

La tabla de la Virgen de la Leche de Ademuz

A la memoria
de una mujer superior:
Paquita Blasco Ferriz (1936-1998)

*Lac est vere virginale
Nectar vite spiritale
Quo mors victa commit¹*

Jean de Garlande, siglo XIII.

1. Introducción

Si hiciésemos un catálogo del patrimonio histórico-artístico mueble del conjunto de la comarca del Rincón de Ademuz, el resultado de tal recuento seguramente sería decepcionante, tanto en el número de piezas como en la calidad de las mismas.

Desamortizaciones estatales, guerras varias, ventas y enajenaciones efectuadas por un clero no siempre consciente del valor artístico de sus posesiones pero sí del monetario, restauraciones destructivas o, simplemente, la dejadez y el olvido, han ocasionado la progresiva merma de nuestro patrimonio, hasta el punto de presentar un panorama ciertamente desolador en la actualidad.

Quizás por las razones expuestas brille con más esplendor la obra que es objeto del presente estudio. Me estoy refiriendo a la tabla de la **Virgen de la Leche**, depositada hoy en la iglesia arciprestal de San Pedro y San Pablo de la villa de Ademuz.

Sin embargo, no siempre estuvo dicha pieza en el actual emplazamiento. Originalmente ubicada en la ermita de la Virgen de la

¹ Leche verdaderamente virginal/ néctar de vida espiritual/ es aquella que vence a la muerte.

Huerta², presidió su altar mayor, insertada en un magnífico retablo barroco compuesto de columnas salomónicas y completamente dorado³. Sabemos que en 1681 éste todavía estaba por terminar, pues en esa fecha Pedro Domingo, vecino de la villa de Ademuz, hace testamento ante el notario valenciano Alexandre d'Exea, dejando un dinero para la total finalización del retablo mayor de la ermita⁴.

En el año 1924 se acometió su traslado a la iglesia arciprestal por razones de seguridad. Este hecho fue motivo de polémica entre la población, necesitándose varios informes y autorizaciones para llevarse, finalmente, a cabo⁵. En su desmontaje, previsiblemente llevado a cabo por manos inexpertas, debió padecer inevitables daños. Sin embargo, hoy podemos distinguir perfectamente la porción de tabla que -en su original emplazamiento- permanecía cubierta por el retablo barroco y que se conservó, por lo tanto, en mejores condiciones que el resto de la pintura⁶. En consecuencia, deberíamos desechar, o al menos matizar, la tradicional creencia en los daños infringidos a esta obra durante los años trágicos de la Guerra Civil de 1936⁷.

² Para recabar mayor información acerca de este edificio del siglo XIII, véase el número 5 de ABABOL, pp. 18-24. Ademuz, 1996.

³ Dicho retablo ha desaparecido, pero podemos contemplar el aspecto que tuvo en varias fotografías que se conservan en el *Arxiu Mas*, hoy integrado en el *Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona. En este valioso material gráfico que el señor Mas recogió en el año 1917, a su paso por esta comarca, podemos observar perfectamente no sólo el retablo mayor completo, con sus puertas que cerraban la imagen mariana, sino también el aspecto general que presentaba el interior de la ermita, con su mobiliario aún completo, y su exterior, rodeada de cipreses y huertos.

⁴ “+Die 24 Novembris 1681+ En los santissimos nombres de Jesus Maria y Joseph. Yo Pedro Domingo menor en dias labrador vecino de la Villa de Ademuz habitador en la masada del Soto estaba enfermo en la cama de grave enfermedad de la qual temo morir estando empero por la gracia de dios en mi buen juicio y memoria (...) agora ago mi último testamento en la forma siguiente (...) y si acaso muriese sin hijos legitimos y naturales de legitimo matrimonio nacidos y procreados, en tal caso quiero y es mi voluntad que todos mis bienes se partan medio por medio y que la una parte de estas se la partan por iguales partes entre los ijos e hijas de mi tía Juana Domingo (...) y de la otra mitad de mi hacienda si al tiempo de mi muerte no estase dorado el retablo de la hermita de la Birgen madre de dios de la guerta de la dicha Villa de Ademuz que se tome la cantidad que sea menester para dorar el dicho Retablo que mi tío (...) mossen Melchor Domingo iço acer (...) y si cantidad alguna sobrase esta quiero y es mi voluntad que (...) sirva en dicha ermita para ornamentos al altar mayor de esta como para alumbrar la lampara de dicha capilla (...) (Sic.)” *Arxiu del Patriarca*, València. Notario: Alexandre d'Exea, rebedor de 1681. M-9364.

