

EL LUGAR DE MARÍA INTERCESORA EN LAS IMÁGENES DE LA ESCALA DE SALVACIÓN. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE SUS ASPECTOS FORMALES

THE PLACE OF MARY INTERCESSOR IN IMAGES OF THE LADDER
OF SALVATION. ICONOGRAPHICAL INTERPRETATION OF ITS FORMAL
ASPECTS

M^a Elvira Mocholí Martínez
Univeritat de València

ABSTRACT: Iconographic studies often overlook the formal questions of an image, which nevertheless can be essential to interpret the continuity of an iconographic type. This is the case of the *Scala Salutis*, in which Christ and His Mother intercede with God on behalf of humanity. Mary's place in these works depends on the varying manners in which she was regarded between the end of the Middle Ages and the 16th century, when this iconographic type reached its highest level of development. And it will be precisely her physical position in the images, along with other significant elements, that determines the given type.

KEYWORDS: Mary Intercessor, *Scala Salutis*, History of Iconographic Types.

RESUMEN: A menudo, los estudios iconográficos pasan por alto las cuestiones formales de la imagen, que sin embargo pueden ser fundamentales para interpretar la continuidad de un tipo iconográfico. Es el caso de la *Scala Salutis*, en el que Cristo y su Madre interceden ante Dios a favor de la humanidad. El lugar de María en estas obras depende de su variable consideración entre finales de la Edad Media y el siglo XVI, cuando este tipo iconográfico llega a su mayor grado de desarrollo. Y será precisamente su posición física en las imágenes, junto a otros elementos significantes, la que determine dicho tipo.

PALABRAS CLAVES: María intercesora, *Scala Salutis*, Historia de los tipos iconográficos.

El tipo iconográfico de la *Scala Salutis* (Escala de Salvación) se centra en la función intercesora ejercida tanto por Cristo como por María para alcanzar de Dios una gracia o un veredicto favorable a sus devotos en el día de su muerte¹ o del Juicio Final. Se caracteriza por la presencia constante de Cristo, que muestra a Dios Padre las heridas de su Crucifixión, especialmente la del costado, para contener su furia contra una persona en concreto, un grupo de fieles o incluso la humanidad al completo. La intercesión del Redentor ante el Padre se fundamenta, por tanto, en una alusión explícita al cumplimiento de su misión reparadora de los pecados cometidos por el ser humano.

Generalmente, aunque no siempre es así, Cristo interviene a instancias de su Madre. María puede aparecer junto a su Hijo, a quien pide que interceda ante Dios, mostrándole los pechos que lo criaron para moverle a la piedad. Pero su presencia dependerá, en gran medida, del momento histórico y el sentir religioso de que se trate. Así pues, los pecadores no se dirigen directamente al Padre, sino que lo hacen a través de uno o más mediadores, siendo la intercesión escalonada el fundamento de este tipo iconográfico: la Madre intercede ante el Hijo, el Hijo intercede ante el Padre, el Hijo satisface a la Madre y el Padre satisface al Hijo.

La *Scala Salutis* se desarrolla en la Baja Edad Media, de acuerdo con la religiosidad de la época. El tipo está condicionado, por un lado, por la transformación de la imagen de Cristo en el Juicio Final, que unos siglos antes había empezado a adoptar el carácter del Varón de Dolores, pero también por la

veneración plenomedieval que María recibe como *Mediatrix* y *Regina Misericordiae*. La intercesión es, en definitiva, un tema central a finales de la Edad Media, especialmente en los Países Bajos y Alemania, donde entrará incluso bajo el influjo de la Reforma. Veamos como se origina este tipo iconográfico.

FUENTES LITERARIAS DE LA SCALA SALUTIS

Cristo es enviado como Mesías para redimir a la humanidad y de este hecho se desprende que también participe como intercesor ante el Padre. Las fuentes bíblicas ya lo denominan así: «De ahí que pueda también salvar definitivamente a los que por él se llegan a Dios, ya que está siempre vivo para interceder en su favor» (Hb 7,25); «Porque hay un solo Dios, y también un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también» (1 Tm 2,5). Este último texto es el que mejor expresa el doble carácter de la intercesión de Cristo, pues como hombre está al lado de los hombres, pero también es Dios y se sienta al lado de Dios. De hecho, «convenía que el mediador entre nosotros y Dios poseyera una mortalidad pasajera y una beatitud permanente», pero «es mediador más bien por ser hombre» (Avg., civ. 9, 15; PL XLI, 268). Es la naturaleza humana del Hijo de Dios la que le permite pagar con su sangre el rescate de la humanidad. Cristo se erige en intercesor gracias a sus padecimientos, por ello se presenta ante el Padre como Varón de Dolores,

