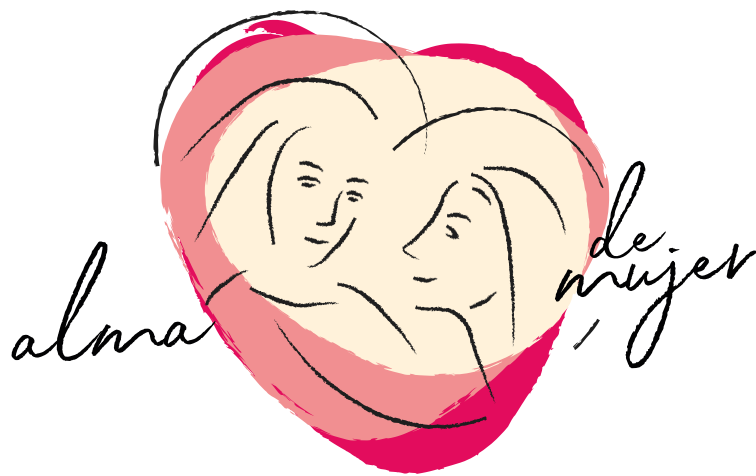


## LA PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO

LUIS DE MORALES





## **Proyecto Ein Karem**

Archidiócesis de Toledo

### **LA PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO**

LUIS DE MORALES

#### PRESENTACIÓN, PURIFICACIÓN, CANDELARIA

Esta tabla que custodia el Museo del Prado es del pintor Morales, apodado El divino, por su forma de pintar únicamente escenas religiosas y representa el episodio de la fiesta de la Presentación del niño en el templo. La fiesta litúrgica se celebra el 2 de febrero, cuarenta días después de la Navidad, puesto que según los ritos de la ley mosaica, de acuerdo con el ritual del Levítico (12, 1-8), toda parturienta se consideraba impura durante los siete días siguientes al nacimiento de un varón y durante treinta y tres días no podía entrar en el templo. En el día cuarenta, podía presentar allí a su hijo y depositar la ofrenda, como pago por su redención. Todo primogénito de animal debía ser entregado a Dios, pero el primogénito del hombre podía ser rescatado por un cordero y un pichón de paloma o una tórtola por el pecado, o bien, por ser pobre la familia, por un par de tórtolas o pichones. El sacerdote oraba por ella y entonces quedaba limpia. Es por eso que el rescate o presentación del niño en el templo coincide con la Purificación de María. Sorprende que la Virgen, cuyo parto ha sido milagroso por haber sido virginal y sin

mancha, se haya sometido a esta prescripción legal. Los teólogos explican que la más pura, virgen antes del parto, en el parto y después del parto, quiso así dar ejemplo de humildad y sometimiento a la Ley.

La Purificación, celebrada desde los primeros siglos de la Iglesia, se vio enriquecida en su liturgia desde el siglo XI, con una procesión de cirios encendidos. Éste es uno de los ejemplos en los que la liturgia ha influido en la iconografía. Y serán las candelas de esta liturgia las que aporten el nombre popular de la Virgen en esta fiesta: La Candelaria.

Algunos han querido ver en esta costumbre la cristianización de la antigua fiesta pagana griega en la que conmemoraban la búsqueda de Perséfone, raptada por Hades con antorchas para espantar a los espíritus de las tinieblas. En los cultos agrícolas la presencia de la luz anunciaba el próximo final del invierno y el triunfo de los días largos sobre las noches más breves. En Roma se celebraban el 15 de febrero, las Lupercaliae, en honor del dios Fauno de sobrenombre Luperco. Hacían una procesión desde la cueva del Monte Palatino donde decía la tradición que la loba (Luperca) había amamantado a Rómulo y Remo, hasta el foro. Los sacerdotes o Lupercos, adolescentes que habían vivido el tiempo de su iniciación en el bosque cazando, iban desnudos golpeando con correas de piel de cabra y perro, animales impuros previamente sacrificados, las manos y espaldas de las mujeres que encontraban a su paso. Era un ritual para la fecundidad y también para la purificación, llamada februatío. Creían que al enrojecer sus carnes, aumentaban su fertilidad. Era el color púrpura el de las prostitutas que ejercían la prostitución sagrada con los lupercos, en el Ara Máxima.

