

***Dei Templum oblatum Deo est in templo. Aproximación iconográfica a
La Presentación de María al templo en la pintura italiana del Trecento
desde sus fuentes apócrifas***

***Dei Templum oblatum Deo est in templo. Iconographical approach to
The Presentation of Mary at the temple in Italian Trecento painting
from its apocryphal sources***

José María SALVADOR GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
jmsalvad@ucm.es

Recibido: 27/03/2014
Aceptado: 23/04/2014

Resumen: Este artículo destaca, en primer lugar, que el presunto episodio de la Presentación de la Virgen María al templo, forjado en fábulas apócrifas, tuvo un éxito notable en el arte cristiano medieval, como lo demuestran las once imágenes del Trecento italiano que analizamos aquí. En segunda instancia, sin embargo, nuestro ensayo busca poner en evidencia que los autores intelectuales o materiales de esas once obras de arte asumen con gran libertad las fuentes apócrifas que les sirven de inspiración, hasta el extremo de atreverse algunas veces a corregirlas o incluso contradecirlas en algunos detalles importantes.

Palabras clave: Iconografía medieval, apócrifos, mariología, Presentación de María al templo, pintura italiana del Trecento.

Abstract: This paper emphasizes, first of all, that the alleged episode of the Presentation of the Virgin Mary at the temple, forged by some apocryphal fables, had a remarkable success in the medieval Christian art, as evidenced by the eleven images of the Italian Trecento art that we analyzed here. Secondly, however, our essay seeks to highlight that the intellectual or manual authors of these eleven artworks assume with great freedom the apocryphal sources that inspire them, to the point of daring to correct or even contradict them in some important details.

Keywords: Medieval iconography, apocrypha, mariology, Presentation of Mary at the temple, Italian Trecento painting.

Sumario: 1. Introducción. 2. Imágenes de La Presentación de María al templo en el arte italiano del Trecento. 3. Incoherencia y libertad en la ilustración de los apócrifos por los iconógrafos y artistas italianos del Trecento. 4. Breve asomo a la exégesis doctrinal de la Presentación de María al templo en la tradición patristica y teológica medieval. 5. Conclusión. Fuentes y Bibliografía.

* * *

1. Introducción

Sorprende de veras el hecho de que la Presentación de la Virgen María al templo, aun siendo un episodio ficticio gestado en fábulas apócrifas, haya obtenido un destacable éxito iconográfico en el arte medieval, tanto en el ámbito bizantino como en el europeo occidental. De hecho, pese a la “anuencia oficial”

de la Iglesia al concederle una fiesta litúrgica (aunque de rango menor), la Presentación de María al templo carece de bases históricas, por ausencia de referencias bíblicas y pruebas documentales. Ni uno solo de los cuatro evangelios canónicos ni ningún otro escrito del Nuevo Testamento ofrecen datos sobre la vida real de María antes de la Anunciación.

Ahora bien, ante ese desconcertante silencio de las fuentes canónicas, surgieron pronto entre las comunidades cristianas algunas leyendas piadosas sobre el nacimiento y la infancia de la Madre de Cristo. Difundidas de boca en boca por toda la cristiandad, sobre todo en la órbita de la Iglesia Oriental, tales fábulas orales se consolidaron con el tiempo en una serie de escritos apócrifos, que —a fuerza de ser copiados, traducidos a diversas lenguas y modificados en variable medida con numerosos cambios, interpolaciones, supresiones y ajustes de toda índole— llegarían a constituir varias familias de textos apócrifos de diverso origen geográfico, lingüístico y cultural.

Por cuanto respecta a la Presentación de María al templo, este presunto suceso fue construido del todo por cuatro textos apócrifos, dos de ellos bastante tempranos: el *Protoevangelio de Santiago*¹ (c. siglo II), el *Evangelio del Pseudo Mateo*² (c. siglo IV), la *Vita Virginis*³ (c. siglo VII) y el *Libro de la Natividad de María*⁴ (refundición sintética del Evangelio del Pseudo Mateo, hecha hacia el siglo IX).⁵ Por si fuera poco, el relato del *Protoevangelio de Santiago* fue extendido y dramatizado en varios evangelios apócrifos de la infancia de Jesús.⁶

El núcleo narrativo esencial que esos cuatro escritos apócrifos ofrecen sobre el episodio puntual de la presentación de María al templo podría sintetizarse en

¹ *Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego/castellano, publicado en Aureliano de SANTOS OTERO, *Los Evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 13ª impresión, 2006 (1956), pp. 130-170. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con la abreviatura PES, seguida por el capítulo (en números romanos) y el epígrafe (en números arábigos) de dicho apócrifo, y, separado por dos puntos, la página del libro de Santos Otero en que la cita aparece publicada.

² *Evangelio del Pseudo Mateo*. Texto bilingüe latín/castellano, publicado en SANTOS OTERO 2006: 173-236. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas EPM, seguida por el capítulo (en números romanos) de dicho apócrifo, y, separado por dos puntos, la página del libro de Santos Otero en que la cita aparece publicada.

³ *Vita Virginis. Fragmentum I*. En: Sergio ALVAREZ CAMPOS, *Corpus Marianum Patristicum*, vol. V, Burgos, Aldecoa, 1981, pp. 231-235). En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas VV, seguida por Fragmento correspondiente, y, separado por dos puntos, la página del libro de Álvarez campos en que la cita aparece publicada.

⁴ *Libro de la Natividad de María*. Texto bilingüe latín/castellano, publicado en SANTOS OTERO 2006: 238-252. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas LNM, seguida por el capítulo (en números romanos) de dicho apócrifo, y, separado por dos puntos, la página del libro de Santos Otero en que la cita aparece publicada.

⁵ SANTOS OTERO 2006: 237.

⁶ Giuseppe LÖW, “Presentazione di Maria S.ma, Festa della”, *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Tomo IX, 1952, col. 1966.

estos breves trazos: con el propósito de cumplir su promesa de consagrar a Dios al hijo que este les concediese en su permanente esterilidad, Joaquín y Ana, tres años después de nacer su hija María, la llevaron al templo en Jerusalén para que sirviese al Señor, como lo hacían ya otras doncellas allí residentes; cuando Joaquín y Ana se acercaron al templo, María, pese a tener solo tres años de edad, subió con presteza, sin ayuda de nadie y sin mirar atrás hacia sus padres, las quince gradas de acceso al santuario; la Virgencita fue recibida en el ingreso del templo por el sumo sacerdote, antes de ser conducida por este al tabernáculo; María viviría recluida durante toda su infancia en aquel recinto sagrado, donde los ángeles mantenían con ella un diálogo permanente, al tiempo que uno de ellos acudía con regularidad para nutirla con pan del cielo.⁷

Ahora bien, pese a la rápida acogida popular de esas leyendas apócrifas sobre la supuesta Presentación de la Virgen al templo, la correspondiente fiesta litúrgica tardaría bastante en ser admitida con criterio unánime por la Iglesia oficial.⁸ Desde el siglo V algunos influyentes Padres, Doctores de la Iglesia y teólogos —sobre todo, en Medio Oriente—contribuyeron con comentarios y exégesis a consolidar esa creencia, asumiendo como verídico, o al menos como verosímil, este presunto episodio de la presentación de María al templo.

Tras aceptar desde muy temprano como un hecho verosímil la extendida creencia en la entrega consagratória de la Virgen niña a Dios en el santuario, la Iglesia oriental no tardó en introducir la correspondiente festividad litúrgica de la Presentación de María al templo, la cual adquirió especial relevancia en ciertos territorios del Medio Oriente, sobre todo en Siria. Entre los siglos VII y VIII la fiesta comenzó ya a celebrarse también en Constantinopla, antes de expandirse en las centurias siguientes por todo el entorno bizantino. En la Europa occidental, por el contrario, dicha fiesta litúrgica fue introducida en fecha bastante tardía —hacia los siglos X-XII— y, además, de modo paulatino, lo cual revela cierta cautela o, tal vez, cierto desinterés ante ella por parte de los europeos. De hecho, la Presentación de María al templo es una de las cuatro fiestas marianas que la cristiandad occidental tomó de la oriental, junto a las de la Anunciación, el Nacimiento de María y la Asunción. A la postre, la convergencia armónica de la creencia primitiva del pueblo llano y las interpretaciones dogmáticas de los Padres y teólogos sobre la entrega de la Virgen niña a Dios en el santuario terminará por sentar las bases doctrinales sobre las que la Iglesia legitimó el establecimiento en toda regla de la fiesta litúrgica de la Presentación de María al templo, que se celebra el 21 de noviembre.⁹

⁷ PES, VII-VIII, 1: 142-144; EPM, IV-VI: 185-189; LNM, VI: 245-246.

