

# LA VIRGEN DE LA HUMILDAD. ORIGEN Y SIGNIFICADO

NURIA BLAYA ESTRADA

EL interés que presenta una tema tan aparentemente concreto como éste de la Virgen de la Humildad, deriva, no solo de su gran riqueza y complejidad iconográfica, sino también del hecho de que a través de su análisis podemos, si no desvelar, al menos acercarnos al panorama artístico y al clima espiritual gracias al cual surgió este singular modelo que debió llegar a Valencia en la segunda mitad del siglo XIV. Vamos a adentrarnos en un periodo en el que la pintura valenciana empieza a hablar un lenguaje propio pero con evidentes deudas del arte italiano y catalán, y es precisamente esa diversidad de influencias la que hace que a través del estudio de este modelo iconográfico podamos indagar, no solo en la Valencia medieval, sino también en otros lugares y culturas que como veremos influyeron de forma decisiva en su origen y evolución.

## Origen italiano del modelo

Una de las principales características dignas de ser destacadas en esta difundida advocación mariana, es la de ser representativa de ese nuevo estilo que empezó a despuntar en Italia en la primera mitad del siglo XIV y, como he señalado, llegó a Valencia en la segunda mitad de dicha centuria, unas veces de forma directa y otras a través de Cataluña. Aunque en algunas vírgenes valencianas podamos hallar rasgos autóctonos, tanto a nivel estilístico como iconográfico, que se apartan de la riqueza y calidad artística del prototipo original, los modelos son claramente deudores del arte italiano, y dejan transparentar una espiritualidad y una ideología muy acorde con lo que se estaba viviendo en aquella época y por aquellas tierras.

Y es que, además de fórmulas técnicas e innovaciones estilísticas, Italia prestó al arte valenciano esa forma tan humana de entender y representar el hecho religioso, y esto hace que las pinturas, no solamente narrativas, sino también las puramente rituales o devociona-

les, se hagan ahora más humanas, más realistas, más accesibles a la devoción personal. El hecho de representar a María sentada en el suelo, aunque un cojín trate siempre de suavizar su postura, en una actitud tan íntima como la de amamantar a su hijo, dice mucho de esas tendencias espirituales de fines de la Edad Media de las que se hará eco inmediatamente el arte de la época. La postura tan sencilla, tan humana, tan atrevida, con la que aparece representada la Madre de Dios, nos habla de esa voluntad de acercar al espectador a las sagradas figuras, de establecer una relación directa y emocional entre el fiel y la divinidad, algo que surgirá sobre todo al influjo de la espiritualidad franciscana. Como señala Antal,<sup>1</sup> al contemplar escenas como ésta, parece que nos estemos asomando a la vida de una familia de la clase media, y hay que tener en cuenta a este respecto que Italia, el lugar donde más se difundió este prototipo iconográfico, era el país de la clase media por excelencia.

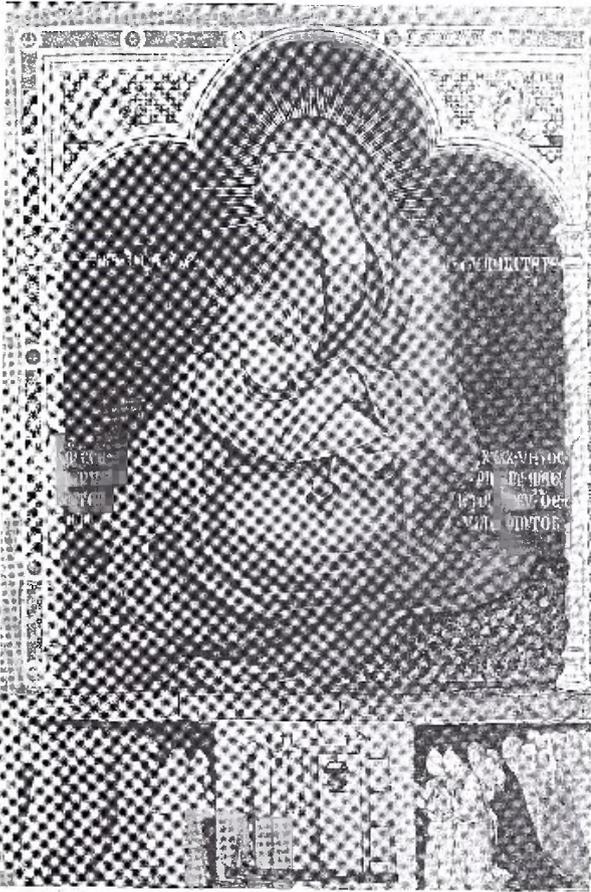
De todos modos, el posible origen italiano de la Virgen de la Humildad, aunque ha sido confirmado por Millard Meiss,<sup>2</sup> el investigador que ha estudiado más a fondo el tema, tanto desde el punto de vista iconográfico como estilístico, no es unánimemente aceptado, pues G. G. King,<sup>3</sup> basándose en su relación con el contexto social y cultural español, apunta hacia nuestro país como posible creador de este modelo tan bello como enigmático.

Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que el modelo había sido ya creado en Italia en 1346, ya que existe una Virgen de la Humildad en el Museo Nazionale de Palermo, firmada por Bartolommeo Pellerano da Camogli, que quizá no sea la más antigua, pero sí la primera de la que se conoce con certeza el autor y la fecha de su ejecución. Y es que aquella que la crítica viene considerando la más antigua, opinión de la que se hace eco Meiss, es otra, atribuida a Lippo Memmi, pero cuya fecha y autoría todavía no ha podido ser confirmada.

<sup>1</sup> F. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid, 1987, p. 182.

<sup>2</sup> M. Meiss, "The Madonna of Humility", *Art Bulletin*, XVIII, 1936, reproducido en *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988, pp. 157-181.

<sup>3</sup> G. G. King, "The Virgin of Humility", *Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 474-491.