⁵ Algunos datos en torno a este hecho, provenientes de la tradición oral, pueden consultarse en el número 11 de ABABOL, pp. 19-22. Ademuz, 1997.

⁶ Estas zonas, mejor conservadas, corresponden sobre todo a la zona superior de la tabla, que consisten en un remate arquitectónico gótico.

⁷ Si cotejamos el material fotográfico existente en el citado *Arxiu Mas* con el aspecto actual de la obra, podremos observar que su estado es similar. Las fotos conservadas fueron realizadas en los años 1917 y 1932, por lo tanto podemos hacer un seguimiento detallado de su estado de conservación en las diversas etapas que hemos mencionado: en su emplazamiento original en el altar mayor de la ermita (año 1917), después de su traslado a la iglesia arciprestal (1932) y su estado actual (después de la Guerra Civil). Se reconocen graves desperfectos en los ojos de los tres personajes de la composición, intactos en las fotos del *Arxiu Mas*. En éstas, sin embargo, vemos a la Virgen sin corona metálica alguna. La tradición oral asegura que una corona plateada ceñía la cabeza de María y que tal objeto desapareció durante la Guerra Civil; esta creencia es hoy insostenible a la vista del material fotográfico que nos la presenta, ya en el año 1917, sin tal pieza de orfebrería.

Éstos han sido, en suma, los avatares de nuestra pintura en el presente siglo, pero, ¿cuál fue su origen?, ¿quién fue su artífice?, ¿quién encargó semejante obra, de hechura tan fina? Muchos e importantes son los interrogantes, e inexistentes los documentos con los que poderles dar respuesta. Sin embargo, contamos con la mismísima obra de arte, a través de cuyo análisis y estudio se ha conseguido vislumbrar un estilo, un autor y una época que ahora trataré de describir.

2. Descripción de la obra y estado actual de la misma

La escena nos muestra tres actores. **María** sentada en un bello trono arquitectónico ofrece su seno derecho desnudo a **su Hijo**. Éste, acomodado entre los pliegues del manto materno, ignora tal ofrecimiento y, distraído, señala con su bracito derecho al donante⁸, mientras que con el izquierdo sostiene graciosamente dos cerezas rojas. El **donante**, arrodillado a los pies de los personajes sagrados, une sus manos en actitud devota.

El tema representado es el de la Virgen que amamanta a su Hijo, *Maria Lactans*, motivo dotado de gran carga simbólica: la leche es la metáfora del don de la vida. Esta sustancia, cuya aparición parece tan milagrosa como la concepción y nacimiento del Niño, revela la plena humanidad de Cristo, convirtiendo la imagen en símbolo de humildad. La asociación de la leche virginal con sus poderes de intercesión y de curación inspiró gran devoción popular y no pocas representaciones artísticas a partir del siglo XIII.

En el caso de la tabla de Ademuz, la composición está dominada por la figura de la Virgen: sus voluminosas vestiduras caen formando abundantes pliegues angulosos, propios de la escuela flamenca. La túnica es de rico brocado⁹ y en sus bordes, conforme se elevan, puede leerse fragmentos del *Magnificat* y del *Ave María*. El color cálido de esta vestimenta contrasta con el manto azul que cae abundantemente por la derecha, sirviendo de contrapeso cromático a la figura de donante, de gama fría también, que se halla a la izquierda. La Virgen presenta unos rasgos muy delicados y algo idealizados, casi italianos. Sus cabellos, sin embargo, son de clara filiación flamenca pues, recogidos por la típica diadema perlada en la frente, se despliegan formando sutiles ondulaciones en larga caída, captado todo ello con gran amor por el detalle.