⁸ Löw 1952: col. 1966-1967.

⁹ Löw 1952: col. 1966.

2. Imágenes de La Presentación de María al templo en el arte italiano del Trecento

Sobre ese tupido trasfondo de devociones populares y enseñanzas teológicas, los artistas medievales, inspirándose en los ya mencionados cuatro apócrifos sobre la infancia de la Virgen, popularizaron el tema iconográfico de la Presentación de María al templo. La popularidad del tema en cuestión fue tan amplia que las representaciones de ese emotivo episodio mariano se multiplicaron pronto en los territorios bizantinos, donde comenzaron a plasmarse desde los siglos X-XI, antes de difundirse –bastante más tarde y con mucha menor frecuencia— en la Europa occidental. En concordancia con la tardía acogida de la creencia primordial en la consagración mariana al servicio divino, y de su subsiguiente fiesta litúrgica, el Occidente europeo tardará varios siglos en producir una iconografía propia de la Presentación de María al templo: salvo una rara miniatura en un manuscrito del siglo XI, perteneciente a la Biblioteca Nacional de París –miniatura inspirada con toda probabilidad en un original bizantino—, es solo en los siglos XIII-XIV cuando comienzan a difundirse con parquedad por Europa las imágenes de dicho tema.

El presente artículo no tiene como propósito precisar las, por demás elocuentes, diferencias formales, narrativas y simbólicas entre las representaciones bizantinas y europeas del episodio mariano en estudio. Resulta, sin embargo, útil destacar que en muchas de esas imágenes bizantinas la Virgen niña aparece representada en dos situaciones diacrónicamente distintas y distantes, aunque dispuestas en sinóptica “simultaneidad” en el mismo cuadro: primero, fuera del templo, al ser recibida por el sumo sacerdote; en segundo lugar, dentro del templo, al ser nutrida por un ángel con pan del cielo.¹⁰ En cambio, las imágenes europeas plasman a María en la sola incidencia del episodio inicial de su entrega al templo, al momento de subir la escalinata de acceso.

Ahora bien, por haber sido Italia el país europeo que con mayor prontitud y entusiasmo aceptó la creencia y la fiesta litúrgica de la presentación de la Virgen, los artistas italianos asumen esta iconografía con más frecuencia y mayor énfasis descriptivo que sus restantes colegas europeos. Aceptando sin titubear las fábulas apócrifas y añadiendo ciertos detalles no menos fantasiosos, los pintores en la Italia trecentista definieron con evidente sintonía la estructura esencial de la iconografía de *La Presentación de María al templo*. Así podremos apreciarlo de inmediato al analizar once imágenes de dicho tema producidas por Giotto di Bondone, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi, Andrea Orcagna, Bartolo di Fredi, Lippo Vanni, Giovanni da Milano, Pietro Nelli, Niccolò di Buonaccorso, Andrea di Bartolo y Paolo di Giovanni Fei.

¹⁰ Ambas situaciones distintas y distantes ilustran todo el proceso de la consagración de María a Dios, desde el inicial acto momentáneo de su entrega al templo (cuando se la ve en el exterior) hasta su larga permanencia en el santuario durante los once años subsiguientes (cuando se la ve en el interior).



Fig. 1. Giotto, *La Presentación de María al templo*, 1302-1305. Capilla Scrovegni, Padua. Imagen tomada de

Giotto di Bondone (1267-1337), en su ejemplar de la Capilla de la Arena (Capilla Scrovegni) en Padua (Fig. 1),¹¹ presenta una composición bastante compacta, con un nutrido conjunto de personajes¹² engarzándose en el marco de una escenografía arquitectónica en extremo simple,¹³ concentrada en un sintético templo, que se simboliza mediante dos connotados elementos: un púlpito por

¹¹ GIOTTO, *La Presentación de María al templo*, c. 1303-1305, fresco. Capilla Scrovegni, Padua. Repr. en Giuseppe BASILE (ed.), *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Milano, Electa, 1992, 1992, p. 74, fig. s.n. (conjunto) y p.92-93 y 94-95 (detalles); en Alastair SMART, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, s.p., fig. 59; en Moshe BARASCH, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, Coll. Cambridge Studies in the History of Art, 1987, p. 83, fig. 43; en Eugenio BATTISTI, *Giotto*, Genève, Skira, 1990, p. 89; s.p., fig. 38; en Hayden B.J. MAGINNIS, *Painting in the age of Giotto. A historical revaluation*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997; en Joachim POESCHKE, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 108.

¹² Sobre ese particular, James H. STUBBLEBINE (*Giotto. The Arena Chapel frescoes*, London, Thames and Hudson, 1969, pp. 78-79) comenta la situación de las figuras en este cuadro de Giotto, destacando el contraste entre la diminuta y delgada figura de la Virgen y la enorme figura de su madre, quien luce un gesto protector por detrás de su hija.

¹³ Paul HILLS (*The light of early Italian painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 44) describe esta obra desde el punto de vista estilístico-formal, haciendo hincapié, sobre todo, en los efectos lumínico-cromáticos.

fuera y, por dentro, un paralelepípedo baldauino (altar) coronado con pirámide. El artista sugiere la emoción del momento imprimiendo una sobria expresividad corporal a sus figuras principales: subida en la mitad del graderío, Ana ayuda a su hija –casi empujándola– a subir los escalones;¹⁴ ante el ingreso del santuario, el sumo sacerdote abre sus brazos para acoger a la Virgen niña;¹⁵ en el centro del cuadro esta, de pie sobre la décima y última grada, cruza sus brazos sobre el pecho en señal de piadoso acatamiento; en la orilla izquierda de la escena, Joaquín, pese a esfumarse casi del todo tras un portador de cesta, no pierde protagonismo con su dorado nimbo de santidad, mientras conversa con otro hombre (¿un sacerdote o doctor de la ley?); en una clausura del santuario, por detrás del pontífice, un compacto coro de doncellas contempla con interés la acogida de su nueva compañera; en el borde derecho, fuera del edificio, dos hombres (¿sacerdotes o simples feligreses?) comentan el decisivo acontecimiento del que son testigos. Sorprende, por lo demás, la presencia del joven que, en la esquina inferior izquierda, porta en sus encorvadas espaldas una cesta cubierta, misterioso personaje anónimo (su cabeza y su rostro se hallan ocultos por completo) que podría ser un portador de ofrendas,¹⁶ si nos atenemos al *Libro de la Natividad de María*.¹⁷ En última instancia, aun alterando, como se verá luego, varios detalles esenciales de los relatos apócrifos, Giotto plantea en este austero fresco una convincente interpretación de este conmovedor asunto mariano.¹⁸

¹⁴ Esta incoherencia obedece quizá a que Giotto haya tenido en cuenta que, según el cuarto apócrifo, fueron ambos padres los que colocaron a la niña en un peldaño, cuyo número ordinal no se indica: “In forum itaque uno beatam Virginem Mariam parvulam parentes constituerunt.” (LNM, VI, 2: 245).

¹⁵ Al analizar este fresco de Giotto, Moshe BARASCH (1987: 83-84) plantea ciertas dudas sobre cómo debería interpretarse el gesto de María cruzando las manos sobre su pecho.

¹⁶ Para el rescate de los primogénitos recién nacidos que debían ser presentados al templo la ley mosaica exigía presentar para el sacrificio cultural algunas ofrendas, cuya naturaleza variaba en función del poder adquisitivo de sus progenitores. Por el contrario, tales ofrendas resultan del todo innecesarias en el caso de las niñas, cuya presentación al templo no era exigida en ningún caso por la ley mosaica. No es descartable, por tanto, que, al incluir en este fresco a un portador de cesta, Giotto haya hecho un deslizamiento semántico, aplicando a Joaquín y a Ana en la presentación de su niña al templo el precepto ritual de rescatar con ofrendas a los varones primogénitos, cuya presentación al templo era obligatoria.