1. Bartolomeo Pellerano da Camogli: *Virgen de la Humildad*.  
Palermo, Museo Nazionale.

Respecto al posible creador de tan original modelo, Meiss<sup>4</sup> considera que pudo ser Simone Martini, debido al carácter simonésco de la mayor parte de las tablas, sobre todo de las más antiguas. El modelo hipotético de Simone, en el que según el citado investigador se habrían inspirado todas las demás, desgraciadamente no se conserva, pero sí ha llegado hasta nosotros, aunque muy dañado, el fresco de la portada románica de Notre Dame des Doms, en Avignon, en el que la Virgen está representada de acuerdo con esta advocación. Meiss señala que no debió ser esta obra la que sirviera de base a los seguidores de Martini, ya que las similitudes no van más allá de la postura de la Virgen, pero no debemos olvidar tampoco que es precisamente la postura el rasgo más original, y que aparece también en dos obras realizadas por el pintor durante su estancia en Avignon: la *Virgen Anunciada* que se conserva en el Museo del Ermitage, donde sobre un fondo dorado con decoración en relieve destaca la figura de María sentada sobre un almohadón, y la *Sagrada Familia* del Museo de Liverpool, firmada y fechada en 1342, en la que vemos a María, sentada en el suelo sin justificación alguna, pues la escena representada, el momento en el

que San José le presenta a Jesús ante su madre tras su pérdida en el Templo, no da pie en modo alguno a tan atrevida postura.

Existe pues una relación entre algunas obras pintadas durante la estancia de Simone en Avignon y los ejemplos conocidos de la Virgen de la Humildad, y si tenemos en cuenta que el pintor al que la crítica atribuye la representación más antigua del modelo, Lippo Memmi, acompañó a su maestro y cuñado en su viaje a Avignon, el origen sienés de este modelo no estaría tan claro. No debemos olvidar, además, que Lippo Memmi es considerado como el difusor del estilo avignonésco de Simone en Siena, ya que regresaría antes que el maestro, y caso de que la Virgen de la Humildad hubiera sido creada por Simone en Avignon, los datos históricos y artísticos encajarían en una dirección distinta a la apuntada por Meiss. De todos modos, teniendo en cuenta la escasez de documentos y lo incompleto de la obra de Simone Martini, cualquier hipótesis debe ser tomada con la máxima relatividad, ya que un nuevo descubrimiento podría corroborarla o rechazarla categóricamente. Además, lo aquí expuesto no pretende sino dar un nuevo enfoque, abierto a cualquier revisión, porque además no se basa en atribuciones ni fechas seguras, sino en los siguientes supuestos: que la atribución a Lippo Memmi sea cierta, que no exista ninguna Virgen de la Humildad pintada con anterioridad a la partida de Simone hacia Avignon, y que dentro de la cronología apuntada por Meiss para la Virgen de Notre Dame des Doms (1340-1343) fuera la primera fecha, o como mucho 1341 la acertada, pues es el año en que Lippo Memmi regresa a Siena y si es el encargado de difundir el modelo debía ya conocerlo.

Siena y Avignon se disputan por tanto el origen de esa versión italiana de la Madre de Dios, aunque es cierto que el modelo alcanza tal difusión y goza de tal veneración por parte de los fieles, que se conocen innumerables ejemplos, no solo en Siena sino en Florencia, Nápoles, Bolonia, Padua, Modena, Pisa, Pistoia, Venecia y las Marcas. En lo esencial, estos ejemplos son fieles a la iconografía de los modelos más antiguos, pero a lo largo del siglo se introdujeron nuevos elementos que dieron lugar a algunas variantes del prototipo original y que estudiaremos cuando entremos en el análisis estrictamente iconográfico de la imagen.

### Representaciones valencianas y catalanas de la Virgen de la Humildad

Si difícil era llegar a una conclusión sobre el origen de la Madonna de la Humildad en Italia, más difícil es tratar de explicar su influencia en España, o al menos intentar dilucidar cómo y cuándo llegó. Y es que de todos los ejemplos que nos han llegado, ninguno está documentado, de ninguno se sabe con certeza quién pudo ser su artífice, y además, cronológicamente, están incluidas en uno de los entramados más indescifrables de la pintura gótica valenciana. Ya Tramoyeres,<sup>5</sup> Sampere i Miquel,<sup>6</sup> Saralegui<sup>7</sup> y otros investigadores se han es-

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>5</sup> L. Tramoyeres, "La Virgen de la Leche en el Arte", *Museum*, III, Barcelona, 1913, pp. 79-118.

<sup>6</sup> S. Sanpere i Miquel, *La Pintura mig-aval catalana, volum II, Els Trecentistes, Primera part*, S. Barbra, Barcelona (s.a.) (¿1921?) según Palau.

forzado por intentar buscar su origen y las supuestas afinidades que permitan, si no un estudio pormenorizado, al menos una aproximación a su autor. Pero como caen en medio, como he dicho, de un periodo en el que casi todo es hipotético, cualquier conjetura debe ser hecha y tomada con la máxima precaución. Ciertamente existen similitudes evidentes entre ellas, pero son más bien iconográficas y compositivas que estilísticas, y en el caso de la imitación de un modelo superior, no son prueba suficiente para atribuirles a un mismo pintor.

La tabla que la crítica generalmente ha considerado como el ejemplo más antiguo es la Virgen de la Humildad de la Iglesia parroquial de Palau de Cerdanya. Atribuida a Jaime Serra, es la tabla central de un retablo y muestra a la Virgen sobre un cojín, con cuatro ángeles adorantes, media luna a los pies y su cabeza rodeada, no exactamente de estrellas sino, como Post señala, de un motivo doce veces repetido. El modelo realmente recuerda a otros de Jaime Serra, y de ser suya podría ser considerada la más antigua. Pero existe otro ejemplo, la Virgen de la Humildad, procedente del santuario de Tobed, en Zaragoza, y actualmente en colección particular, que venía siendo considerada como una producción conjunta de los hermanos Serra, pero que hoy se acepta como obra de Ramón Destorrents.<sup>8</sup> Y es que hay unas tablas en el Museo del Prado, atribuidas a este pintor, que se piensa son las laterales de un retablo presidido por la Virgen de Tobed. Es fiel al prototipo original, pues tanto las Virgenes de la Humildad catalanas como las valencianas presentan muy pocas variantes, y lo más destacable es que, postrados a los pies de la Virgen, están representados en actitud orante Enrique de Trastámara y su familia.

Vemos, pues, cómo el modelo iconográfico de la Virgen de la Humildad entra dentro de la órbita de los Serra, cuyas obras son deudoras en gran medida, sobre todo desde el punto de vista iconográfico, del arte italiano. Pero no es una fórmula exclusiva de estos pintores, ya que existen otros ejemplos en la pintura catalana y valenciana que, aunque parten del mismo modelo, se apartan bastante desde el punto de vista estilístico de las citadas producciones catalanas.