⁸ Donante o comitente era aquella persona de cierta posición social o poder económico que, en la Edad Media y en el Renacimiento, encargaba la realización de una obra pictórica que ofrecía a una iglesia. En muchas ocasiones, sobre todo en los siglos XV y XVI, los donantes se hacían retratar en la pintura que pagaban, al lado de personajes sacros como la Virgen y otros santos. Éste es el caso de la tabla de Ademuz.

⁹ Decorativismo habitual en los pintores valencianos flamenquizantes del siglo XV y principios del XVI.



Virgen de la Leche. Ermita de Nuestra Señora de la Huerta. Año 1917. Ademuz. Foto *Arxiu Mas*

La posición del Niño, con la pierna izquierda doblada, y su actitud espontánea y juguetona se aproximan a los nuevos modos italianos; no así los paños blancos, que cubren su desnudez, que son de clara raíz flamenca.

Quizás lo menos conseguido de la obra sea la figura masculina del donante, que ha sido empequeñecido enormemente, para así establecer una clara frontera entre lo humano y lo divino¹⁰. A pesar de este rasgo arcaizante, hay una cierta voluntad de caracterización en sus facciones.

El espacio en el que Virgen y Niño se hallan sentados queda definido por lo que sería una capilla de estilo gótico. En los arranques del arco frontal dos estatuillas simuladas representan una Anunciación, aunque parte del San Gabriel está hoy perdida. En esta arquitectura, resuelta con gran nitidez y detallismo, se abren dos ventanales que dejan ver un fondo dorado liso de tradición medieval¹¹. El mismo fondo se trasluce en la parte superior, dejándose ver a través de la crestería gótica. Hay que destacar también el pavimento, cuyo rico diseño geométrico contribuye a crear un espacio convincente.

En cuanto a las características técnicas, diremos que se trata de una obra sobre tabla, ejecutada con las técnicas del temple y del óleo. Sus dimensiones son las siguientes: 167 x 70 centímetros. Posiblemente fue la pieza central de un retablo de mayores dimensiones, cuyo conjunto se desmembró hace ya mucho tiempo.

En la actualidad podemos admirarla en la sacristía de la iglesia arciprestal de Ademuz, donde se expone inserta en un marco barroco poco adecuado, ya que éste nada tiene que ver con el estilo de la pintura.

Por lo que respecta a su estado de conservación, sus mayores desperfectos se concentran en la bóveda de crucería gótica y en el aura dorada de la Virgen que presentan desprendimientos de pintura y numerosos orificios, posiblemente ocasionados por los exvotos que los fieles adherían a la imagen. Profundos orificios presentan también los ojos de los tres personajes. Se detecta desaparición de pigmento en las mangas de la túnica del donante, así como en la mitad superior del San Gabriel de la arquitectura gótica.

El resto de alteraciones son de tipo estructural, como la larga línea privada de color que recorre la obra por el eje central, en sentido vertical. Ello nos habla del soporte, consistente, con toda seguridad, en dos alargadas tablas ensambladas.

¹⁰ En obras más avanzadas del Renacimiento los donantes son representados con el mismo tamaño que los personajes divinos, incluso a su misma altura. Ello indica un cambio de actitud frente a lo divino, más cercano a lo terrenal, que en esta obra todavía no se vislumbra.

¹¹ En caso contrario el artista hubiese ideado un fondo paisajístico, menos retardatario.

Las zonas mejor conservadas son la gruesa franja superior y la inferior, más estrecha, debajo del donante, intactas, pues permanecieron varios siglos protegidas por el retablo barroco en su original emplazamiento.

Este repaso superficial de los daños evidencia la necesidad urgente de una cuidadosa restauración de la pieza.