1. El Nuevo Testamento asegura reiteradamente la existencia de una retribución inmediata después de la muerte, consecuencia de las obras y la fe de cada uno. Trata del destino del alma, por ejemplo, la promesa de Cristo en la cruz al buen ladrón: «Jesús le dijo: 'Te aseguro que hoy estarás conmigo en el Paraíso'» (Lc 23,43). A pesar de las referencias bíblicas, la Iglesia no se pronunció hasta el siglo XIII, en el concilio de Lyon II, celebrado en 1274 (DS 857-858). Así pues, la retribución eterna que cada ser humano recibe en su alma inmortal después de su muerte implica un juicio particular, que no se explicita en ningún texto, antes de purificarse en el purgatorio, de entrar en la bienaventuranza del cielo o bien de condenarse para siempre.

para poner en evidencia sus heridas, especialmente la del costado, con las que pretende conmover al juez implacable que es Dios.

El gesto de apuntar a su costado sangrante está ligado a las tendencias devocionales de la Baja Edad Media: la veneración de las llagas de Cristo, sobre todo la resultante de la lanzada, principalmente en los siglos XIV y XV. La ostentación de las llagas en la *intercessio Christi* fundamentaría la representación del Varón de Dolores en el arte germánico y, sobre todo, en el flamenco. La *Imago Pietatis* procuraba la aparente seguridad de que el Redentor sacrificado, después de su muerte temporal, estaba vivo (García Mahiques, 1997: 68) y actuaba por la salvación de los pecadores, pero sobre todo que *usque ad sempiternum* intercedería por ellos cerca del Padre. De ahí su presencia, en los países germánicos, de pie y con los ojos abiertos, tanto en epitafios como en pinturas votivas.

Sin embargo, la ambivalencia de sus heridas, por las que puede «manifestar la divina misericordia» o «certificar cuán justamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado el valor de la sangre de Cristo» (Vorágine, 2001: 28), permiten al Redentor interceder por la humanidad o, por el contrario, intentar castigarla. Así pues, el sacrificio de Cristo, unido a su doble naturaleza, es la razón por la que el Hijo de Dios se percibe aún demasiado lejos, demasiado divino y además enojado con el ser humano, a causa de los sufrimientos que sus pecados le hacen padecer. Entre Cristo mediador y la humanidad pecadora, se hace necesaria entonces una intercesión auxiliar, que incumbe a María, considerada, en cierto modo, como corredentora en virtud de su *compassio* (Domínguez Rodríguez, 1998).

El fundamento de la creencia en la misericordia de María se encuentra en el pasaje de las bodas de Caná (Jn 2,1-5). Según el método escolástico, que busca un sentido alegórico a las Escrituras, el vino representa la gracia de la que carece la humanidad. Al

solicitar la ayuda de su Hijo, María se convierte en defensora de su causa, en su abogada. Los primeros textos que otorgan esta condición a la Virgen pertenecen casi todos a la patrística griega y son anteriores al siglo XI. En Occidente, en esa misma centuria, el intérprete más elocuente de la creencia en la misericordia de María es san Anselmo (PL CLVIII, 950), así como el anónimo autor de la *Salve regina* (*eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos convertet*), compuesta en la segunda mitad del siglo.

Pero la doble *intercessio* eterna, como un sistema de fases sucesivas, fue formulada por primera vez por la teología bernardina del siglo XII. Su autor intelectual es Arnaldo de Bonneval (+ después de 1156). Las bases de este tipo iconográfico, para el que más tarde se acuñaría el término *Scala Salutis*, las encontramos en el inicio de su obra *De laudibus B. Mariae Virginis*, cuya novedad radica en el descubrimiento de los pechos de María –gesto de tradición clásica (Panofsky, 1998: 89)–, la exhibición de las heridas de Cristo, en particular la del pecho, y en la intervención paralela y simultánea de Éste y su Madre (PL CLXXXIX, 1726). Con palabras similares, san Bernardo expresó claramente la idea de la *Scala Salutis* en su famoso sermón para la fiesta de la Natividad de María, *De aquaeducto*, según el cual la Virgen es el canal por el que nos llegan las aguas de la gracia, pues Dios quiere que tengamos todo por María: «*Exaudiet utique Matrem Filius, et exaudiet Filium Pater. Filioli, haec peccatorum scala, haec mea maxima fiducia est, haec tota ratio spei meae*» (PL CLXXXIII, 441).