Partiremos de la enorme tabla de la Virgen de la Humildad procedente de la ermita de Santa Catalina, en Torroella de Montgrí (Gerona), y actualmente en la colección Francisco Godiá de Barcelona, cuya importancia deriva sobre todo de su relación con la producción pictórica valenciana que dominó la segunda mitad del siglo XIV. Esta Virgen, como es habitual en el modelo, está sentada sobre un cojín, ricamente decorado, al



2. Maestro de Villahermosa: *Virgen de la Humildad*. Barcelona, col. Godiá.

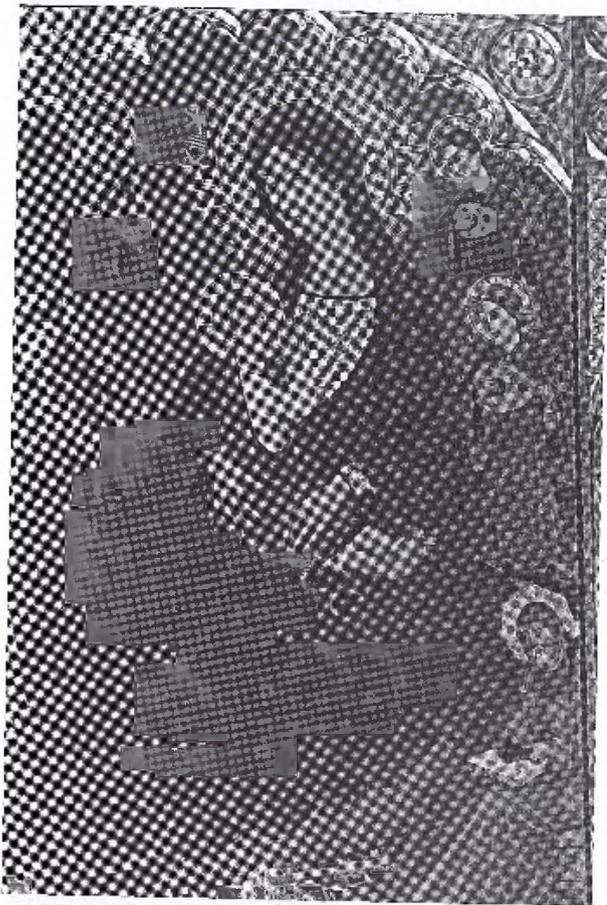
igual que el manto y el suelo, rodeada por cuatro ángeles adorantes, como en los otros dos casos, pero presenta la particularidad de estar coronada, algo que, por cierto, es más común en las representaciones valencianas de la Virgen que en aquellas pintadas en Cataluña. Y si era difícil atribuir los modelos anteriores, en el caso de la Virgen de Torroella de Montgrí, además de difícil es polémico, porque cae de lleno en una de las etapas más problemáticas de la pintura valenciana: la producción del anónimo Maestro de Villahermosa.<sup>9</sup> Y es que además de existir similitudes en algún caso evidentes entre esta Virgen y algunas de las obras atribuidas a este enigmático pintor,<sup>10</sup> en su haber se cuentan,

<sup>7</sup> L. de Saralegui, "Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, y "La Virgen de la Leche. Subsidia Iconográfica", *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, pp. 85-98.

<sup>8</sup> La relación de esta obra con la producción de los Serra, concretamente con la obra de Pedro, no solo es cierta sino que además se puede argumentar; existe un documento de 1357, según el cual Pedro Serra contrató con Destorrents para aprender en su taller el oficio de pintor. Aunque no podemos argumentar la participación de Pedro en la obra, sí afirmar que son lógicas las afinidades que existan entre la obra de un maestro y la de su discípulo.

<sup>9</sup> No vamos a entrar aquí en la polémica acerca de la personalidad del Maestro de Villahermosa porque ni es el objeto del presente estudio, ni hay, por el momento, nada nuevo que aportar. Solo citaré que son dos las hipótesis que actualmente se barajan en torno a la identidad del Maestro de Villahermosa: Antoni José i Pitarch ("Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D'Art*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, n.º 5, Barcelona, 1979, págs. 21-50 y n.º 6-7, 1980, págs. 109-119) lo asocia a Lorenzo Zaragoza, mientras que Dubreuil (*Valencia y el Gótico Internacional*, Valencia, 1987, vol. I, págs. 100-101) lo identifica con Francisco Serra II.

<sup>10</sup> Existe un notable parecido entre el rostro de la Virgen de Torroella de Montgrí y el de una de las tablas conservadas en el Museo San Pío V, y procedentes de la capilla del Gremio de Carpinteros de la Iglesia de los Santos Juanes, concretamente aquella que representa a San Lucas recibiendo la Verónica de la Virgen.



3. Maestro de Villahermosa: *Virgen de la Humildad*. Villahermosa del Río, Iglesia parroquial.

sin olvidar, por supuesto, que siempre hablamos de atribuciones, algunas obras en las cuales el tema representado es el que nos ocupa: la tabla central del retablo de la Virgen conservado en la iglesia Parroquial de Villahermosa del Río, en Castellón, la Virgen de la Leche procedente de Albarracín y conservada en el Museo de Arte de Cataluña, y el retablo de la Virgen de la Leche procedente de Chelva y conservado también en el Museo de Arte de Cataluña. Con más reservas se le atribuyen también la Virgen de la Colección Muñoz y la desaparecida de la Iglesia del Salvador.

Y en cuanto a la llegada a Valencia del modelo que nos ocupa, habrá que buscar entre aquellos pintores documentados en Valencia y que tengan alguna relación con la escuela catalana, de donde nos llegó el modelo. Y los que reúnen esas características son los siguientes: Ferrer Bassa,<sup>11</sup> al que se encargó un retablo para el Convento de Franciscanos de Valencia, que por morir

en 1348 no pudo concluir, Ramón Destorrents,<sup>12</sup> pintor de cámara de Pedro IV, que es llamado por éste en 1353 para pintar el retablo de la Capilla Real de Valencia, Jaime Serra, a quien en 1370 le fue encargado el altar de la iglesia de los Santos Juanes, y Lorenzo Zaragoza, documentado en Valencia en 1364 y entre 1377-1406, Francisco Serra II, documentado entre 1376-96 y Guillem Ferrer,<sup>13</sup> tres pintores que han sido asociados en alguna ocasión con el anónimo Maestro de Villahermosa.

Como vemos, datos dispares, que, más que aclarar, no hacen sino confundir el ya de por sí confuso panorama de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIV, aunque nos sirven para comprobar una vez más la influencia de artistas catalanes en la formación de la escuela valenciana de pintura. Así, ante la imposibilidad de extraer conclusiones de los datos documentales, pasemos al estudio de las obras valencianas y a su comparación con otros modelos.