¡Qué paradoja que el antiguo rito romano de sacrificar un animal impuro haya sido abolido por la presentación de Cristo llevado al altar como cordero sin mancha! ¡Qué abismo de libertad el de la mujer romana, que de ser golpeada como una prostituta es invitada a caminar en procesión detrás de María, la siempre virgen, la madre fecunda, la toda pura y santa, recibiendo la dignidad, pureza y fecundidad que encierra su ser mujer, liberada por Cristo!

Los Papas Gelasio y Sergio I (s. VII) impulsaron esta fiesta introduciéndola en el Sacramentario el primero y creando la procesión, el segundo. La solemne procesión venía a representar la entrada de Cristo, que es la luz del mundo, al templo de Jerusalén.

Todavía hay un nuevo matiz iconográfico que en ocasiones aparece en esta escena.

Debido al desconocimiento del judaísmo en occidente, el momento de la circuncisión del niño en el que además se le impone el nombre, que obedece al mandato del Señor a Abraham y que se realiza en la casa al octavo día, se asoció a esta otra escena de la presentación en el templo, y se confundió con ella, por lo que ese primer derramamiento de sangre sobre el altar fue considerado prefigura del sacrificio del cordero que Cristo habría venido a realizar en la Cruz. De ahí que haya sido una escena favorita en contextos eucarísticos: retablos de altar, sagrarios y custodias, así como la escena predilecta de la Compañía de Jesús, precisamente por esta imposición este día, del Nombre sobre todo nombre.

### SIMEÓN, MARÍA Y JOSÉ

La escena se desarrolla en el interior del templo del que podemos reconocer parte de los muros, así como una columna y el altar, todos de piedra. Presenta a los personajes en movimiento procesional de izquierda a derecha, tal como nuestra mirada recorre los cuadros, hacia el altar en el que el anciano Simeón, de luengas barbas rizadas y amplia calva, con un rostro de marcada osamenta y serena belleza en su ancianidad, se dispone a colocar al niño bien desnudo sobre un lienzo blanco azulado. El Niño no necesita ser purificado ni es envuelto en el paño blanco para evitar contaminar al Sacerdote, al contrario, sus manos veladas además de prefigurar la santa sín done, potencian su naturaleza divina. Es una carne sagrada. Es el mismo Dios hecho niño.

El anciano curva su cuerpo inclinado y la curvatura de su espalda recoge nuestra mirada y la devuelve al interior, hacia el niño que destaca poderosamente sobre la superficie blanca el altar. Según el relato bíblico, narrado solo por Lucas en su Evangelio (Lc 2, 22-40), el anciano Simeón, hombre justo y piadoso que esperaba la consolación de Israel, movido del Espíritu fue al templo y al entrar los padres con el niño, lo tomó en sus brazos y bendiciendo a Dios pronunció la alabanza del Nunc Dimitis: “ Ahora Señor puedes ya dejar ir a tu siervo en paz, según tu palabra, porque has visto mis ojos tu salvación, luz para iluminar a las naciones y gloria de tu pueblo Israel.”

Según el Misal Romano en la fiesta, después de tercia, el celebrante vestido con estola y capa pluvial color púrpura, se detendrá junto al altar para leer la epístola y bendecir las velas que han de ser fabricadas con cera de abeja. Recitadas 5 oraciones, rociará con agua bendita e incensará las candelas para después repartirlas

al clero y pueblo con el canto de Simeón del Nunc Dimittis. Las antífonas entonces citan a María como Portadora de la nueva Luz y durante la procesión se cantará la antífona: “Adorna tu tálamo Sión” y se repetirá la antífona: “Luz para alumbrar a las naciones y gloria de tu pueblo Israel”.

Se diría que lo contempla en actitud devota y de adoración bajo la mirada de María orante a quién le dirigirá proféticas y dolorosas palabras: “Y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones” (Lc 2, 40). Sentencia que, por cierto, dará origen a la imagen de la Virgen de los Dolores, que alberga una espada en su pecho, y su más compleja variante, con los Siete Dolores representados en las siete espadas que de forma radial se clavan en su corazón.