¹⁷ La presencia de este misterioso portador de cesta parece justificarse bajo la conjetura de que el programador iconográfico de este fresco de Giotto se haya inspirado en el siguiente pasaje del *Libro de la Natividad de María*: “A los tres años, cuando se hubo terminado el tiempo de la lactancia, llevaron a la Virgen juntamente con sus ofrendas al templo del Señor.” (LNM, VI, 1: 245).

¹⁸ Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE (*Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965, vol. II, 114-115) hace un largo e interesante análisis sobre este fresco de Giotto.

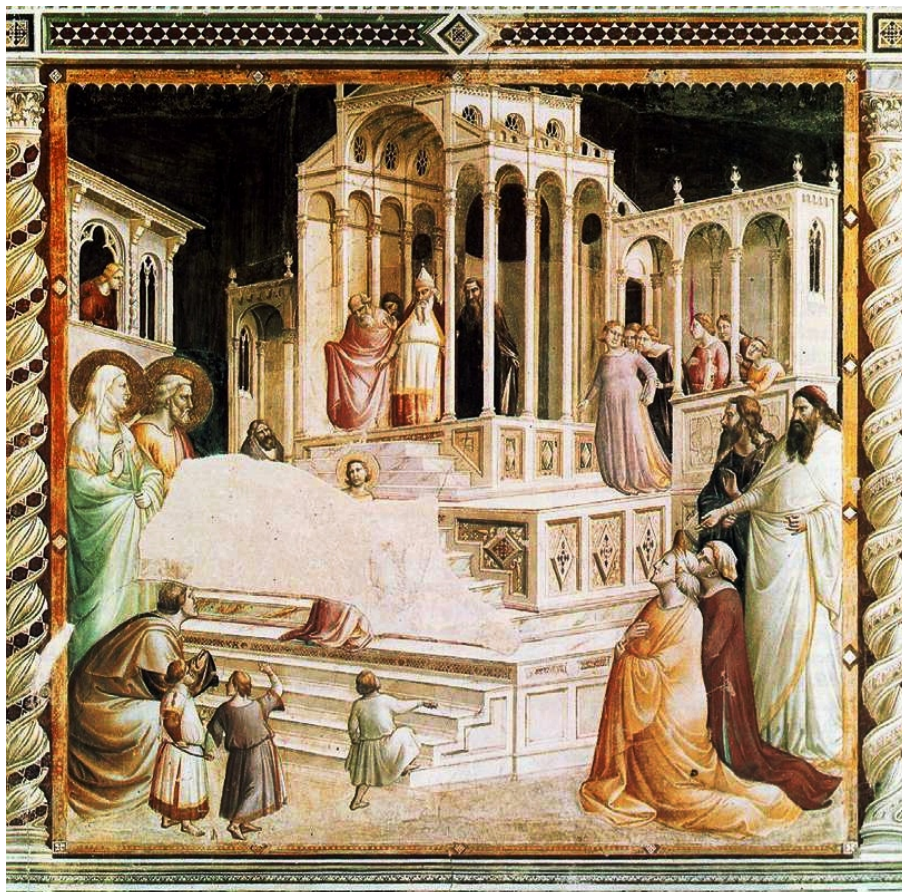


Fig. 2. Taddeo Gaddi, *La Presentación de María al Templo*, 1328-1330. Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia

Taddeo Gaddi (c. 1300-1366), en su *Presentación de María al templo*, 1328-30, en la Capilla Baroncelli de Florencia (Fig. 2),¹⁹ organiza con suma destreza un considerable número de componentes heterogéneos, conforme a un sabio ordenamiento que ofrece gran claridad y precisión narrativas en una escena hipercompleja. En el contexto de una suntuosa escenografía arquitectónica, sitúa múltiples personajes rodeando en círculo a la Virgencita, que refulge distanciada de todos ellos en un céntrico espacio propio,²⁰ mientras detiene por un instante su acción de subir los quince escalones del santuario.²¹ El artista diseña aquí una monumental fábrica, interpretando el templo judío de Jerusalén bajo el aspecto de una clásica basílica cristiana de tres naves,²² para mejor indicar la importancia de

¹⁹ TADDEO GADDI, *La Presentación de María al templo*, c. 1328-1330, fresco. Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia. Repr. en SMART 1978: s.p., fig. 91; en MAGINNIS 1997, s.p., fig. 39; y en POESCHKE 2003: 259, fig. 152.

²⁰ Alastair SMART (1978: 82) efectúa una interesante comparación entre este cuadro de Taddeo Gaddi y el ya analizado modelo prototípico de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua.

²¹ Taddeo Gaddi es fiel a los textos apócrifos, al incluir en su cuadro las quince gradas descritas en ellos.

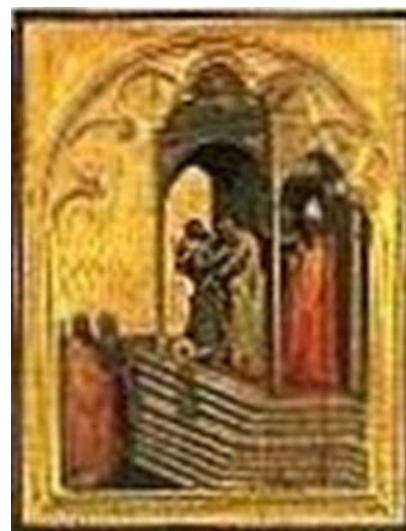
²² Manteniéndose en una línea de mero análisis formal, Joachim POESCHKE (2003: 252) pone en relieve el “imponente decorado arquitectónico” de este fresco de a Taddeo Gaddi.

la donación consagratória de María al servicio de Dios, como anticipo de su futura conversión en Madre del Salvador.²³ En gesto sintomático, Taddeo Gaddi contradice las fuentes apócrifas, al representar a María girando la vista hacia sus padres, con el propósito de evidenciar los sentimientos de amor filial que aún vibran en su infantil corazón.



3a

Fig. 3a. Bernardo Daddi, *Políptico de San Pancracio*, ante 1338. Galleria degli Uffizi, Florencia.



3b

Fig. 3b. Bernardo Daddi, *La Presentación de María al templo*, predela de *Políptico de San Pancracio*, ante 1338. Uffizi.

Sencilla y desnuda resulta la escena esbozada por Bernardo Daddi (c. 1280-1348) en su *Presentación de María*, ante 1338, en la Galleria degli Uffizi de Florencia (Fig. 3b).²⁴ Constreñido por las fuertes limitaciones espaciales que le ofrece ese pequeño panel en la predela del *Políptico de San Pancracio*, el artista solo puede pergeñar un breve sector del templo (el porche, con la gradería de acceso), ante el que se sitúa media docena de personajes esenciales: Joaquín y Ana, el sumo sacerdote, acompañado por algunos servidores del santuario, y la Virgen niña, en pie sobre el descansillo de la escalinata. Organizando el conjunto en una perspectiva oblicua, con el edificio visto en tres cuartos, Daddi establece bien la antítesis entre los dos grupos de personas, entre los que la pequeña

²³ En una interpretación simbólica bastante similar a la nuestra, Alastair SMART (1978: 83) apunta con acierto: “It may be concluded that the extraordinary architectural invention wherewith Gaddi conveyed an idea of grandeur of the Temple, employing to new effect an oblique perspectival construction, had its origins less in naturalistic considerations in themselves than in the desire to do justice to the religious meaning of the subject; and the fresco evokes the sense of mystery attendant upon a miraculous occurrence in the life of the future Mother of God and Queen of Heaven, in the presence of which the solemn witnesses of the dram, forming a wide circle around the tiny but dignified figure, keep their distance.”