3. En torno al autor y su personalidad artística

Muchas son las pinturas del siglo XV valenciano que se hallan todavía hoy sin autor conocido. En caso extremo, algunas se han agrupado en función de sus semejanzas estilísticas bajo la autoría de un artífice, cuyo nombre se ha debido idear, al desconocerse su identidad auténtica.

A lo largo del presente siglo, numerosos estudiosos e historiadores se percataron de la incuestionable calidad de la tabla de Ademuz¹²; de un modo u otro, trataron de establecer conexiones estilísticas con otras obras y atribuir su autoría a diversos pintores, tarea obstaculizada siempre por la ya mencionada ausencia de documentación referente a esta pieza.

En la actualidad, la atribución más plausible es aquella que la hace obra del pintor valenciano **Bartomeu Baró**, documentado entre 1468 y 1479.

El 17 de agosto de 1468 sabemos que cobra por pintar unas telas en la catedral de Valencia¹³. El 22 de abril de 1469 consta que intervino en los trabajos de reparación del retablo viejo de la capilla de San Pedro de esta catedral¹⁴. El año siguiente, el Cabildo de la Seu valentina decide decorar al fresco los muros del presbiterio, destruido tras el aparatoso incendio de 1464. Baró se encarga de prepararlos, para que sean pintados por un italiano llegado de Castilla, Nicolás Florentino¹⁵.

¹² Elías Tormo la atribuye supuestamente a Reixac, calificándola de “obra maestra de la pintura valenciana”. El americano Chandler Rathfon Post, en cambio, no se aventura a dar un autor, situándola en “el entorno de los Osona”.

¹³ Sanchis Sivera, José: *Pintores medievales en Valencia*, p. 172. Valencia, 1930.

¹⁴ *Arxiu de la Seu de València*, vol. 3681.

¹⁵ Nicolás Florentino era autor del enorme conjunto de retablo y frescos del ábside de la catedral vieja de Salamanca (1445). Vino a Valencia en 1469 para pintar al fresco la capilla mayor de la Catedral. Como prueba realizó la *Adoración de los Reyes* de la Sala Capitular, en parte conservada, y en la que debió intervenir Baró (*Llibre de Obres* de la Catedral, fols. 9 y 18). No llegó a realizar la decoración del presbiterio pues su *Adoración* no tuvo que agradar al Cabildo, por retardataria; el maestro Florentino muere al año siguiente.

En el año 1471 hace algunos trabajos en el retablo de la iglesia de Almenara.

En 1478 contrata, de nuevo en Valencia, ante el magnífico Joan de Vilarrasa, el **retablo de San Sebastián, San Andrés y San Atanasio**, por el que cobra 45 libras, y que ha de estar acabado el día de Todos los Santos de 1479¹⁶.

El 22 de junio de 1479 Baró recibe del administrador de la casa de beguinos¹⁷ 8 libras y 10 sueldos por pintar un retablo dedicado a Nuestra Señora de Montserrat¹⁸.

Sabemos, finalmente, que Bertomeu Baró actúa de albacea en el testamento de su hija Beatriz, el 1 de diciembre de 1480.

Ninguno de los documentos anteriores hablan de obra alguna que hoy podamos atribuir a Baró, a excepción del mencionado retablo de San Sebastián de la colección Mateu¹⁹. Sin embargo, la obra que mejor puede identificar su estilo es la **“Virgen y Niño con ángeles y donantes”**, pues se halla con la inscripción: BERTHOMEU BA F(ECIT)²⁰. Esta tabla, proveniente de Burjassot, estuvo en la colección Espinal de Barcelona, y hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. De tamaño mayor que la de Ademuz²¹, en ella aparece María de pie con el Niño en brazos, flanqueada por dos ángeles apoyados en su trono, y dos grupos de donantes arrodillados a los pies de la Virgen, cinco féminas a su izquierda y cuatro hombres en la derecha.

¹⁶ Esta obra se identifica hipotéticamente con un retablo que, procedente de Albal, pasó a la colección Mateu de Barcelona.

