presunción impresionista que, como nuestra, debe ser mirada de cara, de canto y al trasluz, dijimos (2) que nos parecía ligable con lo de Gabriel Martí, de la iglesia de Albal, y añadimos ahora que dentro de la misma órbita que un retablo con escenas de la vida de la Virgen del Museo, de Tarragona, aunque no pasen de trampantojos que no se tardará en desbaratar. Lo de Matéu, es el único caso que conocemos de todo un retablo dedicado a la Deípara lactante. El grabado de la colección Rosenthal, de Munich, que por falsos espejismos se creyó de melliza iconografía, dista mucho de serlo, y no existe o no vimos nada similar a él en el Arte valenciano, en el que si abunda

la Virgen amamantando al Niño Dios, falta implorando la clemencia del Dios Hombre, mostrándole para conseguirla el pecho virginal que le nutrió, es decir, algo armónico con el Hijo, mostrando las llagas y estigmas de su Pasión al Eterno, como significó Terrien (3), quien habla de Bernardo de Chartres como afortunado expositor del poder soberano de María, como intercesora cerca de su Hijo cuando hace tal invocación. Este Abad de Bonneval († 1156) es el autor del «De Laudibus B. Mariæ Virginis», donde se columbra, al decir de monsieur Perdrizet, el origen de este tema, que cree por completo ajeno a las prédicas de San Bernardo (4).

Es gracilmente señoril la destocada figura de María, ya con más amplio escote en su corpiño, por encima del cual monta su purísimo seno, y hay cierta esbeltez en algunos personajes, como en los Reyes de la Epifanía, en la que no falta el ángel de uso bizantino, y tienen los tres oferentes muy visible distinta edad, escalonada, como era costumbre, buscando personificar la juventud, madurez y ancianidad. No es de flaca fantasía el pintor que muestra diversidad de tipos y actitudes, y tiene apetencias de realismo que pueden verse en la tabla central, en los fondos con las escenitas de caza (Huída a Egipto), que tan frecuentes son—tomándolas del Arte oriental—en la

(1) «Geschichte der Spanische Malerei», Leipzig, 1922, reproduce la originalísima tabla central.

(2) «Bol. Soc. Cas. Cult.», 1929, II.

(3) «La Mere de Dieu et la Mere des Hommes». París, 1902 (vol III, pág. 422).

(4) Véase el apéndice (pág. 237 y siguientes) de «La Vierge de Misericorde». París, 1908. Las pronunciadas tendencias de su autor a buscar engarce y paridad con elementos ajenos al espíritu de la iconología cristiana, fué objeto de controversia en varias conferencias de Broussolle, que pueden verse en «L' Art, la Religion et la Renaissance». París, Tequi, 1910.

pintura primitiva (San Baudilio de Berlanga, Santa María de Tahull, Liria, etc.), y en mil detalles pintorescos, si no del todo logrados, intentados con acierto.

Del retablo de referencia y principalmente de su tablero central, se habló mucho, por lo que sólo haremos mención en estas someras consideraciones del que representa la conocida visión del Santo Abad de Claraval y su lácteo regalo hecho por María, tradición que por cierto no figura en el credo artístico de la Edad Media, la Leyenda