MARÍA, ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO

La primera obra que ofrece un trasunto icónico del concepto de la *Scala Salutis* es el *Speculum Humanae Salvationis* (1324). Am-



Fig. 1. Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni), atribuido, *Epitafio de la familia Pecori*. ca. 1402, catedral de Florencia, Nueva York, The Cloisters Collection.

bas escenas aparecen aquí separadas, pero no tardan en unificarse en una única intercesión, ya a finales del siglo XIV y sobre todo en el siglo XV. La representación conjunta de la mediación de Cristo y de María se difunde hacia 1500 en los Países Bajos y Alemania y menos en Italia, Francia y España (Kirschbaum, 1970: 350). Pero la generalización de esta imagen llegaría a desvirtuar (Réau, 1996: 132) el concepto teológico dominante: la intercesión escalonada (la *Scala Salutis* propiamente), distinta a la intercesión combinada, donde Cristo y María, perdida la gradación jerárquica, se dirigen directamente a

Dios. La unión de ambas escenas da lugar a una disposición simétrica y triangular de las tres figuras, que va a ser la predominante. En ocasiones, los niveles en la mediación únicamente se distinguen por la direccionalidad de las miradas de Cristo y de María o por la identidad de Aquel a quien se dirigen las filacterias.

La mayor parte de los ejemplos conocidos no son anteriores a 1400. Concretamente, de principios del siglo XV data un obra procedente de la catedral de Florencia (Nueva York, Cloisters) [fig. 1]. Fue creada para la capilla funeraria de la familia Pecori, que ha sido representada de rodillas, a pequeña escala, delante de la Virgen. María se dirige a Cristo (Mi querido hijo, por la leche que te di, apiádate de ellos), que a su vez se dirige a Dios Padre (Padre mío, haz que se salven aquellos por los que tú has querido



Fig. 2. Maestro de la santa Parentela, *Cristo y María interceden ante Dios*. 1470-1475, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

que sufra la Pasión), representado como un Cristo joven, cada uno reproduciendo los gestos convencionales que ya conocemos. La direccionalidad de los textos y de sus miradas refuerza el escalonamiento.

La presencia de un devoto acompañado por una serie de santos modifica el esquema compositivo de una pintura del Maestro de la santa Parentela (entre 1470 y 1475, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) [fig. 2]. En la parte inferior, el devoto está respaldado por cuatro santos (san Juan Evangelista, san Juan Bautista, santa Columba y santa Cecilia), que aparecen en un paisaje natural. En la mitad superior, la disposición de Dios, Cristo y María se mantiene en el interior de una estancia con pavimento de azulejos, donde el Padre se sienta sobre un trono. Sin embargo, las tres figuras están dentro un círculo, que delimita el espacio

en el que se encuentran (el cielo) y que se introduce en la esfera terrestre, ocupada por el resto de personajes. La superior consideración de María queda aquí acentuada, por tanto, al compartir espacio con su Hijo y Dios, mientras que se mantiene alejada y separada del resto de intercesores. No obstante, su posición intermedia, entre el cielo y la tierra, no queda completamente diluida, pues señala con la mano hacia abajo, hacia la figura del donante.

A finales del siglo XV, adquiere auge una variante de la *Scala Salutis*: Dios Padre se dispone a lanzar una serie de flechas o puede incluso que algunas hayan sido ya disparadas, en cuyo caso rebotan y se rompen, generalmente en el manto de María, representada normalmente como Virgen de la Misericordia. También es posible que una lanza o una espada, que es nuevamente envainada, sustituya a las saetas. Éstas simbolizan ciertos males que atemorizaban a la población, especialmente enfermedades como la peste, de ahí que en Alemania se denomine *Pestbild* a este tipo de obras. Sin embargo, Dios siempre se muestra condescendiente con aquellos que le imploran, como indica la espada envainada o las saetas rotas.