Comenzando por la Virgen de la Humildad del retablo de Villahermosa del Río, una de las características más singulares y que la diferencian de la de Tobed, Palau y Torroella de Montgrí, es la representación de los cuatro ángeles que la rodean, el mismo número que en las citadas composiciones pero en una actitud distinta, pues ahora su autor los ha convertido en ángeles músicos. Esta tipología no es nueva, pues aparece en algunas Vírgenes de los Serra, incluso en una atribuida a Destorrents y datada en 1360, y lo que es más importante, en una Virgen de la Humildad amamantando al Niño que, junto a la de Torroella de Montgrí, pertenece a un autor distinto del de las tablas de Palau de Cerdanya y Tobed. Se trata de la ya citada Virgen de la Humildad procedente de Albarracín que pasó a la colección Plandiura y se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cataluña.

Y dos obras más, una Virgen de la Humildad que se conservaba en la Iglesia del Salvador, y la Virgen procedente de Penella, Cocentaina, y que se conserva afortunadamente en el Museo de la Catedral de Valencia, repiten sin apenas variantes la fórmula clásica. Y a la dificultad que como hemos visto hasta ahora existe a la hora de atribuir estas representaciones, se une en el caso de estas dos Vírgenes, la primera de las cuales conocemos solo por deficientes fotografías, la que añaden los repintes posteriores, que han desvirtuado su imagen original e impiden un análisis pormenorizado que pueda acercarnos algo más a su autor.

Con todo, es difícil atribuir estas vírgenes basándonos solamente en las similitudes iconográficas y compositivas, ya que la mayor parte de ellas no son exclusivas de un pintor sino actitudes o modelos que, venidos de Italia, fueron difundidos y copiados repetidamente por los pintores catalanes y valencianos. Además, incluso después de localizar otras similitudes más

<sup>11</sup> A este pintor se le ha supuesto una estancia en Siena o Avignon, donde debió conocer los modelos que posteriormente difundió en Cataluña. Pero su cronología es algo temprana en relación con las primeras Madonnas de la Humildad italianas, y la única relación que puede buscarse entre el modelo en cuestión y la obra de Bassa, es que en uno de los frescos que decoran el Monasterio de Pedralbes, que representa la Natividad, aparece la Virgen sentada en el suelo.

<sup>12</sup> A este pintor atribuye gran parte de la crítica las tablas de Tobed, y de él deriva la pintura relacionada con los ejemplos más característicos de la Virgen de la Humildad.

<sup>13</sup> Este pintor, procurador de los Serra, es citado varias veces por los documentos, destacando, por su relación con el tema que nos ocupa, el contrato en 1388 de un retablo para el hospital de San Nicolás en Morella, donde se especifica que la figura de la Virgen debe estar rodeada de ángeles músicos y tener en su falda a Jesús mamando.

convincientes, las discordancias nos informan en ocasiones de que no son más que pistas de taller, y eso hace todavía más difícil localizar la mano del maestro gracias al cual los artistas valencianos conocieron este singular modelo.

Así pues, lo único que podría avanzarse del estudio de las representaciones valencianas, es que son más cercanas al enigmático autor de la Virgen de Torroella de Montgrí, que a la producción concreta de los hermanos Serra, y el descubrir a través del estudio de estas representaciones a su autor, sería encontrar la pieza clave que podría llevar a recomponer lo que hasta hoy es un verdadero rompecabezas: la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIV.

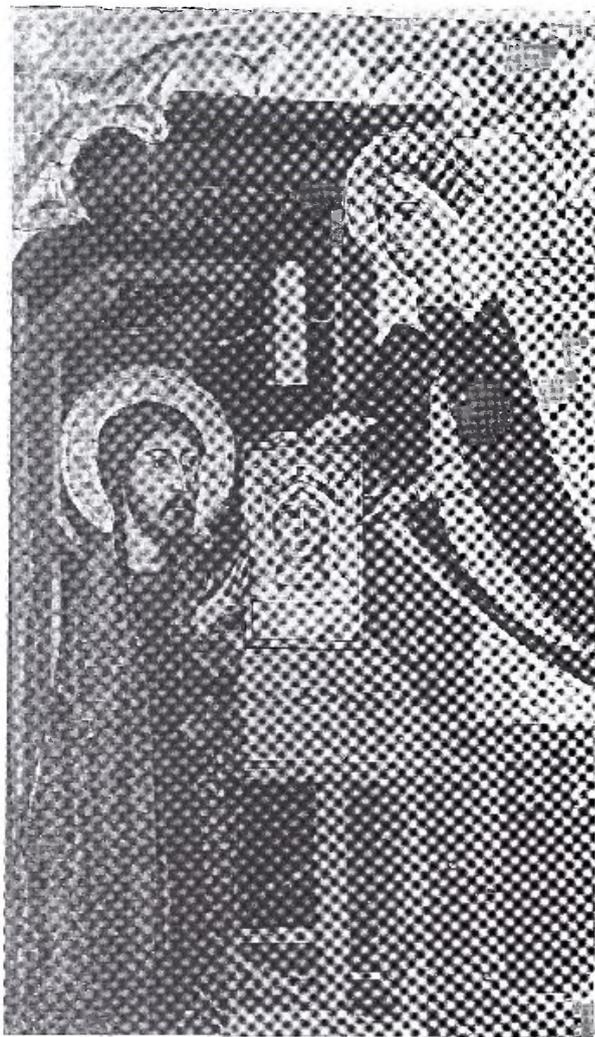
Pero, afortunadamente, la importancia y el valor de este modelo iconográfico va mucho más allá de sus características estilísticas y resta importancia al hecho de que, hoy por hoy, no sea posible localizar al autor de los ejemplos italianos, catalanes y valencianos. Y eso es lo que vamos a hacer a partir de ahora, profundizar en el auténtico significado de un prototipo iconográfico que, pese a parecer tan concreto, aglutina, como veremos, multitud de motivos simbólicos y permite, a través de su lectura iconográfica, conocer aspectos fundamentales de la espiritualidad medieval.

Para ello estudiaremos por separado los tres motivos iconográficos fundamentales que presenta esta imagen, pues cada uno de ellos, por su riqueza simbólica y mensaje espiritual, son dignos de un estudio pormenorizado.

#### La Virgen representada como *Maria Lactans*

Es el de la lactancia un tema que se repite prácticamente sin interrupción en todas las épocas y en todas las culturas desde que el hombre es hombre, pues responde a una necesidad casi biológica del género humano, que se traduce, desde el punto de vista religioso, en el culto a la madre y en la sacralidad de lo femenino como origen de vida y fuente de protección, personificado por la Tierra, las Diosas-Madre o, en este caso, la Virgen María. Y dada la trascendencia que este tema ha tenido en la Historia del Arte y de la espiritualidad, nos resulta imposible profundizar en su origen y en su significado dadas las escasas líneas que en este artículo podemos dedicarle, ya que merece ser tratado de forma monográfica, y así ha sido contemplado en un estudio que espero que pronto pueda ser difundido.