¹⁷ La *casa de beguins* de la ciudad de Valencia fue una congregación religiosa dedicada a la oración y a las obras de caridad. Este popular beaterio estaba asociado al hospital de Santa María, fundado en el siglo XIV y regido por Hermanos Terciarios de San Francisco.

¹⁸ *“Sia a tots manifesta cosa que yo, en bertomeu baro, pintor de Valencia, confes haver rebut de vos, molt magnífich en pere lor, Ciutada, administrador de la casa de beguins, VIII libs., X sous, moneda reyls de valencia, e son per raho de pintar un retaule de la invocacio de la verge maria de monserrat, lo qual he pintat per obs de la dita casa. E en testimoni de veritat, Renunciant a tota excepcio de pecunia no hauda ni rebuda e tota excepcio de dol e frau, vos fa fer la present cautiela e apoqua, la qual es feta en valencia a xxij de Juny del any de la nativitat del nostre senyor Mccccxxviiiij. Se+nyal de mi dit en bertomeu baro, que les dites coses otorgue e ferme. Presents testimonis foren a les dites coses lo discret mossen Miquel thomas prevete e en Johan balaguer mercader habitants de Valencia (Sic.)”* Protocolo de Pedro Alonso, Archivo de la Curia Eclesiástica.

¹⁹ Y ello con muchos interrogantes, ya que si en el contrato de Joan de Vilarrasa se habla de los santos Sebastián, Andrés y Atanasio, en la obra de la colección Mateu San Sebastián aparece flanqueado por San Nicolás y San Bernardino.

²⁰ Dada la seguridad que proporciona conservar una obra firmada, la tabla de Bilbao se considera de Baró, si bien no se conoce documento alguno que hable de ella y su artífice.

²¹ Es también temple y óleo sobre tabla, de 157 x 129 cm.: de altura similar a la de Ademuz, pero el doble de ancha.



Virgen y Niño con donantes. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Foto *Arxiu Mas*

Gran parte de los rasgos de la tabla de Bilbao son propios de la pintura flamenca: pliegues angulosos en las telas, ricos brocados en el manto de la Virgen, forma de los cabellos, detallismo y otros que ya vimos también en la obra de Ademuz. Con ésta coinciden plenamente ciertos rasgos de María como sus finos labios, los ojos rasgados y sus delicadas manos; los niños de ambas piezas son idénticos en sus formas anatómicas; los plegados angulosos de las túnicas angelicales siguen las mismas reglas que los del paño blanco que cubre a Jesús en la Virgen de la Leche. Sin embargo, en la tabla de Bilbao percibimos una clara voluntad italianizante que se hace patente en la perfilada arquitectura del trono que sirve de fondo a la composición; su estilo ya no es gótico -como en la de Ademuz- sino que incorpora el nuevo lenguaje renacentista llegado de Italia: aplicación de la perspectiva al diseño arquitectónico, aparición de elementos novedosos como la venera o concha que corona el trono -que ya no es una bóveda de crucería gótica como en el caso de Ademuz-, incluso los medievales fondos dorados de ésta han sido sustituidos en la obra del museo vasco por un bello y azulado paisaje celestial.

La última obra atribuida acertadamente a Bartomeu Baró es el **retablo de San Juan Evangelista** de la iglesia parroquial de Sarrión, en Teruel²². Lamentablemente fue destruido en su totalidad, pero conservamos las recurridas fotos del *Arxiu Mas*, que evidencian las maneras de Baró: rostros característicos, de ojos rasgados y finos labios, manos delicadas y pliegues que se resuelven del mismo modo que en las obras ya comentadas²³.

En consecuencia, y a la vista de los datos biográficos y de la obra atribuida, podemos considerar a Bartomeu Baró como un artista que desarrolló su actividad, fundamentalmente, en la cosmopolita ciudad de Valencia del último tercio del siglo XV; en contadas ocasiones se aleja de ella.