Lo comprobamos en una pintura mural austríaca (Simon von Taisten, 1488, Lienz, Schloß Bruck) [fig. 3] (Slump, 2000: 1). La indudable protagonista de esta escena es María, representada como Virgen de la Misericordia, con el manto extendido, para proteger a un gentío incontable que abarca todas las capas de la sociedad. La Virgen ocupa la mayor parte del registro inferior de la obra, quedando Cristo relegado al margen izquierdo. Además, al estar arrodillado, es de menor tamaño que su Madre. De modo que, si en la obra anterior, María ocupaba una posición privilegiada respecto al resto de santos, aquí parece que sea incluso superior en importancia al mismo Hijo de Dios. En el cielo, Dios Padre se prepara para disparar una flecha a la población. Ya



Fig. 3. Simon von Taisten, *Cristo y María interceden ante Dios*. 1488, Lienz, Schloß Bruck.

ha lanzado cuatro, correspondientes a los cuatro jinetes apocalípticos (Ap 6,1-8), pero ninguna de ellas ha hecho diana.

A finales del siglo XV, Filippino Lippi ejecutó la versión renacentista de la *Scala Salutis* (1495, Múnich, Alte Pinakothek) [fig. 4]. La escena principal también representa la doble intercesión de Cristo y de la Virgen, pero recupera la *Scala*. Cristo y su Madre se arrodillan, sobre la tierra, ante Dios, que aparece en el cielo, en una gloria de luz. A diferencia de la imagen anterior, María exhibe uno de sus pechos, aunque lo cubre con un velo. La Virgen mira a su Hijo y su mano derecha señala hacia abajo, hacia la humanidad, representada por un grupo de personas que se acerca desde el fondo. Cristo, sin embargo, mira hacia arriba, hacia el Padre, reanudando el escalonamiento propio de la intercesión con este juego de miradas.

La novedad de esta obra radica en la presencia, en el dominio celestial y a cada lado de Dios, del ángel Gabriel y la Virgen María. La Anunciación alude a la Encarnación de



Fig. 4. Filippino Lippi, *Cristo y María interceden ante Dios*. 1495, Múnich, Alte Pinakothek.

Cristo como principio de la obra de Salvación y designa a María como la Elegida por Dios. Si en otras imágenes, la introducción de las *arma Christi* reforzará el carácter redentor de Cristo y, por tanto, su capacidad mediadora, con estas dos imágenes de la Virgen, María se impone como Madre de Dios, además –y/o por eso mismo– de intercesora. Pero también corredentora, como evidencia

una variación de este tipo iconográfico, en la que se combinan los méritos redentores de la sangre que mana del costado de Cristo con los que pone de manifiesto la leche que brota del pecho desnudo de María. Ambos fluidos, en igualdad, se derraman sobre las almas del purgatorio en un grabado flamenco de 1509 (García Mahiques, 1997: 76).

Como hemos visto, cuando la *Scala Salutis* alcanza la madurez, la gradualidad que había definido a este tipo iconográfico acaba por desaparecer hasta el punto que, en muchas imágenes, tanto Cristo como María se dirigen en igualdad y directamente a Dios. Ello conlleva la supresión de la jerarquía establecida entre ambos intercesores y la homogeneización de su estatus. Este proceso se había iniciado con el florecimiento de la devoción mariana en los últimos siglos de la Edad Media. En la religiosidad popular, la Madre de Dios se había distanciado progresivamente del resto de los santos, para acercarse a la divinidad, adquiriendo un protagonismo equiparable al de Cristo y siendo, tanto ella como sus imágenes, objeto de adoración e incluso de idolatría. San Bernardino de Siena, por ejemplo, tuvo que combatir ciertas exageraciones de la piedad popular (Schmaus, 1961: 378), que más tarde fueron reprimidas por el Concilio de Trento, pues el protestantismo había centrado una de sus principales críticas contra los católicos, en los que caló el escepticismo y la influencia de las ideas reformistas,² en los excesos de la veneración a María.

Su lugar en el ámbito devocional ya había quedado definido varios siglos antes. Entre los años 869 y 870, el concilio de Constantinopla IV establece el tipo de culto debido a Cristo, a su Madre y a los santos y ángeles. Decreta que solamente el Salvador es digno de recibir un culto de *latria*, que sólo Él puede ser adorado, en tanto Hijo de Dios; mientras que sus imágenes, así como el resto de personas sagradas, únicamente son merecedores de un culto de *dulia*, es decir, de veneración. No obstante, el mismo concilio determina una diferencia significativa entre la veneración que se debe a

María y la que se profesa a los demás santos y ángeles, pues «*honoramus et veneramus Deigenitricem cum culto hyperduliae et angeles et sanctos cum culto duliae*»³ (DS 337), por lo que la Madre de Dios queda ensalzada por encima del resto de figuras sagradas, a excepción de la divinidad.