Hallamos referencias plásticas y literarias que hacen alusión a la Virgen como *Maria Lactans* ya desde los primeros tiempos de la cristiandad tanto en Oriente como en Occidente; no debemos olvidar que de ser cierta la identificación de la mujer que aparece en las dos pinturas del Cementerio de Priscila, Roma, con la Virgen, las representaciones consideradas hasta el momento como las más antiguas de la Madre de Dios la mostrarían amamantando al Niño. De todos modos, aunque existen referencias al tema de la lactancia en la

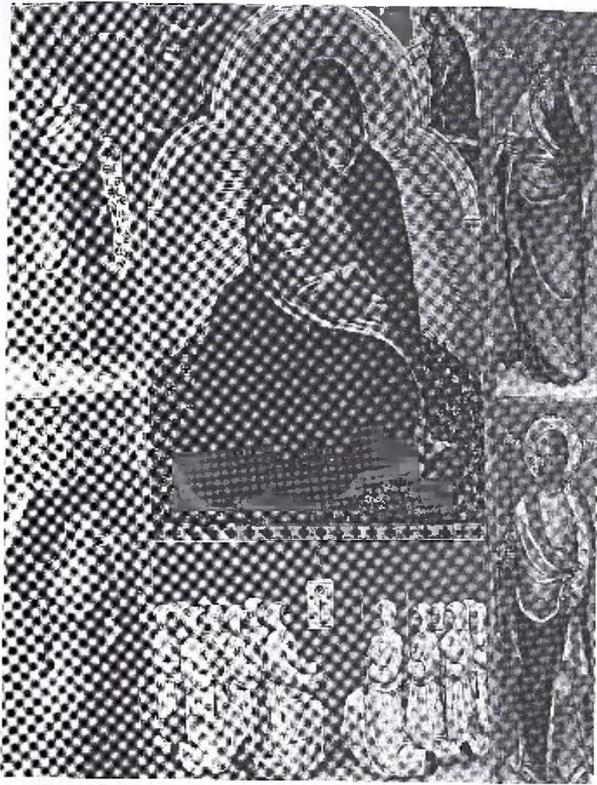


4. Maestro de Villahermosa: *San Lucas recibe la Verónica de la Virgen*. Valencia, Museo de Bellas Artes.

literatura y costumbres de los primeros siglos cristianos, plásticamente el tema no surgiría con fuerza en Occidente hasta la Edad Media, mientras que en Oriente lo encontramos representado con más frecuencia. Y es en Egipto, el país donde antaño se había venerado con fervor la imagen de Isis, diosa virgen y madre, amamantando a Horus,<sup>14</sup> donde hallamos un número de ejemplos suficiente para suponer que a esta advocación de María se le debió tributar en el Egipto copto un culto especial. Además, es en Oriente donde se difunden unos textos que no serían realmente asimilados por la iconografía occidental hasta la Edad Media, y que nos ofrecen bellas y detalladísimas descripciones sobre la vida de los personajes sagrados, los Evangelios apócrifos y, sobre todo, en aquellos en que se hace referencia a la infancia de Jesús como el Protoevangelio de Santiago,<sup>15</sup> el Evangelio del Pseudo Ma-

<sup>14</sup> V. Tran Tam Tinh, *Isis Lactans, corpus des monuments gréco-romains d'Isis allaitant Harpocrate*, Leiden, 1973.

<sup>15</sup> "... De repente la nube empezó a retirarse de la gruta y brilló dentro una luz tan grande que nuestros ojos no podían resistirla. Esta por un momento comenzó a disminuir hasta tanto que apareció el niño y vino a tomar el pecho de su madre, María..." (*Protoevangelio de Santiago*, XIX, 2).



5. Giovanni da Bologna: *Virgen de la Humildad*. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

teo,<sup>16</sup> el Evangelio Árabe<sup>17</sup> y el Evangelio Armenio de la Infancia,<sup>18</sup> María aparece como nodriza de su hijo.

Pero a excepción de algunos ejemplos que podemos encontrar en los marfiles carolingios y en algunos iconos bizantinos, la definitiva eclosión del culto a la Virgen como *Maria Lactans* no tendría lugar hasta bien entrada la Edad Media: el protagonismo que María adquiere en la Historia de la Salvación y por tanto en la devoción de los fieles, la importación por parte de peregrinos y cruzados de reliquias y leyendas que favorecerán la extensión de dicho culto y la búsqueda progresiva de acercamiento entre el fiel y la sagrada imagen en la que influirá sobremanera la predicación de las órdenes mendicantes, hacen que un motivo tan humano como éste sea uno de los predilectos. Y no debemos ol-

vidar tampoco la influencia que los escritos de místicos y teólogos ejercieron en el origen y difusión del tema que nos ocupa, pues encontramos multitud de referencias a la Virgen como *Maria Lactans* en obras que han contribuido de forma decisiva a la formación de la iconografía medieval, desde la obra de San Bernardo, el gran doctor mariano, que en premio a su fervor recibió en sus labios tres gotas de leche del seno de la Virgen, hasta las *Meditationes Vitae Christi*, una obra harto imbuida de espiritualidad franciscana que será una de las piezas claves que nos ayudarán a entender el cambio que se da en el sentimiento religioso y por tanto en el arte y la iconografía de fines de la Edad Media.<sup>19</sup>

Y respecto a cómo y cuándo se extendió el culto a *Maria Lactans* por nuestras tierras, hay que señalar, como en su día señaló Saralegui, que el valenciano era un pueblo pródigo en la plástica expresión de este sentimiento tan divinizador de lo humano y humanizador de lo divino, y es significativo al respecto que la imagen que se considera más antigua de la Madre de Dios en tierras valencianas es Nuestra Señora de Rebollet, una rudimentaria escultura de madera de abedul, de 0,38 m, que se conserva en Oliva, en la ermita del mismo nombre, y representa a María dando de mamar a su hijo. No es este el único ejemplo del tema que nos ofrece la escultura valenciana medieval, ya que en la pila bautismal de la Iglesia de San Félix de Játiva, aparece María amamantando al Niño en la escena de la Adoración de los Magos, y aunque no nos es posible detenernos en la cantidad de ejemplos valencianos que presentan a María como nodriza de su hijo, es de obligada mención el hecho de que el Museo San Pío V de Valencia posea el único retablo conocido que está por entero dedicado al tema de la Virgen amamantando al Niño.<sup>20</sup>