María viste túnica de un tono rosa, característica derivación manierista del rojo humanidad que habitualmente le acompaña, y está revestida del característico manto azul, color del cielo y de la divinidad. Como desposada, el manto le cubre la cabeza y une sus manos en señal de oración. Su figura uniendo sus manos de finos y largos dedos, rezuma recogimiento interior y desprende dulzura y serena humanidad, sin perder un ápice el halo divino. Se diría, por su mirada complacida, que su oración es agradecimiento por encontrarse en el templo, inmersa en el designio divino en el que ya ha protagonizado milagros en la concepción y nacimiento de su hijo, al tiempo que solicita la fuerza para sostenerse en pie, para entregar a su hijo, para sacrificar como Abraham a su Isaac, para dar lo más valioso al Señor.

Esta escena ha sido favorita de santos y obispos (Cisneros, entre otros) que han visto en ella la entrega de la vida, el darlo todo a la Iglesia, la consagración de la persona, la santidad hasta el derramamiento de la sangre.

Detrás de ella en un segundo plano y envuelto en sombras, la figura de san José como anciano venerable de largas barbas y escasos cabellos grises con reflejos plateados, apoyado sobre un cayado de madera rústico, y con la mirada fija en el niño con concentrada veneración. A pesar de la recuperación de su figura en la que por estas fechas tanto influirá la devoción de Santa Teresa de Jesús, el pintor renuncia a pintarlo joven y fuerte, en aras de un mayor rigor, grave dignidad y autoridad.

El autor ha obviado el representar a la sacerdotisa Ana, anciana que en ocasiones asiste al sacerdote, quizá porque sus rasgos comprometían el bello conjunto de rostros femeninos.

## LAS MUJERES, LA COMUNIDAD

Las mujeres que asisten son bellísimas, sus rostros encierran toda la belleza del canon femenino del momento. Frente despejada, nariz recta, boca menuda y graciosa, mentón redondeado, mejillas sonrosadas... En sus cabellos ondulados la técnica de la pincelada de óleo de tono más claro como filos de oro, que también aplicará a cabellos y barbas de los varones, aporta una sutileza de gran elegancia. Procesionan con disciplina, entereza y aplomo mientras portan sus delgados cirios, todavía más largos por la ondulante llama, con elegancia. La que porta mayestática la ofrenda de las dos palomas en su cestillo, exhibe su esbelta figura envuelta en el movimiento helicoidal de los pliegues de sus ropajes. Su discreto comportamiento, el empaque y la presencia que manifiestan, convierten el acto en el templo en una ceremonia sagrada. Caminan y se mueven pausadamente, pero sus miradas de delicados párpados, cuajados de delineadas pestañas, confluyen y se posan en el punto focal del niño, a excepción de la joven de túnica verde que nos mira nostálgica a nosotros espectadores, para de manera cómplice captar nuestra atención, e introducirnos en la obra desde la izquierda.

La escena recoge la procesión con cirios de la misa de la Candelaria y también el ambiente de la tradicional misa que se celebraba a los 40 días de un parto, llamada popularmente en los pueblos: misa de parida. En ella, las amigas, parteras, vecinas y todas las mujeres relacionadas con la madre e implicadas en el nacimiento y crianza del niño, acudían junto a la madre y la criatura recién nacida, tras la cuarentena, a dar gracias a Dios por el nacimiento. Suponía esta primera salida de casa, la incorporación a la vida cotidiana de nuevo. La misa que se celebraba, aunque no coincidiera con la fiesta litúrgica de la Purificación, era la de esta festividad. Las mujeres llevaban velas y ofrendas como pan bendito o un gran paño blanco para envolver al niño. El pintor Morales recogió en sus tablas de nuevo este momento del final de la misa de parida, cuando las mujeres llegan al altar a hacer su ofrenda, o vestidas de blanco se arrodillan delante de él (Retablo de San Martín de Plasencia). En nuestra pintura un grupo de cuatro mujeres junto a la Sagrada Familia, acude al altar. Es la comunidad que camina junta y se agolpa junto a José y María para ir hacia Cristo a adorarlo con una mirada contemplativa. Son las mujeres de la parroquia, madres que están entre pañales, solteras en medio de la vida cotidiana y consagradas que también han ofrecido sus vidas al Esposo, que hoy viene niño a ser introducido en la casa del Padre.