²⁴ BERNARDO DADDI, *La Presentación de María al templo*, panel de la predela del *Políptico de San Pancracio*, c. 1340, Galleria degli Uffizi, Florencia. Repr. en SMART 1978: s.p., fig. 85 (en visión general de la predela con 8 escenas).

protagonista parece estar basculando: abajo y a la izquierda, sus padres, de quienes se separa y a los que renuncia; arriba y a la derecha, los sacerdotes —es decir, el templo y la oblación a Dios—, hacia los que sube y a los que se entrega en cuerpo y alma.

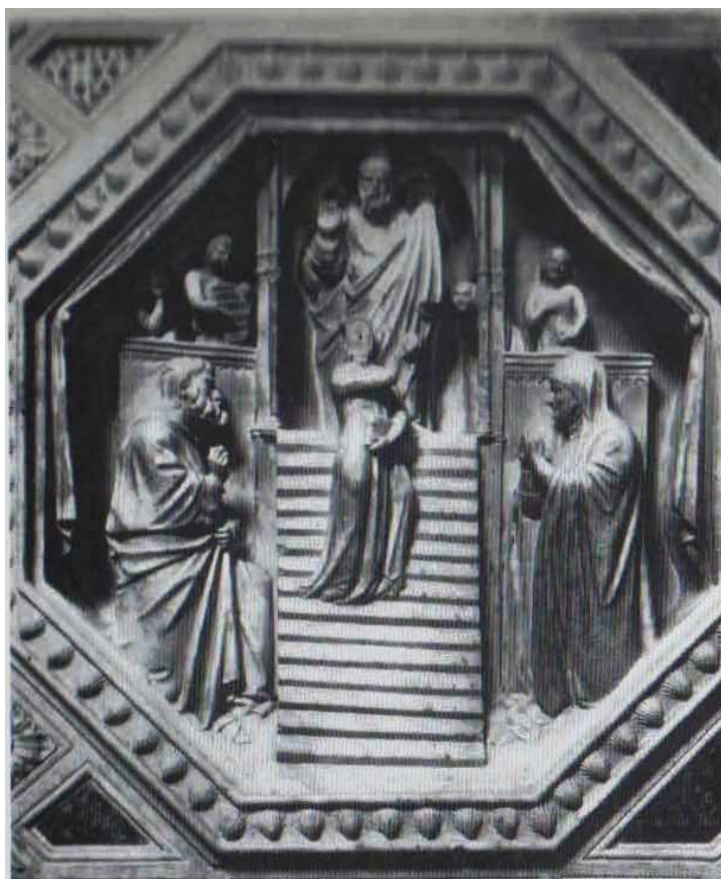


Fig. 4. Andrea Orcagna, *La Presentación de María al templo*, Tabernáculo de Orsanmichele. 1359. Imagen tomada de???

Andrea Orcagna (c. 1315/20-1368), en el relieve de su *Presentación de María al templo*, 1359, del Tabernáculo de Orsanmichele (Fig. 4),²⁵ presenta en perfecta simetría una composición apretada, dentro del reducido espacio que le permite esa superficie octogonal. A ambos costados de la parte inferior del octógono, se perfilan resignados Joaquín y Ana, esta con las manos juntas en plegaria, como para indicar que ha cumplido su promesa de consagrar al servicio divino al hijo que Dios le concediese. En el centro de la parte superior, en pose frontal y enmarcado por un arco (la entrada del templo), el sumo sacerdote alza sus manos —la izquierda cubierta por el velo, en señal de respeto ante lo sagrado— en posición de *orans*, para significar su investidura sacra y su función de intermediario de los hombres ante la divinidad. Lo rodean por ambos flancos

²⁵ ANDREA ORCAGNA, *La Presentación de María al templo*, 1359, mármol. Tabernáculo de Orsanmichele, Florencia. Repr. en LAFONTAINE-DOSOGNE 1965, vol. II: s.p., pl. XXVII, fig. 53.

dentro del recinto cultual cuatro niñas, que figuran a las impúberes ya residentes en el santuario. En el centro físico de la composición, la Virgencita, girándose hacia sus padres sobre uno de los quince peldaños,²⁶ apunta con su mano derecha hacia el templo, para confirmar su voluntad de consagrarse al culto divino. Como dato elocuente, Orcagna plasma a María sosteniendo en su mano izquierda un libro, el cual sugiere, a nuestro juicio, un doble simbolismo: visto como un simple libro de oraciones, indica la vida de meditación y plegaria que la angelical criatura desarrollará durante sus futuros once años de residencia en el templo; visto, en cambio, como libro del Antiguo Testamento, significaría también el perfeccionamiento de la Historia de la Salvación, pues, al consagrarse ella como Virgen al servicio del templo de la Antigua Alianza en Jerusalén, está –como futura Madre virginal de Cristo– abriendo la puerta para que este establezca el Templo de la Nueva Alianza (el Cristianismo) en todos los confines de la Tierra.



Fig. 5. Bartolo di Fredi, *La Presentación de María al templo*, c. 1360, Museum of Fine Arts, Honolulu. Imagen tomada de Wikimedia Commons (Última consulta: 17/03/2014)

Bartolo di Fredi (c. 1330-1410), en *La Presentación de María*, c. 1360, en el Museo de Bellas Artes de Honolulu (Fig. 5),²⁷ introduce algunas extrañas licencias narrativas, que lo alejan de manera sensible de la convencional composición derivada de los apócrifos. Bajo un octogonal templete de arbitraria perspectiva,²⁸ el pintor sitúa al sumo sacerdote, acompañado por otro oficiante –

²⁶ Andrea Orcagna respeta el dato apócrifo de las quince gradas.

²⁷ BARTOLO DI FREDI, *La Presentación de María al templo*, c. 1360, Temple y oro sobre madera. Museum of Fine Arts, Honolulu.

²⁸ Resulta imposible hallar la más mínima coherencia en la “lógica” constructiva de los soportes (pilares y columnas) con los arcos y cubiertas de ese aberrante edificio.

apenas visible tras un pilar—, en total ausencia de las niñas residentes en él, mientras la Virgencita, volteando sus ojos hacia su madre, está a punto de culminar la subida de los siete escalones que llegan hasta el mismo altar (y no hasta el ingreso del templo). Para colmo, María se encuentra ya muy arriba de la escalinata, haciendo casi inútil el gesto de bienvenida del sumo sacerdote, situado varios peldaños más abajo. Además, Bartolo di Fredi añade otras dos poco convencionales variantes, al situar por detrás de Ana —quien, con un pie en la primera grada, indica a su hijita la dirección del templo— a dos mujeres dialogando entre sí, del todo ajenas al episodio descrito, mientras otro hombre en el borde derecho del cuadro conversa con Joaquín, distrayéndolo del crucial momento que está viviendo su niñita.

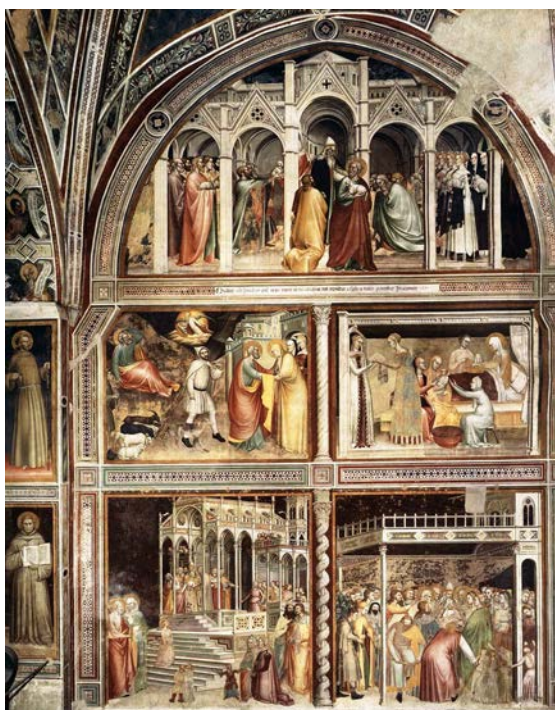


Fig. 6. Lippo Vanni, *La Presentación de María al templo*, 1360-1370. Iglesia de San Leonardo al Lago, Siena.