También es interesante al respecto citar que en la Catedral de Valencia se exponían a la veneración de los fieles reliquias "de Sancta Ilet ab que Jesus nodriee-ren" y de la piedra "Super quo Beata Virgo multis de lactae sua",<sup>21</sup> algo de lo que presumían centenares de Iglesias a lo largo de la cristiandad<sup>22</sup> y que contribuyó sin duda a la devoción y extensión de todos los temas y advocaciones relacionados con la Infancia de Jesús. Y es que el valor de estas reliquias no venía solo del hecho de ser un vestigio, un testimonio, un recuerdo del paso de la Madre de Dios por este mundo, y si nos detenemos en la lectura de algunas consuetas y letanías citadas por Saralegui,<sup>23</sup> comprobamos cómo la leche

<sup>16</sup> "...¡Señor, Señor, misericordia! Jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre..." (*Evangelio del Pseudo Mateo*, XIII, 3).

<sup>17</sup> "...y he aquí que estaba iluminado el recinto con una luz más hermosa que el resplandor de lámparas y antorchas, y más refulgente que la luz del sol. Un niño en pañales y reclinado en un pesebre estaba mamando leche de su madre, María..." (*Evangelio Árabe de la Infancia*, III, 1).

<sup>18</sup> "...Y por otro lado aparecía una luz centelleante que había venido a posarse ante el pesebre del establo. Y el niño se aplicó a los pechos de su madre para mamar, después de lo cual volvió a su sitio y se sentó..." (*Evangelio Armenio de la Infancia*, IX, 2).

<sup>19</sup> "...Esta, incapaz de contenerse, lo cogía y lo abrazaba tiernamente y, guiada por el Espíritu Santo, lo colocó en su regazo y empezó a lavarlo con su leche, sus pechos estaban llenos por los cielos... La madre juntaba su rostro con el de su hijito, lo amamantaba y lo consolaba amorosamente, porque con frecuencia lloraba, como todos los niños pequeños, para mostrar la miseria de nuestra humanidad... ¡Cuántas veces detenía su mirada con amorosa curiosidad sobre su rostro, y sobre cada una de las partes de su cuerpo sagrado! ¡Con qué alegría lo amamantaba! Puede creerse que sentía al amamantarlo una dulzura desconocida a las demás mujeres..." (*Meditationes Vitae Christi*, cap. X).

<sup>20</sup> Para un análisis iconográfico de este retablo véase L. de Saralegui, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1.ª y 2.ª de Primitivos Valencianos*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1954, pp. 143-171.

<sup>21</sup> Cfr. J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 382-383.

<sup>22</sup> Saccheti, en *Novella 60*, señala que en Florencia "non è capella che non mostri aver del latte della Vergine Maria".

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 1954, p. 51. Uno de los textos citados por el autor refleja claramente el poder de intercesión que le da a María ante el tribunal de

de María es para los fieles alimento de sus almas, vehículo de redención, y prueba de su maternidad divina que será la que le ayudará a interceder ante Dios por los pecados del género humano. Este es el significado que tiene el detalle iconográfico que podemos observar en numerosas representaciones del Juicio Final en las que se muestra a María enseñando el pecho con el que amamantó a Cristo y a éste haciendo lo propio con la llaga del costado ante Dios Padre para implorar el perdón de los pecados de la humanidad. Leche y sangre, pruebas de su naturaleza humana y vehículos de redención presentados ante el tribunal de Dios para interceder por los hombres.

Vemos pues cómo es éste un tema inagotable desde el punto de vista iconográfico pero en el que pienso vale la pena detenerse, ya que el aspecto de la Virgen como *Maria Lactans* es uno de los más destacados de la Virgen de la Humildad, sobre todo desde el punto de vista de la devoción. Además se ajusta como pocos a los parámetros culturales, artísticos y religiosos de aquella época en la que los fieles deseaban conocer detalles más íntimos de la vida de los personajes sagrados, a los que ahora, gracias a esa nueva forma de espiritualidad que acercaba lo divino a lo humano querían acercarse y con los que querían identificarse. Y ¿qué imagen más íntima y humana que la de María amamantando a su hijo? Solo la de María amamantando a su hijo sentada en el suelo, posiblemente el detalle aparentemente menos importante de la composición, pero el que da su nombre a la advocación de la Virgen de la Humildad.

### La Humildad de María a través de su postura

A pesar de no ser éste el rasgo en el que más se ha insistido, la postura de la Virgen en este modelo iconográfico refleja de forma clara ese cambio tan significativo al que antes he hecho alusión que se da en la espiritualidad y, cómo no, en el arte de fines de la Edad Media, y que trae consigo un cambio radical en la forma de representar a María, que será, no solo la ceremoniosa Reina de los Cielos, sino también, y sobre todo, la Madre de Dios. Y es que aunque a nuestros ojos, tan acostumbrados a todo, escape este detalle, el representar a la Madre de Dios de esta forma tan humana, en ese acto tan cotidiano pero a la vez tan íntimo, y en esa postura tan carente de pompa y ceremonial, es todo un atrevimiento que solo puede justificarse por medio de una rica y adecuada interpretación teológica.

No es ésta la primera vez en la que se representa a la Virgen en contacto con el suelo, pues en el arte bizantino suele aparecer sentada en un jergón en la escena de la Natividad, y en escenas históricas como la Anunciación, Crucifixión, Epifanía o Coronación, solía representársela arrodillada, sentada o postrada, pero siempre porque algo justificaba su postura. Pero es que la Virgen de la Humildad no es una escena narrativa, sino

una imagen de devoción, y a pesar de que el título de su advocación lleva implícita la sencillez, la humanidad, no está de más recordar que en el siglo anterior, no solo a la Virgen, sino también a la Virtud de la Humildad se la representaba sentada en un trono como si de una reina se tratase.

El origen de estas imágenes de devoción, de esas escenas líricas y carentes de acción que creaban una relación emocional con el espectador, normalmente suele encontrarse en alguna escena histórica de la que se aísla un grupo de figuras, en este caso la Virgen con el Niño. Y en cuanto a la escena que pudo servir de origen a esta representación, son varias las que por diversas afinidades pueden ser sugeridas.