## EL NIÑO OFRENDA

El potente foco de luz que viene desde la izquierda contribuye a dirigir nuestra mirada y encaminarla en orden a posarse sobre ese altar de acentuadas líneas diagonales en perspectiva, en el que se va a producir el desenlace final en el cuerpo de ese niño, ofrecido y entregado. Esta luz tan poderosa crea contrastes de clarooscuro acentuados en los pliegues de los graciosamente ondulados ropajes.

Y el niño regordete y miguelangelesco, modelado con bellas formas redondeadas, se presenta bien desnudo para acentuar el misterio de la Encarnación, el sorprendente designio de salvación de todo un Dios que para salvar ha de encarnarse en un cuerpo pequeño, débil y tembloroso. Se revuelve en una postura retorcida, moviendo dedos y piernas doblando las rodillas y con la mirada fija en el sacerdote, a punto de ofrecerse como cordero que no se resiste, sobre la blancura de la tela que prefigura su mortaja santa.

## UN PINTOR DIVINO

Luis de Morales, es pintor de gran calidad y acusada personalidad, acaso el mejor entre los españoles de la segunda mitad del siglo XVI, a excepción de El Greco, llamado «el divino Morales» entre sus contemporáneos, según su primer biógrafo, Antonio Palomino, porque pintaba sólo asuntos religiosos con gran primor y sutileza.

Nacido en Badajoz, formado en Sevilla, junto al maestro Pedro de Campaña, casado con Leonor de Chaves, hermana de un regidor de Badajoz, lo que lo sitúa entre la burguesía de la ciudad, padre de cinco hijos, dos de ellos, Cristóbal y Jerónimo, también pintores y responsables de muchas de las copias que circulan y son tenidas como autógrafas del padre, con taller propio en su ciudad natal y una abundante clientela entre familias privadas, con significados nombres entre la nobleza, emisarios regios venidos de las Cortes de Madrid y Lisboa, instituciones, iglesias y religiosos entre los que destaca su más entusiasta comitente: el arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía: San Juan de Ribera. Sus numerosos tablas de devoción: retablos, trípticos y lienzos aislados satisfacían la religiosidad popular de la época, si bien algunas de sus telas contienen –citas y datos de erudición letrada, producto del contacto con los clientes ilustrados, en primer lugar los obispos de Badajoz, a cuyo servicio estuvo. No está documentada su presencia en el monasterio de El Escorial llamado por Felipe II, aunque éste adquirió alguna

de sus obras para regalarlas.

La meticulosidad y detallismo de su pincelada son de origen flamenco. No sólo su técnica, sino también su sensibilidad y la mayoría de sus temas que son verdaderos iconos, propios de la tradición medieval tardía. No es de extrañar, pues las estampas flamencas y alemanas eran fuente de inspiración constante para los pintores de su tiempo. Pero no todo es flamenco en su pintura puesto que encontramos la huella de la pintura italiana de los grandes maestros: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, en sus modelos, composiciones y estética, aprendida a través del círculo toledano y vallisoletano de la pintura castellana de Comontes, Correa y el más manierista y miguelangelesco: Berruguete y sobre todo, descartado el viaje a Italia, que se creía concretamente a la ciudad de Milán, a través de los leonardescos Fernando Yáñez y Fernando de Llanos y los rafaelescos Vicente y Juan Masip cuya pintura conoció en Valencia. De Leonardo tomará el gusto por la sfumatura y el misterio de sus sombras. De Rafael, la belleza exuberante de sus Vírgenes convertidas en doncellas recatadas, dulces y humildes, como exigía el ascetismo castellano, pero recibidos a través del filtro de sus discípulos y entusiastas: Beccafumi, Bellini, Luini, o Sebastiano del Piombo e interpretados por los pintores españoles citados.

Con todo, estos ingredientes no bastan para describir la pintura de Morales, porque en ella hay un acusado rasgo muy personal y es el fuerte patetismo de sus Cristos y personajes sufrientes en los que acentúa el gesto del dolor y la amanerada dulzura de sus Vírgenes, en los que se ha querido ver el parentesco con mucha obra manierista de la escuela portuguesa, y más concretamente de los pintores lusos Fray Carlos y García Fernández, así como de otros artistas neerlandeses establecidos en Portugal. Se cree que Morales fue a Évora muy pronto, en el año 1534, en plena etapa de formación, tal vez enviado por el obispo Saárez, recibiendo allí hondas emociones que conmovieron y marcaron para siempre su delicado espíritu de artista.