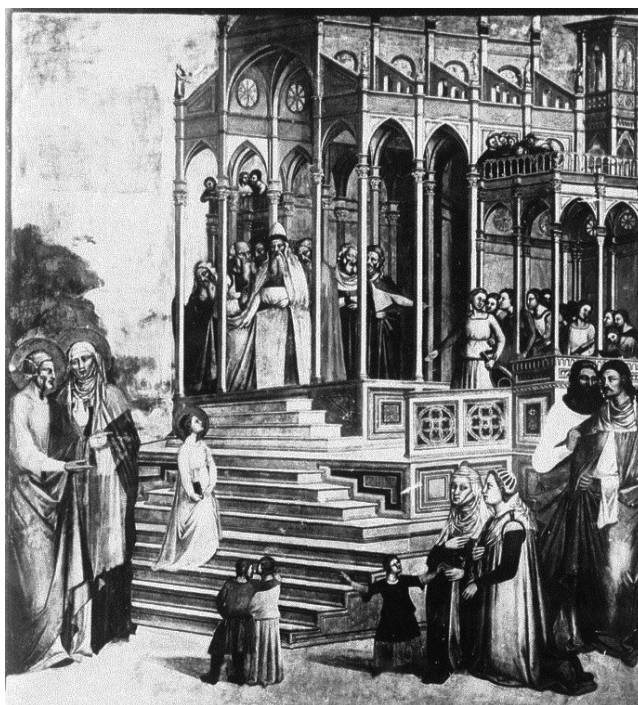
Lippo Vanni (c. 1315-post 1375), en *La Presentación de María*, 1360-1370, en la iglesia sienesa de San Leonardo al Lago (Fig. 6),²⁹ dispone el conjunto de la escena bajo un grácil templete hexagonal, cuya escalinata, con una docena de gradas, conduce directamente al Sancta Sanctorum. Sobre el piso inferior del

²⁹ LIPPO VANNI, *La Presentación de María al templo*, c. 1360-1370, fresco. Ermita de San Leonardo al Lago, Siena.

tabellón porticado, se sitúan en forma simétrica Ana y cuatro mujeres en el lado izquierdo, y, en el derecho, Joaquín en compañía de otros tantos varones. En la cima de la gradería la Virgencita mira por última vez a su madre ante el pontífice, quien extiende sus brazos para acogerla, mientras en el interior del santuario varios sacerdotes a la izquierda y algunas doncellas enclaustradas a la derecha observan la escena.



7a



7b

Fig. 7a. Giovanni da Milano, *Ciclo de la vida de la Virgen* (uno de los muros) 1365, Capilla Rinuccini, Santa Croce, Florencia.

Fig. 7b. Giovanni da Milano, *La Presentación de María al templo*, 1365 (escena de la Fig. 7a) Capilla Rinuccini, Santa Croce, Florencia.

Giovanni da Milano (activo 1346-1369), en su *Presentación de la Virgen* de la Capilla Rinuccini en Florencia (Fig. 7),³⁰ se inspira de manera explícita en el modelo pintado unos treinta y cinco años antes por Taddeo Gaddi en la aledaña Capilla Baroncelli, calcándolo casi al pie de la letra, aunque introduciendo ciertas variantes. Los elementos esenciales que Giovanni da Milano asume de Gaddi son dos en especial: ante todo, la compleja traza de la monumental fábrica del templo, a guisa de catedral “gótica” de tres naves,³¹ vista en perspectiva oblicua; en segundo lugar, el multitudinario concurso de personajes que se agolpan tanto

³⁰ GIOVANNI DA MILANO, *La Presentación de María al templo*, 1365, fresco. Capilla Rinuccini, iglesia de Santa Croce, Florencia. Repr. en POESCHKE 2003: 356, fig. 210 (dentro del conjunto de escenas del muro).

³¹ Como es obvio, la forma cristiana de este templo judío remite a las mismas dobles significaciones que ya antes creíamos interpretar en el análogo fresco de Taddeo Gaddi (véase la precedente Nota 23).

dentro del templo (a la izquierda, un nutrido grupo de oficiantes en torno al sumo sacerdote; a la derecha un apretado coro de chiquillas residentes) como fuera de él (sendas parejas de adultos y tres niños, en balanceada posición frente a Joaquín, Ana y María). Pese a esas dos coincidencias fundamentales, Giovanni da Milano altera el prototipo de Gaddi en dos aspectos relevantes: aumentando en medida considerable el número de personajes masculinos y femeninos alojados en el templo; y, sobre todo, negando el contacto visual entre la Virgen y sus padres, pues, mientras estos dialogan entre sí sin observar a su hija, esta sube, sin mirar tampoco a sus progenitores, los quince peldaños de acceso al santuario.

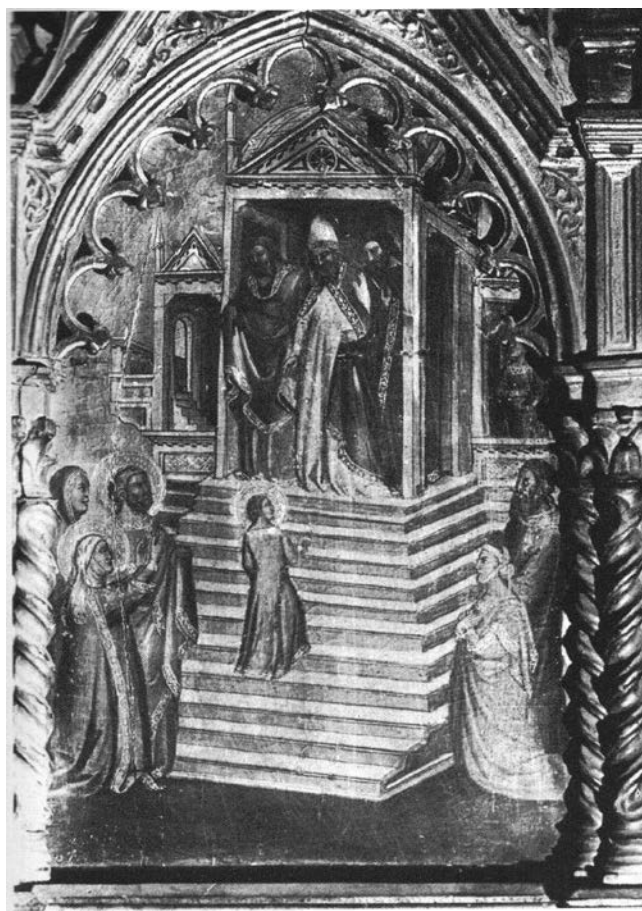


Fig. 8. Pietro Nelli, *La Presentación de María al templo*, 1375.
Collegiata dei Santa Maria, Impruneta. Imagen tomada de Fremantle 1975: 336, nº 694.

Pietro Nelli o Pietro di Nello (c. 1355-1419), en su *Presentación de María al templo*, 1375, de la Colegiata de Impruneta (Fig. 8),³² estructura su composición con relativa simplicidad, en una línea de síntesis narrativa bastante similar a la ya

³² PIETRO NELLI, *La Presentación de María al templo*, 1375, panel de la cimera del *Políptico de la Virgen entronizada con Niño entre santos y ángeles, y con escenas de las vidas de María y José*, 1375, temple y oro sobre madera. Collegiata di Santa Maria, Impruneta. Repr. en Richard FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, p. 336, nº 386 (conjunto del retablo) y p. 339, nº 694 (la Presentación).

planteada por Bernardo Daddi, Andrea Orcagna y Lippo Vanni en las obras recién analizadas. Para mejor condensar la intensidad emotiva del relato, evitando que la atención se distraiga por exceso de información anecdótica, Nelli presenta, aislada en el centro de la escena, a la Virgen niña subiendo los doce peldaños que conducen al minúsculo templo, en cuya entrada le espera el sumo sacerdote acompañado por dos oficiantes. En el borde derecho, en un pequeño atrio adosado al santuario se percibe a otra muchacha, en representación de la comunidad de doncellas residentes en él, mientras en el pavimento de la plaza Joaquín y Ana, en compañía de otra mujer, despiden a su hijita en el costado izquierdo, ante una pareja que contempla la escena en el flanco derecho. Así toda la fuerza dramática de aquella oblación irrestricta se concentra en la solitaria y focalizada figura de su infantil protagonista.