En cuanto a la Natividad, desde el punto de vista estilístico, el grupo de la Virgen amamantando al Niño en las natiuidades de pintores como Daddi o Tadeo Gaddi, muestra semejanza con la Madonna de la Humildad, pues suele representar a la Virgen sentada en el suelo según la tradicional fórmula siria. Y desde el punto de vista devocional, aunque en los evangelios canónicos no se hable para nada de la lactancia de Jesús, la citan, como hemos visto, casi todos los apócrifos, y algunos textos medievales, entre ellos, las *Meditationes Vitae Christi*.

La Huida a Egipto, y el alto que la Virgen pudo hacer en el camino para amamantar al Niño, puede ser otra de las posibles fuentes de la Virgen de la Humildad. Así es defendido por Trens,<sup>24</sup> que piensa que sí puede estar en este pasaje el origen de tan difundido tema iconográfico, y basa su afirmación en un milagro que se producía todos los años, según la tradición, en el monasterio bizantino de Metmak, en el norte del delta y en el hecho de que el rasgo más característico del Reposo en la Huida a Egipto es el de la Virgen sentada en el suelo, y por tanto el que se ha conservado, en ocasiones se ha ensalzado de forma mayestática, y ha dado lugar a la Virgen de la Humildad. De todos modos hay que tener en cuenta que a juzgar por los ejemplos, no es frecuente que la Virgen aparezca amamantando al Niño en este pasaje hasta fechas posteriores al Trecento.

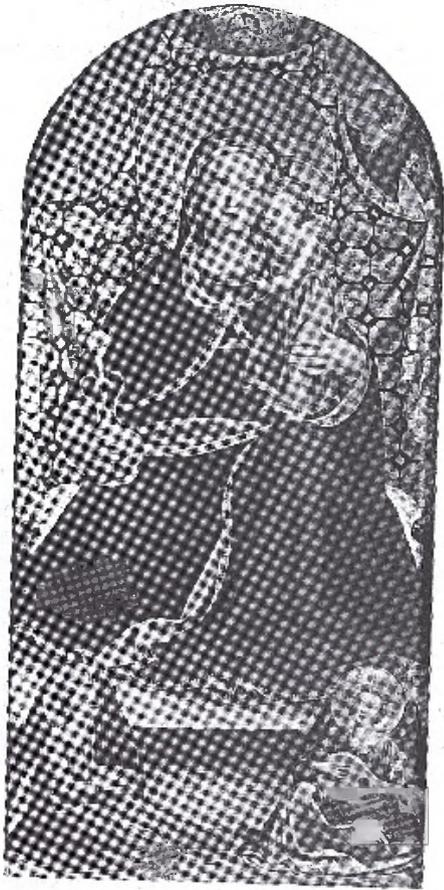
Otro de los temas que Meiss presenta como posible fuente del de la Virgen de la Humildad es el de Eva amamantando a su hijo tras la Expulsión del Paraíso. Es evidente el paralelismo que la Iglesia estableció desde los primeros siglos entre Eva, culpable de la Caída y María, vehículo de la Redención, e incluso hay textos que hacen asistir a Eva al parto de la Virgen para unir simbólicamente estos dos momentos,<sup>25</sup> y de hecho en una representación de la Virgen de la Humildad pintada por Carlo de Camerino y conservada en el Cleveland Museum of Art, a los pies de María vemos representada a Eva, desnuda, en el momento de ser tentada por la serpiente.

Y aunque quizá en este caso no podamos hablar de antecedentes sino más bien de paralelismos iconográficos, diremos que el tema de la Piedad presenta también una relación evidente con el de la Virgen de la Humil-

Dios el ser madre y haber sido nodriza de Jesús: "Vos haveu nodrit lo Rey Omnipotent / Vuilla vos enclinar davant ell humilment / e mostrall los pits ab qui tan dolament / vos l'aveu alletat en lo mon castament / e pregaulo per vos queus done ajudament".

<sup>24</sup> M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Barcelona, 1947, pp. 447-448.

<sup>25</sup> "...Bendito seas Dios de nuestros padres, Dios de Israel que, por tu advenimiento has realizado la redención del hombre, que me has restablecido de nuevo, y levantado de mi caída, y que me has reintegrado en mi antigua dignidad. Ahora mi alma se siente engrandecida y poseída de esperanza en Dios mi Salvador..." (*Evangelio Armenio de la Infancia*, LX, 1).



6. Fra Angelico: *Virgen de la Humildad*. Monasterio de Pedralbes, col. Thyssen-Bornemisza.

dad, pues ambos representarían a Cristo en el regazo de su madre al principio y al final de su vida, y resumirían los Siete Gozos y los Siete Dolores de la Virgen, devociones difundidísimas en el arte y la literatura medieval.

Respecto al significado de la humildad, decir que era una virtud muy destacada por la teología medieval y que ya desde el siglo XIII podemos verla representada en la raíz de los árboles de virtudes. Y todavía era más exaltada y encomiada esta virtud cuando se nombraba haciendo referencia a la que era por excelencia su poseedora, la Virgen María. Ella representaba el ideal de la virtud y perfección femeninas, no solo por su maternidad virginal y su pureza inmaculada, sino también por ser la encarnación de la humildad, la obediencia, la sumisión, aquellas virtudes que le habían permitido aceptar sin reparos la voluntad divina, y que por otra parte eran virtudes tan apreciadas en una mujer. De ahí

que su humildad fuera loada con frecuencia por poetas contemporáneos a este modelo como Petrarca,<sup>26</sup> Dante<sup>27</sup> y Jacopo Passavanti,<sup>28</sup> que veían en su Madonna a esa mujer virtuosa e intocable que debía servir de modelo al resto de las mujeres.

Con todo, vemos como es éste de la Virgen de la Humildad un modelo que se ajusta perfectamente al panorama cultural, artístico y espiritual de la Italia del siglo XIV, y que refleja esa tendencia a humanizar a los personajes sagrados que en este caso, una representación de la Virgen cuya advocación hace referencia a la humildad, no podría ser más apropiado.<sup>29</sup> Pero tampoco conviene generalizar respecto a este punto, pues es justo añadir que aunque en un principio el modelo se caracterizó por su sencillez y humanidad, a medida que esta advocación se fue difundiendo, empezaron también a aparecer variantes que en alguna ocasión, con el fin de exaltar la virtud de la Virgen, fueron apartándola del auténtico significado del modelo original. Un ejemplo serían aquellas representaciones en las que María aparece amamantando al Niño sobre un cojín que se eleva sobre un grupo de nubes, mientras que es adorada por las jerarquías angélicas y un grupo cada vez más elevado de santos se postran a sus pies, y otro, muy difundido por los pintores alemanes, aquellas en las que el suelo desnudo es sustituido por un jardín florido, que a veces, con su forma semicircular, lleva implícito un sentido cosmológico y se identificaba con el *Hortus Conclusus* del Cantar de los Cantares, clara alusión a la virginidad de María.