El lienzo que nos ocupa se considera de la última etapa, de la década de los sesenta, la de «máxima y más feliz producción [...] lo mejor de la obra salida de sus manos», que precisamente coincide con el clima de religiosidad creado por los movimientos de reforma de la España del XVI, glosados en los escritos de fray Luis de Granada, o en las vidas de san Pedro de Alcántara y san Juan de Ribera, desde los menos ortodoxos del erasmismo y el alumbradismo, hasta los más genuinos del ascetismo y misticismo y que culminan en el Concilio de Trento. No solo en



las pequeñas tablas de devoción para uso doméstico de oratorios privados sino en estos otros lienzos que formaban parte de completos retablos dedicados a la vida de Cristo, en los altares de las iglesias. Pocos en España, durante el siglo XVI, supieron expresar, al compás de los movimientos espirituales de la época, el drama de la Cruz ni el dolor inmenso de una Madre abrazada al cuerpo exangüe de su Hijo. Pero la sensibilidad del artista no quedó enclaustrada en estos temas de Pasión, de los que el pintor se nos muestra como uno de sus más geniales intérpretes, sino que también se vierte en sus series del Evangelio de la Infancia de la que la Presentación es uno de los asuntos elegidos y, sobre todo, en sus deliciosas Vírgenes de la leche (Virgen del pajarito (1546), Sagrada familia, Virgen con el Niño, Virgen de la rueca...) o sus Vírgenes del sombrero, ahora recuperadas en su original denominación de “vestidas de gitana”.

### ESTILO SUTIL Y VIVENCIA EMOTIVA

La Purificación trasluce esta vivencia religiosa, profunda y delicada a través del estilo propio de Morales de gran inmediatez, a pesar de los signos de amaneramiento, de marcado dibujo y poderosos contrastes de luz para acentuar aún más el modelado de las figuras y las luces y sombras en la arquitectura. Él es el autor que mejor ha sabido conservar la tradición hispano-flamenca, admitiendo el humanismo del Renacimiento y la manera.

Sus obras están dotadas de la artificiosidad propia del manierismo empleando un colorido a base de gamas metálicas, como podemos comprobar en los blancos azulados del lienzo del niño o los grisáceos tonos y platas con los que crea plegados y sombras en túnicas y espacios, cuando no en la piel femenina de finas carnaciones blancas azuladas. La gama de colores se completa con verdes oscuros y azules intensos en las túnicas de las mujeres. El contrapunto de los rojos ha perdido toda calidez, los irisados rosas de María, los anaranjados de la joven que nos mira, el rojizo apagado del manto de Simeón, desteñido en manchas ocre y el de la capa del personaje femenino que porta la ofrenda donde ha renunciado al brillo y calor a fin de empastar con el resto de colores.

Se diría que el ambiente es sombrío, húmedo y azulado, como los paisajes de Leonardo y otros autores del norte de Italia. Esta gama cromática algo fría contribuye a aportar un tono dramático a la escena: este niño se entrega hoy porque ha venido para morir. Las figuras de gestos idealizados, serenos y contenidos son

alargadas en sus cánones y rostros de frentes despejadas, largos cuellos y grandes ojos entornados con profundos y marcados párpados, pintadas a base de una minuciosa técnica de origen flamenco, y revestidas de una pátina de sfumatura leonardesca (veladuras de aceite en el óleo para dar sensación de transparencia y de atmósfera de aire). Sin embargo, esta idealización de los personajes de intensa vida interior, esta meticulosidad en la técnica, este cuidado por el detalle y lo aparentemente mínimo, estas actitudes de recogida severidad, melancolía y renunciamiento ascético, al contrario de lo que pudiera parecer, no nos alejan de la escena sino que nos atraen poderosamente y nos envuelven en una sensibilidad y una ternura difíciles de superar que coloca a su pintura entre las interpretaciones más emotivas, amables y atractivas del Renacimiento.

Pilar Gordillo