áurea de Vorágime, y lo citamos por su notable precocidad mediterránea, como con sus figuras alongadas nos revela un frontal (1) del siglo XIV que procedente de la iglesia de los Templarios pasó al Museo formado por la Sociedad Arqueológica Luliana, que hoy tiene como depósito el Diocesano de Palma de Mallorca. En estas apariciones al fundador de los monjes blancos o «bernardos», es pródiga la región: así, en la predela de un retablo de Villahermosa, del que luego hablaremos; en el de la ermita de la Esperanza, de Albocácer, que Mayer unió al recuerdo del pintado en 1420 para la de San Roque, de Jérica, por Antón Pérez; en Játiva y con la misma composición (en círculo de nubes Ella y genuflexo el Santo); en el retablo de Montoliú y en el hoy de San Vicente, de la iglesia de San Pedro, etc. Es costumbre valenciana tomada de la costumbre de los cenobios cistercienses emparejarle con San Benito, dando a éste preferente lugar, por ser su Regla de la que se hizo el Melifluo Doctor fiel intérprete; así, en la Virgen del caballero de Montesa del Prado, en la que al mismo Museo donó el Marqués de Laurencín, en lo de Játiva... Particularidad no seguida en otras partes, como vemos—por citar sólo un ejemplo—en la tabla propiedad de D. José Garnelo (Madrid), donde premia la Virgen al gran apóstol de su devoción, teniéndole a la diestra y quedando a la siniestra el fundador del monacato de Occidente.

Nada encontramos de valenciano en la iconografía de la tabla cimera del viaje central del retablo (1420) de San Jorge, de los famosos Ballesteros del «Centenar de la Ploma», que donosamente acaba de convertir Rouchés al historiar nuestra pintura en «un pueblo de las cercanías de Valencia». Presenta la novedad de la profusión de Angelotes que, no sólo circundan, sino que alfombran el sitio de María, quien con su descote y vestimenta nos deja entrever, aunque desde lejos y entre nieblas, ciertas Virgenes francesas que abundan en las miniaturas, y aún las del tipo Fouquet, del



5.—Parte superior del retablo de San Jorge, que se ha creído procede de Valencia y perteneció al «Centenar de la Ploma».—(Victoria and Albert Museum, Londres).

genes francesas que abundan en las miniaturas, y aún las del tipo Fouquet, del

(1) Reprodujo primero Von Loga dos fragmentos en «Die Malerei in Spanien», pero puede verse más cabal en «La pintura medieval en España», de la doctora Richert.

Museo Real de Amberes. Al asunto principal se asocia el de la Coronación de la Virgen, que aparece ya en un sello del Obispo de Valencia, Vidal de Blanes (1356-1369), en cuyas figuras también se destaca la influencia del Arte francés.

Del histórico Monasterio de Benifasar, fundación de D. Jaime I el Conquistador y fuente del influjo cisterciense, queda el recuerdo de una desaparecida Virgen de la Le-



6.—Virgen de la Pía Almoyna... (Gremio de Molineros de Valencia).

che, pintada por 1425 en la reproducción de la *Crónica* de Viciana de 1563, y siguiendo dentro del siglo xv citaremos de pasada la de la Pía Almoyna, del gremio de molineros de Valencia, que un grosero repinte desfiguró por completo, quitándole todo carácter y colmándola de infelices contrastes, como el sillón gótico, el plegado de los paños, solado de azulejos y fondo puntillado, que con acritud desentonan del modernismo de las caras y cuerpo del rollizo Niño, que la Madre apoya en su grembo. Del promedio del mismo siglo es la del ya citado retablo de Montoliú (1), con el Niño en

(1) Reproducida en «El pintor cuatrocentista Valentín Montoliú», de mosén Betí.

casi completa desnudez. Son figuras escultóricas las suyas con aros a la catalana y altísimos tres florones la Corona de la Madre, que, envuelta en amplio paludamento, a



7.—¿Juan Reixach?—Obra valenciana, por 1470.—(Ermita de la Virgen de la Huerta, Ademuz, Valencia).

modo de gran capa pluvial, saca por una escotadura breve de la túnica el pecho nutricio del Pequeñuelo, que la contempla embelesado. Muy poco posterior (1455) es la central de un tríptico del Museo de Palermo (1), donde también hay otra tabla del

(1) Reproducido en «Museum», vol. IV, pág. 244.

mismo asunto y reflejos levantinos pintado por Juan de Vigilia (1486), que supuso Tramoyeres formado en las disciplinas flamenco-españolas derivadas de la Escuela de Jacomart y con adherencias del arte catalán. De la época (por 1470) y obra maestra