### La Virgen con los atributos de la mujer apocalíptica

Es éste un tema que nos interesa especialmente, ya que con estos atributos, la corona de doce estrellas y la luna a los pies, aparecen casi todas las representaciones valencianas del tema. Estos símbolos, que son citados por San Juan en el capítulo XII de su Apocalipsis,<sup>30</sup> son de sobra conocidos, sobre todo a partir de que se estableciera su relación con la Inmaculada Concepción, pero parece que esta relación no aparecería de forma explícita hasta fechas posteriores, y además, muchas de las Vírgenes de la Humildad que están representadas con estos atributos fueron encargadas para iglesias dominicanas, y resulta extraño, caso de tener alguna relación la imagen con la Inmaculada Concepción, si se tienen en cuenta las tendencias maculistas de la Orden de Predicadores.

Son numerosos los textos medievales que asocian a la Virgen con la mujer citada por San Juan en el Apocalipsis, o al menos relacionan con María, o con alguna virtud de la que es poseedora, los atributos de esta enigmática mujer. Encontramos ejemplos de esta asociación en San Buenaventura,<sup>31</sup> San Bernardo<sup>32</sup> y, en

<sup>26</sup> "...Vergine santa... que per vera ed altissima umilitate salisti al ciel..."

<sup>27</sup> "...Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile ed alta piu che creatura..."

<sup>28</sup> "...Quanto Maria piu umile sedeva, tanto maggiore grazia riceveva..."

<sup>29</sup> Meiss, *op. cit.*, p. 174 da cuenta de la relación etimológica entre "humilitas" y "humus".

<sup>30</sup> "...Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas..." (*Apocalipsis*, XII, 1).

<sup>31</sup> "...Notandum igitur, quod incarnationis mysterium sic est duodecim metaphoris designatum, quae a terra humilitatis incipiunt et in sole sapientiae divinae sistunt... Unde, quia hac duodecim metaphore beatam Virginem et eius Prolem insinuant, convenienter de ipsa dicitur illud apocalypsis: Mulier amicta sole, scilicet ornata Divinitatis claritate; lunam temporalium mutabilitatem, habens sub pedibus; et in capite habens

el caso valenciano, dos escritores, una franciscana y un dominico, cuyas obras ejercerían una gran influencia en la espiritualidad valenciana: Sor Isabel de Villena<sup>33</sup> y San Vicente Ferrer.<sup>34</sup>

Y otro dato digno de destacarse es que las vírgenes de la Humildad más antiguas y procedentes del lugar donde parece que se originó el modelo, no suelen presentar los símbolos apocalípticos (solo una sienesa y ninguna florentina) y, sin embargo, la pintada por Bartolommeo da Camogli para el Convento de Franciscanos de Palermo y las de Santo Domingo en Nápoles, presentan la fórmula completa, siendo además esta última una de las pocas representaciones italianas tempranas que muestran a la Virgen adorada por ángeles, como los ejemplos catalanes y valencianos. Puede, por tanto, que la Virgen en el suelo amamantando al Niño fuera creada primero y los símbolos apocalípticos incorporados más tarde, y esto ayudaría a explicar el origen de los ejemplos españoles, que, como he señalado, presentan el modelo completo, y cuyo origen podría vislumbrarse al tener en cuenta las relaciones de la Corona de Aragón con Nápoles y Sicilia en este periodo.

Y respecto a la interpretación y el contenido simbólico de la Virgen de la Humildad con los atributos de la mujer apocalíptica, encontramos en la literatura medieval, además de esa identificación a la que he hecho alusión de María con la mujer descrita por San Juan, la relación de esta misteriosa mujer con la Iglesia, personi-

ficada, por otra parte, por la Virgen. Y esta idea viene reforzada por la clara asociación que hizo la teología medieval de la Iglesia con *Maria Lactans*, un aspecto cuya importancia en las representaciones de la Virgen de la Humildad creo ha quedado suficientemente demostrado. María no es pues solo la madre del Cristo humanado, sino como la iglesia, la madre del Cristo místico.<sup>35</sup>

Vemos, pues, como aquella humilde mujer que se sentaba en el suelo para amamantar a su hijo, gracias a la especulación teológica, ha terminado convirtiéndose en símbolo de la Iglesia, demostrándose una vez más la cantidad de lecturas que puede tener una imagen, y la importancia de profundizar en la obra de arte y no conformarnos con un primer nivel de conocimiento.

Al analizar los diversos aspectos iconográficos de la Virgen de la Humildad, hemos visto desfilar una serie de temas que, además de recordarnos la riqueza simbólica del modelo, nos han reflejado a la perfección muchos aspectos políticos, religiosos, sociales y culturales de la época y del entorno del que surgió. Pero esos aspectos, por otra parte, son tan variopintos, que hacen pensar que la interpretación simbólica de la Virgen de la Humildad no fue la misma para los teólogos que para el pueblo, que sin duda desconocía el auténtico mensaje de estas obras pero gozaba al contemplar a los personajes sagrados en una actitud y con una postura que le permitía sentirse más cerca de ellos.

coronam duodecim stellarum propter dictum mysterium duodecim metaphoris designatum..." (San Buenaventura, *Primer Sermón sobre la Anunciación*).

<sup>32</sup> "...de ti ha dicho Salomón, el depositario de los sagrados secretos: ¿Quién es esa que se levanta como la aurora, hermosa como la luna, elegida como el sol y terrible como ordenado escuadrón?..." (San Bernardo, *Comentario al Cantar de los Cantares*).

<sup>33</sup> En el capítulo XLVIII de su *Vita Christi*, Sor Isabel de Villena habla de "les XII dignitats sues" al referirse a las doce estrellas.

<sup>34</sup> San Vicente proponía el rezo de doce *Avernarias* en reverencia de "Les XII gracias que Deu havia fetes a Nostra Senyora...".

<sup>35</sup> "...lo que digo del cuerpo universal y del cuerpo místico de la Sagrada Iglesia, lo digo también de sus ministros, que se yerguen y se alimentan en los pechos de la Sagrada Iglesia, y no deberían de alimentarse ellos mismos, sino que es también su deber alimentar y sostener cerca de estos pechos al cuerpo universal del pueblo cristiano..." (Catalina de Siena, *Dialogo de la Divina Providenza*, cap. XIV.)