El auge demográfico que se observa en el reino valenciano durante ese siglo se ve acompañado por la bonanza económica. De hecho, la sociedad de la capital valenciana estaba integrada fundamentalmente por una nutrida clase de artesanos y comerciantes. Esta burguesía, enriquecida por el intenso comercio con el vecino reino de Castilla y los principales puertos del Mediterráneo, contó, además, con la protección de los sucesivos reyes: Alfonso V el Magnánimo, Juan II, etc.

En el plano religioso, la prosperidad de la sede diocesana no es menor. Desde 1458 Roderic de Borja es obispo de Valencia. El sobrino del papa Calixto III, y futuro Alejandro VI, emprende numerosas obras de

²² Gudiol Ricart, José: *Pintura gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*. Madrid, 1955.

²³ En este sentido, hay que subrayar la sorprendente semejanza del plegado en la túnica del San Juan de Sarrión con el del paño que cubre el Niño de Ademuz.

ornato y modernización en la catedral valentina; no duda, para ello, en recurrir a artistas italianos.

En esa Valencia abierta y cosmopolita predomina todavía el gusto por la pintura flamenca, que a mediados de siglo había difundido el pintor real Jacomart²⁴ y popularizado su colega Reixac. La obra de Baró sigue los pasos flamenquizantes de estos artistas, sobre todo del primero, pero ya tocado por la influencia del nuevo arte que llega de la Italia renacentista. No hay que olvidar que, en el año 1469, colabora en la Catedral al lado del toscano Nicolás Florentino.

En los años inmediatos, más artistas provenientes de Italia arriban a la iglesia Metropolitana para llevar a cabo la decoración al fresco del presbiterio, todavía sin realizar²⁵. Baró, cuya existencia en Valencia está documentada hasta el año 1480, tuvo que conocer sus obras e incorporar algo de ellas a su estilo.

En conclusión, la tabla de la Virgen de la Leche de Ademuz constituye un magnífico ejemplo de asimilación de las dos principales corrientes pictóricas que se dan en la Valencia de finales del siglo XV: la flamenca y la italiana. Dentro del ámbito comarcal, esta espléndida obra del maestro Bartomeu Baró puede considerarse como la pintura más valiosa que ha subsistido a los diversos avatares de la historia y del tiempo. Como tal, es más que recomendable la realización de un detallado estudio técnico para acometer una necesaria restauración. Sería deseable, además, que ésta se completase con el regreso de la pieza a su original emplazamiento, el altar mayor de la ermita de la Virgen de la Huerta, y, así, recuperar el antiguo esplendor de este singular espacio.

© Raúl Eslava Blasco
Valencia, 1999

²⁴ Jaume Baçó, llamado Jacomart, fue pintor oficial en la corte de Alfonso V el Maganánimo.

²⁵ En 1472, el ya cardenal Roderic de Borja, trae desde Roma a Francesco Pagano y a Paolo de San Leocadio para finalizar la decoración del altar mayor de la Catedral.

Bibliografía

- Company, Ximo: *La pintura hispanoflamenca*. València, 1990.
- Gudiol Ricart, José: *Pintura gòtica, (Ars Hispaniae, vol. IX)*. Madrid, 1955.
- Post, Chandler Rathfon: *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance (A History of Spanish Painting, t. VI)*. Cambridge (Massachussetts), 1935.
- Réau, Louis: *Iconographie de la Bible, 2 (Nouveau Testament)* en *Iconographie de l'Art Chrétien, t. II*. Paris, 1957.
- Sanchis Sivera, José: *Pintores medievales en Valencia*, p. 172. Valencia, 1930.
- Saralegui, Leandro de: *La pintura valenciana medieval: el Maestro de la Porciúncula, Berthomeu*, en *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 8-20. Valencia, 1961.
- Tormo y Monzó, Elías: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, p. 186. Madrid, 1923.
- Warner, Marina: *Seule entre toutes les femmes: mithe et culte de la Vierge Marie*. Paris, 1989.