8. —¿Maestro de Perea o de la Crencha?—Triptico portátil que perteneció al Sr. Martínez Vallejo. (Museo de Valencia).

de la pintura valenciana es la de Ademuz, que dubitativamente se incorporó a Reichach, aunque parece de más gallardo empeño y menos estridente de color que su obra firmada procedente de Cubells. Es una dulce Virgen con estructura flamenca, cuyo Niño en pañales suelta el ubérrimo seno materno y tiende amorosamente sus bracitos a los fieles más que al diminuto donador, que con actitud de orante parece ampararse en el amplio manto de la Señora.

Por 1470-75 fechó Mayer (1) una Virgen de la Leche, valenciana, de la colección Charles Decring, de Chicago, que juzga relacionable con el Arte de Bartolomé Bermejo, que aquí por Valencia trabajó para Tous, y que cuenta en su repertorio (2) dos tablas con este asunto: la del Conde de las Almenas, en Madrid, y la de D. Mariano del Pano, en Zaragoza.

El maestro del retablo de Perea o de la Crencha, definido y así bautizado «more

(1) «Bol. Soc. Esp. Exc.», 4.º trimestre de 1924.

(2) Véase el magistral estudio del Sr. Tormo en «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. 2.º, 1926).

germanico» por D. Elías Tormo, pinta más de una vez la Virgen lactante. Obras suyas en Valencia—desconocemos la que se dijo en Santa Mónica—hay en el Museo de San Carlos: la del tríptico donado por Martínez Vallejo, cuya finura y delicadeza contrasta con otras de sus producciones del mismo Museo (Epifanía; Predela de los



9.—¿Maestro de Perea?—Detalle de la tabla central del tríptico del Sr. Martínez Vallejo, (Museo de Valencia).

Padres del Limbo con el Resucitado, etc.), y aun con la de igual asunto del hoy frontal en el retablo de la Puridad, que procede del encargo del Trinchante mayor del Rey Católico, en 1485. Esta última tiene la curiosidad iconográfica de incorporar al tema que catalogamos el tan llevado y tan traído «Anselbbsdritt», de reciente revisión y estudio por el P. Beda Kleinschmidt, en el anuario de Görres (1). Partiendo de las obras de su Arte más recio, el del retablo de Perea, creemos posible atribuirle la Virgen de la Leche del legado Peyre al Museo de Artes Decorativas, de París; del lobo un pelo,

(1) «Anselbbsdritt in der Spanischen Kunst», 1928.

aún a riesgo de perder el pelo del lobo y hacer de Caperucita, pues también tiene indiscutible y próximo parentesco de formas y afinidad de dibujo (entre los Niños y entre los ángeles, sobre todo), aunque no tanto de colorido, con la central del retablo del



10.—Maestro de Perea.—Tabla de la predela de los Padres del Limbo, con el Resucitado.
(Museo de Valencia).

discípulo de Jacomart que, procedente de la ermita de Santa Ana, de Játiva, tiene hoy aquella Seo.

Del Museo de San Carlos añadiremos la tabla en que aparece vestido por completo el Niño y apenas es visible el pecho de María, cuyo manto con cenefa pende del cintillo con joyel de perlas que ciñe su cabeza.

De Pablo de San Leocadio, el que vino de Italia con D. Rodrigo de Borja en su accidentado y único viaje de 1472, cuando como Legado de Sixto IV visitó la Sede valentina, citaremos la que se supone suya en la Catedral de Murcia y la de Gandía, que cuentan miró (1546) a uno de los primeros discípulos de San Ignacio de Loyola, el P. Pedro Fabro, y que hoy se custodia y venera (1) en las Descalzas Reales de Madrid.

(1) Véase reproducida en «El Palacio Ducal de Gandía», de los Padres Solá y Cervós. Barcelona, Thomas, 1904.



2.—La Virgen de la Leche.—Tabla del siglo xv.—(Musée des Arts decoratifs, Paris).