Fig. 9. Niccolò di Buonaccorso, *La Presentación de María al templo*, 1379-1380. Galleria degli Uffizi, Florencia. Imagen tomada de Wikimedia Commons (Última consulta: 17/03/2014)

Niccolò di Buonaccorso (documentado de 1355 a 1388), organiza su *Presentación de María*, 1379-1380, de la Galleria degli Uffizi (Fig. 9),³³ en torno

³³ NICCOLÒ DI BUONACCORSO, *La Presentación de María al templo*, 1379-1380, temple y oro sobre madera, 50 x 34 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia (Nº inv. 1890, 3157 (1890 post)).

a un baldaquino hexagonal de ilusoria perspectiva,³⁴ coronado por estatuillas en la cimera de los “muros” sobre cada una de las delgadísimas columnas, y cubierto por un techo piramidal que se prolonga en pequeña linterna. Dentro de tan sintético templete el pintor cobija a todos los personajes de la escena: Ana y Joaquín, con sus respectivos acompañantes femeninos y masculinos, a ambos lados de la “entrada” principal, en la base de la escalinata de solo seis escalones. En la cima de esta, y ya junto al altar, la Virgencita se voltea hacia su madre en un gesto de postrar adiós, mientras el sumo sacerdote tiende sus brazos hacia ella para acogerla en el templo y reunirla con las demás chiquillas residentes, que observan la escena por detrás del pontífice, en presencia de otros oficiantes situados a espaldas de Joaquín.



Fig. 10. Andrea di Bartolo, *La Presentación de la Virgen*, c. 1400, temple y oro sobre madera. National Gallery of Art, Washington, D.C.

Andrea di Bartolo (c. 1360/70-1428), en *La Presentación de la Virgen*, 1398, en la National Gallery of Art de Washington (Fig. 10),³⁵ plantea un diseño

³⁴ El número de nueve arcos visibles no coincide con el de los seis lados del exaedro del edificio, circunstancia que resulta ilógica, pues cada arco debería enmarcar cada faceta del exaedro.

³⁵ ANDREA DI BARTOLO, *La Presentación de la Virgen*, c. 1400, temple y oro sobre madera. 48,2 x 36,8 x 4,1 cm National Gallery of Art, Washington, D.C.

bastante similar al de los ya analizados modelos de Bernardo Daddi y Pietro Nelli. Visto en pronunciada oblicuidad, el templo —simbolizado por un escueto baldaquino de caprichosa “lógica” constructiva—, con su breve escalinata de seis gradas que le dan acceso, se colma por dentro y por fuera con un reducido número de personajes: a la izquierda Ana y Joaquín, este con gesto de colocar sobre la gradería a su criatura; en el centro y ocupando todo el arco de la entrada, el pontífice abre sus brazos en señal de acogida a la recién llegada; por detrás de él, cuatro doncellas se apiñan en un rincón del santuario; a la derecha y fuera del edificio, dos hombres (con aspecto de oficiantes o doctores de la Ley), conversan entre sí en perfecto *pendant* respecto a la pareja de Joaquín y Ana. Como lo hiciera antes Andrea Orcagna, también di Bartolo imagina a María llevando un libro de oraciones/profecías, circunstancia cuyos significados simbólicos ya sugerimos.



Fig. 11. PAOLO DI GIOVANNI FEI, *La Presentación de María al templo*, c. 1400, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Paolo di Giovanni Fei (1345-1411), en su *Presentación de María*, en la National Gallery of Art de Washington (Fig. 11),³⁶ estructura una composición de gran complejidad formal y evidente riqueza decorativa. En el vasto interior de un suntuoso templo de inverosímil diseño, precedido y enmarcado por tres amplios arcos, el pintor aglutina un numeroso concurso de personajes: bajo el arco izquierdo Ana y Joaquín (este mostrando a su hija el santuario al que se la destina) se acompañan de varias personas amigas (¿las vírgenes a quienes Joaquín pidió acompañar a María al presentarla al templo?),³⁷ incluyendo un adulto, en extraña postura de hinojos, y dos niños; bajo el arco derecho dos sacerdotes comentan el acontecimiento en proceso, mientras tras ellos numerosas niñas residentes en el santuario contemplan la escena central desde un elevado balcón o coro; enmarcado por el ancho arco del medio, en el centro del edificio, sobre la plataforma a la que conduce la breve escalinata de siete peldaños, el sumo sacerdote, al que acompaña otro oficiante, extiende sus brazos para recibir a la recién consagrada Virgencita, quien con las manos cruzadas sobre el pecho, dirige sus ojos hacia sus progenitores para brindarles una última despedida.

3. Incoherencia y libertad en la ilustración de los apócrifos por los iconógrafos y artistas italianos del Trecento

A primera vista, parece evidente que las once obras de arte italianas en estudio reflejan con plena fidelidad los pormenores básicos de los cuatro referidos textos apócrifos sobre la infancia de la Virgen, por cuanto todas ellas figuran la presentación de María al templo mediante los elementos siguientes: el templo de Jerusalén, concretado en su exterior mediante una escalinata, y cuyo interior se significa a menudo mediante el altar, cubierto a veces por un baldaquino; la Virgencita, en pose erguida sobre alguno de los escalones de ingreso al santuario; a un lado, Joaquín y Ana acompañando a su hijita; en la entrada del templo, el sumo sacerdote, recibiendo a la chiquilla en lo alto de la escalinata, acompañado a menudo —dentro o fuera del edificio cultural— por algunos otros sacerdotes o doctores de la Ley, y por algunas doncellas allí residentes,³⁸ que se asoman por alguna ventana o anexo del templo.³⁹

³⁶ PAOLO DI GIOVANNI FEI, *La Presentación de María al templo*, c. 1400, temple sobre madera transferido a paneles duros, 147 x 140,3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

³⁷ Según el *Protoevangelio de Santiago*, Joaquín pidió a algunas doncellas que le acompañaran en la presentación de su hijita al templo, para que le sirviesen de estímulo y ejemplo. Así lo expresa el apócrifo: “Al llegar a los tres años, dijo Joaquín: « Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas candelas encendidas, no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios ». Y así lo hicieron, mientras iban subiendo al templo de Dios.” (PES, VII, 2: 142).

³⁸ He aquí cómo dos de los apócrifos de referencia reportan ese detalle de las doncellas residentes en el templo. El *Evangelio del Pseudo Mateo* expone: “Al tercer año sus padres la destetaron. Luego se marcharon al templo, y, después de ofrecer sus sacrificios a Dios, le hicieron donación de su hijita María, para que viviera entre aquel grupo de vírgenes que se pasaban día y noche alabando a Dios.” (EPM, IV: 185-186). Por su parte, el *Libro de la*

Sin embargo, un análisis más profundo de las fuentes literarias y de las imágenes revela que los autores intelectuales y materiales de esas once obras de arte se inspiran con mucha desinhibición y gran libertad en dichas fuentes, asumiendo algunos elementos esenciales, pero “corrigiendo” o incluso contradiciendo otros tantos no menos importantes. Veamos algunas de esas evidentes discrepancias entre las fuentes apócrifas y las once representaciones plásticas bajo escrutinio.

Por ejemplo, en lo referente al número de gradas de la escalinata de ingreso al templo, aun cuando ni el primigenio *Protoevangelio de Santiago* ni la posterior *Vita Virginis* mencionen su número exacto,⁴⁰ los otros dos apócrifos precisan que dicha gradería tenía quince peldaños. Según el Evangelio del Pseudo Mateo, en efecto, María “al llegar frente a la fachada del templo, subió (...) rápidamente las quince gradas”.⁴¹ El *Libro de la Natividad de María* es aún más explícito en ese orden de ideas, al consignar:

Tenía este [el templo] en derredor quince peldaños de subida de acuerdo con los quince salmos graduales. Es de saber que, como el templo estaba edificado sobre un monte, no se podía llegar al altar de los holocaustos, que estaba fuera de su recinto, sino por medio de gradas.⁴²

Ahora bien, solo Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna y Giovanni da Milano introducen los quince peldaños previstos por las fuentes apócrifas, mientras los otros ocho pintores asumen tal dato con absoluta arbitrariedad, introduciendo a capricho un número variable de peldaños: Giotto pone diez gradas, Bernardo Daddi nueve (o diez), Bartolo di Fredi y Paolo di Giovanni Fei colocan siete, Lippo Vanni y Pietro Nelli prefieren doce, mientras para Nicolò di Buonaccorso y Andrea di Bartolo seis peldaños son suficientes.