En Arte, aún con carácter cuatrocentista y no articulable con otras obras conocidas, hay una Virgen de la Leche en el repintado retablo de Santa Bárbara y San Francisco Javier, de la ermita de San Bartolomé, de Villahermosa, obra de gran aspereza y factura rural, aunque fogosa, cuyos tipos de varón parecen tomados de rústicos gañanes barbudos, con denso cabello y horros de garbo; la Madonna, si no fuese por los ángeles estantes que le ofrendan las simbólicas azucenas de pureza y el cetro del mundo a su Vástago, diríase una vulgarota nodriza lugareña.

En Vicente Macip, Senior, se pensó ante la que procedente de la capilla catedralicia de San Pedro tiene hoy el Museo Diocesano de Valencia (1). Los Juanes y la generación epigona subsiguiente que domina por Valencia en el siglo xvi, no dejan en olvido el tema (San Andrés, Colegio del Patriarca, Convento



11. — Anónimo. — Tabla del siglo xv. — (Museo de Valencia.)



12. — La Virgen de la Leche. Fragmento del retablo dedicado a Santa Bárbara y San Francisco Javier. (Villahermosa, Castellón).

de San José...) que sigue su largo kilometraje con el manierista Nicolás Factor, con el catalán valencianizado Miguel Juan Porta, y en muchas obras anónimas como la de Burjasot (siglo xvi) y las que expusieron los Sres. Goerlich y Ballester (en la Exposición valenciana de 1910), y aún encontraríamos otras pinturas del siglo xvii y del xviii, que prueban la gran latitud del asunto en cuestión, como la del Sr. Marín Canáls, la de D. Ricardo Llobregat... Y es de subrayar esta pervivencia en Levante, donde por fortuna el medievalismo glorioso sigue insepulto, pues no acaece así en otras partes donde ha percutido la Reforma que por forzada consecuencia de su pretencioso culto en espíritu trata de derribar y socava, por lo menos, algunas formas del arte religioso; negando

(1) Reproducida en «Arte Español», tomo 4.º, pág. 357.

la intercesión de la Virgen y Santos, comienza un movimiento iconómaco de dura crítica para ciertos temas y usos pictóricos, ya por varias causas fustigados a fines del siglo xv por el adusto Savonarola en Florencia y por las exaltadas predicaciones



13.—*Escuela griega.*—Tabla del siglo xvi.
(Colegiata de San Bartolomé, Valencia).

de Zuinglio a principios del siglo xvi. Cierto que tales contiendas, aunque no dejan de resonar en toda Europa, no afectan sensiblemente a pueblos como el nuestro que conservaba intangible su piedad tradicional, pero no lo es menos que provocan en la Iglesia la Contrarreforma, la reforma católica, que al finalizar el año de 1563 censura en el Concilio de Trento ciertas representaciones e imágenes y condena implícitamente las fórmulas precedentes poco dogmáticas. Los comentaristas posteriores de la iconografía religiosa, como Molano, intérprete y glosador en Lovaina (1568) de los decretos conciliares, cohiben por sus cáusticos anatemas la espontánea ingenuidad popular que aromaba el Arte medieval; su tan sonada obra «De Historia Sanctarum imaginum et picturarum», es árida y esterilizadora, como lo fué la labor de sus continuadores. Cuando en España se trata de imponer la oleada de rígida frialdad preceptista que cristaliza en el «Arte de la pintura» (escrito en 1638), del pintor literato Francisco Pacheco, todavía podrá continuar la tradición iconográfica como sal, que impide a través de los siglos la definitiva pérdida de temas como éste, pero son obras secas en lo fundamental y triviales en la ternura, pues se trata ya de rezagados que, con precarios alicientes, intentan vanamente resucitar las formas muertas, y no ha de retoñar el ideal y la vena poética que alentaba creaciones como la de Jaime Matéu en el Museo de San Carlos.

Leandro de Saralegui