Una segunda discrepancia se hace patente en cuanto a la contextura física de la Virgencita: si bien los cuatro apócrifos de referencia insisten en que en el momento de su presentación al templo María tenía solo tres años,⁴³ nuestros once

Natividad de María señala: “Y, después de celebrar el sacrificio prescrito por la ley, cumplido ya su voto, [Joaquín y Ana] dejaron a la Virgen en el recinto del templo para que fuera allí educada con las demás doncellas. Ellos se volvieron a su casa.” (*LNM*, VI, 3: 245-246).

³⁹ Salvo Bartolo di Fredi en su extraño cuadro (y tal vez Bernardo Daddi en su pequeño panel de predela), todos los otros diez artistas en estudio se preocupan por dar en sus respectivas obras un lugar apreciable a ese grupo de doncellas residentes en el templo, situándolas como privilegiados testigos oculares de la entrega consagratória de María al servicio divino.

⁴⁰ El *Protoevangelio de Santiago* solo precisa que el sacerdote “la hizo sentar [a María] sobre la tercera grada del altar.” (*PES*, VII, 3: 143). Ese detalle, por cierto, no es asumido por ningún artista: no conocemos ninguna obra del arte cristiano en la que la Virgencita aparezca sentada sobre la escalinata del templo en el episodio de su Presentación.

⁴¹ *EPM*, IV: 186.

⁴² Erant autem circa templum iuxta quindecim graduum psalmos quindecim ascensionis gradus; nam quia templum erat in monte constitutum, altare holocausti, quod forinsecus erat, adiri nisi gradibus non valebat.” (*LNM*, VI, 1: 245).

⁴³ *PES*, VII, 1-2: 142-143; *EPM*, IV: 185-186; *LNM*, VI, 1: 245.

artistas italianos la representan como una esbelta adolescente, casi una jovencita, mucho más desarrollada de lo que le correspondería a tan corta edad.

En tercer lugar, respecto a la actitud emotiva de María al subir el graderío los artistas interpretan las fuentes legendarias con cierta ambivalencia: por un lado, en efecto, todos ellos, salvo Giotto,⁴⁴ enfatizan correctamente la circunstancia de que la Virgencita subió la escalinata hasta el altar con presteza y por sí sola,⁴⁵ sin ayuda de nadie;⁴⁶ por otro lado, en cambio, la mayoría de ellos contradice los relatos apócrifos cuando estos afirman que María subió los peldaños sin voltear siquiera los ojos hacia sus padres,⁴⁷ lo cual causó admiración de estos,⁴⁸ de los sacerdotes y de los demás asistentes al acto.⁴⁹ Las fuentes literarias son en tal sentido taxativas: si ya el *Protoevangelio de Santiago* registra que, tras presentar a su hija al templo, “Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás”,⁵⁰ el *Evangelio del Pseudo Mateo* es aún más rotundo, al consignar:

Y, al llegar frente a la fachada del templo, [María] subió tan rápidamente las quince gradas, que no tuvo tiempo de volver su vista atrás y ni siquiera sintió añoranza de sus padres, cosa tan natural en la niñez. Esto dejó a todos estupefactos, de manera que hasta los mismos pontífices quedaron llenos de admiración.⁵¹

Tan apodíctica aserción, que Giotto, Bernardo Daddi, Giovanni da Milano y Pjetro Nelli respetan a cabalidad, es, sin embargo, contradicha por Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Bartolo di Fredi, Lippo Vanni, Niccolò di Buonaccorso, Andrea

⁴⁴ Al representar a Ana en la mitad de la gradería impulsando a su hijita, Giotto parece inspirarse en el *Libro de la Natividad de María*, cuando dice: “En una de estas gradas colocaron, pues, sus padres a la bienaventurada virgen María, niña aún de corta edad.” (LNM, VI, 2: 245).

⁴⁵ “Tum Anna puellam humi posuit, quae per se ipsam ambulans ad sanctum altare accessit et stetit; et totus Israelis populus videns agnovit gratiam Dei in ea esse. Facies autem eius lumen emittebat, emicans ut sidera caeli, ita ut omnes mirarentur.” (VV. *Fragmentum II A*. En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. VI: 235).

⁴⁶ “Y cuando ellos [Joaquín y Ana] estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el Señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano con esta maravillosa señal cuan grande había de ser en el futuro.” (LNM, VI, 2: 245).

⁴⁷ PES, VIII, 1: 144; EPM, IV: 186.

⁴⁸ “Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás.” (PES, VIII, 1: 144).

⁴⁹ “In quo facto [el hecho de que María no mirase hacia atrás] omnes stupore attoniti tenebantur, ita ut ipsi pontifices templi mirarentur.” (EPM, IV: 186).

⁵⁰ PES, VIII, 1: 144.

⁵¹ “Quae cum posita esset ante templum Domini, quindecim gradus ita cursim ascendit ut penitus non aspiceret retrorsum, neque, ut solitum est infantiae, parentes requireret.” (EPM, IV: 186).

di Bartolo y Paolo di Giovanni Fei, pues todos ellos plasman a la Virgencita deteniendo su ascenso en la escalinata y volteándose hacia sus padres, para dedicarles con su mirada una última despedida antes de recluirse durante más de una década en el santuario.

4. Breve asomo a la exégesis doctrinal de la Presentación de María al templo en la tradición patristica y teológica medieval

Focalizados en estudiar la relación directa y substancial entre estos once cuadros italianos y las fuentes apócrifas que los inspiran, no es nuestro objetivo en el presente ensayo investigar la incidencia que sobre ellos ejercieron los escritos doctrinales de los Padres de la Iglesia y los teólogos medievales. Resulta, sin embargo, útil mencionar de paso que, prescindiendo de casi todos sus episodios fantasiosos concebidos por los apócrifos en torno a este presunto episodio mariano, el hecho mismo de la total e irrestricta entrega consagratoria de María desde su más tierna infancia a Dios, tras su primigenia presentación al templo, fue defendida por muchos autores eclesiásticos tardoantiguos y medievales en la Cristiandad de Oriente y Occidente. De hecho, no pocos Padres de la Iglesia y teólogos creyeron descubrir en esa supuesta presentación de la Virgen ciertos simbolismos teológicos, algunos de los cuales hemos analizado ya en otros trabajos.⁵² Permítasenos, no obstante, esbozar aquí, a título de ejemplo, la interpretación de tres escritores sacros, San Romano el Meloda, Teotecno y Juan de Eubea, quienes aseguran que, con su temprana oblación al Señor en el santuario, María prefigura el exclusivo privilegio de su predestinación como virginal madre del Hijo de Dios encarnado.

En el siglo VI, San Romano el Meloda sostiene que la presentación de María al templo y su residencia en él durante toda su niñez metaforizan su condición de ser ella misma templo corporal del Hijo de Dios hecho hombre. En tal sentido, rememorando aquellos presuntos episodios descritos por los apócrifos, el autor asegura:

Hiciste brotar para nosotros el torrente de la vida, tú que fuiste dada para ser educada en el templo y gustaste el alimento del ángel y fuiste santa en los lugares santos, como está prescrito, y fuiste templo y receptáculo del Señor.⁵³

⁵² Véanse, de nuestra autoría, el artículo “La *Presentación de María en el Templo* en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos”, *Espéculo. Revista Electrónica de Estudios Literarios*, nº 44, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio 2010; y “La *Presentación de María al templo*”, Capítulo 2 de nuestro libro *Ancilla et Regina. Aproximaciones a la iconografía mariana en la Edad Media*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, pp. 41-68.

⁵³ “Torrentem vitae elicuiisti nobis, quae educanda in templo data es et angeli escam gustasti et in sanctis locis sancta fuisti, ut iussum est, et templum et receptaculum Domini.” (SAN ROMANO EL MELODA (ROMANUS CANTOR), *Hymnus* 35. En ÁLVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 116-117).

En la centuria siguiente Teotecno percibe también un vínculo esencial entre esa primera consagración de la Virgen niña tras su entrega al templo y su futuro enaltecimiento en cuerpo y alma al cielo como asunta Reina del Paraíso. A su juicio, en efecto, si María había tenido el privilegio de recibir de los ángeles el alimento cuando era niña en el templo de Jerusalén, con aún mayor razón goza del privilegio de que, tras su muerte, su inmaculado cuerpo goce de la prerrogativa de ser asumido por los ángeles al cielo, y ser allí sustentado, en virtud de haberse convertido ella misma en el templo de Dios, gracias a su maternidad divina.⁵⁴

En el siglo VIII, inspirándose sin duda en las leyendas apócrifas, Juan de Eubea recuerda que, después de nacer y crecer durante algún tiempo, María fue conducida por sus padres al templo no a la edad de dos o cuatro años, sino “a los tres años de edad como a una esposa de la Trinidad indivisa, y como un tálamo inmaculado.”⁵⁵ Conforme a dicho teólogo, cuando Joaquín y Ana, cumpliendo una promesa común, llevaron a su hijita al santuario, estaban concretando con cierta visión profética la entrega a Dios de aquella que, por su futura maternidad divina, se convertiría en casa, templo y trono del mismo Dios.⁵⁶

El propio Juan de Eubea enfatiza aún más esa equivalencia entre la primera y provisional consagración de la Virgen niña al servicio de Dios, al ser presentada al santuario en Jerusalén, y su posterior privilegio de ver convertido su cuerpo en siempre virginal templo de Dios. En palabras del autor:

En verdad *se alegró el monte Sión, y se regocijaron las hijas de Judá*. ¿Cuándo?, preguntó. En el mismo tiempo en que el Templo de Dios [María] se ofrendó en oblación a Dios en el templo; cuando la inmaculada niñita, con un ejemplo inaudito, se lanzó hacia el Sancta Sanctorum prosiguiendo su marcha con paso rápido, para fijar su sede allí mismo.⁵⁷

⁵⁴ “Intaminatum enim corpus sanctissimae et anima Deo cara et pura apportata est in caelos ab angelis constipata. Si enim alimentum ab angelis excepit in templo Domini adhuc puellula, quanto magis sustineatur a superis potestatibus facta Domini templum?” (THEOTECNUS, *Encomium Assumptionis sanctae Deiparae*. En ALVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 371).

⁵⁵ “Cum enim edita in lucem fuisset puella [María], atque aetate progredieretur, obtulerunt eam non quidem bimulam, nec item quatrnam, sed trimulam tanquam indivisae Trinitatis sponsam, et thalamum immaculatum.” (JUAN DE EUBEA (JOANNIS EUBÆENSIS), *Sermo in Conceptionem Sanctae Deiparae*, XIV. PG 96, 1482).

⁵⁶ “Communi praeterea voto ipsum adduxerunt, tamquam quae utrumque futura erat, ac primo quidem domum oblata Deo est, deinde vero et (tamquam) templum et thronus. Prophetico igitur spiritu Virginem in templo Domini obtulerunt.” (*Ibidem*).

⁵⁷ “Vere laetatus est mons Sion, et exultaverunt filiae Judae. Quando inquit? Hoc ipso tempore, quando Dei Templum oblatum Deo est in templo; quando immaculata puellula inaudito exemplo in Sancta sanctorum propero pergens gradu contendit, ut inibi sedem defigat.” (*Ibidem*: 1483-1486).

5. Conclusión

De los análisis producidos en este artículo podríamos inferir de manera sintética los siguientes resultados esenciales:

Pese a carecer de toda base histórica, por ausencia de pruebas documentales fidedignas, la supuesta presentación de María al templo a los tres años de edad se estableció pronto en la Cristiandad oriental y occidental como una sólida creencia popular, al calor de ciertas leyendas anónimas, en especial, cuatro apócrifos sobre la infancia de la Virgen.

Prescindiendo de los fantasiosos pormenores de esas fábulas espurias, no pocos Padres de la Iglesia y teólogos medievales llegaron a considerar ese supuesto episodio mariano como un hecho verosímil, que además conllevaba importantes significados dogmáticos y útiles lecciones morales.

Legitimados por la doctrina patristica y teológica, e inspirándose en los textos apócrifos, los artistas cristianos crearon en fechas un tanto tardías —desde los siglos X-XI en el ámbito bizantino; desde los siglos XIII-XIV en Europa— el específico tema iconográfico de la Presentación de María al templo, tema cuyo éxito devocional reflejan de manera paradigmática las once obras de arte del Trecento italiano que analizamos aquí.

La principal conclusión de nuestro artículo es la siguiente: Si bien a primera vista parece que esos once cuadros italianos reflejan a cabalidad los detalles referidos en los escritos apócrifos, un análisis atento de los textos y las imágenes revela a las claras que los autores intelectuales y materiales de esas once obras de arte asumen con enorme libertad las fuentes apócrifas que les sirven de inspiración, al punto de no dudar a veces en corregirlas o incluso contradecirlas en ciertos aspectos importantes.

* * *

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio (ed.), *Corpus Marianum Patristicum (Continens omnia alicuius momenti de Beata Maria Virgine documenta quae reperiri potuerunt in scriptoribus septem primorum saeculorum. Collegit ex novissimis editionibus et digessit Sergius Alvarez Campos)*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.

Evangelio del Pseudo Mateo. Texto bilingüe latín/castellano. En SANTOS OTERO 2006: 173-236.

JUAN DE EUBEA (JOANNIS EUBÆENSIS), *Sermo in Conceptionem Sanctae Deiparae*. PG 96: 1451-1499.

Libro de la Natividad de María. Texto bilingüe latín/castellano. En SANTOS OTERO 2006: 238-252.

- MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, Paris, Garnier, 1857-1867, 166 vols. (Esta colección de patrística griega está citada con la abreviatura PG)
- Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego/castellano. En SANTOS OTERO 2006: 130-170.
- ROMANO EL MELODA, SANTO (ROMANUS CANTOR), *Hymnus 35*. En ÁLVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 116-117.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), Salamanca, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 2006, 705 p.
- THEOTECNUS, *Encomium Assumptionis sanctae Deiparae*. En ALVAREZ CAMPOS 1979, vol. IV/2: 371.
- Vita Virginis. Fragmentum I*. En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 231-235.
- Vita Virginis. Fragmentum II A*. En *Ibidem*: 235-236.

2. Bibliografía

- BARASCH, Moshe, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, Coll. Cambridge Studies in the History of Art, 1987, 196 p.
- BASILE, Giuseppe (ed.), *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Milano, Electa, 1992, 388 p.
- BATTISTI, Eugenio, *Giotto*, Genève, Skira, 1990, 121 p.
- FREMANTLE, Richard, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, 665 p. + 40 pl.
- HILLS, Paul, *The light of early Italian painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, 160 p.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1964-1965, 2 vols.
- LÖW, Giuseppe, "Presentazione di Maria S.ma, Festa della", *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Tomo IX, 1952, col. 1966-1967.
- MAGINNIS, Hayden B.J., *Painting in the age of Giotto. A historical revaluation*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997, 217 p. + ill., s.p.
- POESCHKE, Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 455 p.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, "La Presentación de María en el Templo en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos", *Espéculo. Revista Electrónica de Estudios Literarios*, nº 44, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio 2010, Madrid.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, Ancilla et Regina. *Aproximaciones a la iconografía mariana en la Edad Media*, Saarbrücken, Editorial Académica

José María SALVADOR GONZÁLEZ, *Dei Templum oblatum Deo est in templo.*
Aproximación iconográfica a *La Presentación de María al templo*
en la pintura italiana del Trecento desde sus fuentes apócrifas

Española, 2012, 236 p. (Capítulo 2: “La presentación de María al templo”, pp. 41-68).

STUBBLEBINE, James H., *Giotto. The Arena Chapel frescoes*, London, Thames and Hudson, 1969, 218 p.

VV.AA., *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1948-1954, 12 vols.