La veneración superior que se considera debida a María (*hyperdulia*) refleja la especial situación en la que se encuentra. En este sentido, y desde un punto de vista doctrinal, como principal mediadora entre las dimensiones humana y divina, la Virgen se sitúa entre la tierra y el cielo. Así pues, es algo menos que divina, pero más que únicamente humana. Sólo Cristo es verdaderamente divino, por lo que debe retornar al Padre, que lo envió, dejando a su Madre, podríamos decir, ni aquí ni allá. Esta posición intermedia de María se refleja en las imágenes de la *Scala Salutis*. Con respecto a sus fieles, naturalmente, pero también al resto de santos, ostenta una posición privilegiada, que se manifiesta en un mayor tamaño o en una ubicación superior. El problema se presenta cuando María se sitúa al mismo nivel que Cristo [fig. 2] o incluso lo supera [fig. 3].

CRISTO, ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

De ahí la reacción, principalmente del arte centroeuropeo, a principios del siglo XVI. Aunque, ya en la segunda mitad del siglo XV, se había marcado la diferencia entre Cristo y María (la Virgen se arrodilla ante su Hijo), la adición de ciertos recursos formales

2. Belting, 2009: 641. Aunque la Iglesia católica acabó rechazándolo, Erasmo de Rotterdam, que había escrito versos elogiando a la Virgen, también condenó los excesos bajomedievales en el culto mariano, *vid.* Heal, 2007: 23, 46.

3. Curiosamente, la traducción castellana del texto obvia los distintos tipos de culto: «Asimismo honramos y adoramos también la imagen de la Inmaculada Madre suya, y las imágenes de los santos Angeles» (Denzinger, 1963: 337).



Fig. 5. Gossens van der Weyden, *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten*. 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

al modelo establecido de la *Scala Salutis* (con su composición piramidal) podría responder a un intento por ajustar nuevamente estas imágenes a las sutilezas teológicas que otorgaban a la Madre de Dios una categoría intermedia entre su Hijo y el resto de santos. Por otro lado, la localización espacio-temporal de estas obras no es casual, por lo que debemos tener en cuenta la posible influencia del ambiente prerreformista, no tanto en un sentido de adhesión a los postulados protestantes, sino como revulsivo en los excesos dogmáticos producidos en el ámbito católico.

Una significativa excepción a la disposición deésica de los intercesores en la *Scala Salutis* es el *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten* (Gossens van der Weyden, 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) [fig. 5]. Cada uno de los tres personajes principales que intervienen en esta escena ocupa una de las tablas del tríptico y, al contrario de lo que pudiera esperarse, es

Cristo quien aparece en el espacio central, señalando su herida y rodeado de los instrumentos de su Pasión, Dios a la izquierda y María a la derecha, acompañando a un abad, mientras presenta uno de sus pechos desnudos. Así pues, la disposición horizontal de las figuras y la realización de una lectura de derecha a izquierda recuperaría el escalonamiento original del concepto de la *Scala Salutis*. Por otro lado, el Padre se encuentra en un plano distinto al de la doble intercesión. Las nubes, que asoman por la parte inferior de la tabla izquierda, indican un ámbito celestial opuesto al espacio intermedio de Cristo, con suelo de hierba pero fondo dorado, y al natural, en el que se ubica María. El Hijo de Dios se encuentra, entonces, a medio camino entre la tierra y el cielo, del mismo modo que en la *Scala Salutis* ocupa un lugar intermedio entre María y Dios.

Años después se lleva a cabo una nueva versión del *Pestbild* en un tríptico dedicado



Fig. 6. Sebastian Day, *Cristo y María interceden ante Dios*. 1511, Heilsbronn (Alemania), Iglesia de Santa María.

a María (Sebastian Day, 1511, Heilsbronn, Iglesia de Santa María) [fig. 6]. La disposición de los personajes principales rompe por completo con la tipología iconográfica establecida. Sólo se mantienen los gestos tipificados desde el siglo XIV. A la derecha, la Virgen se lleva la diestra al pecho, aunque no lo descubre, y con la otra mano levanta su manto para proteger a un colectivo, encabezado por las autoridades civiles y eclesiásticas, de un Dios encolerizado. Todo el grupo se encuentra sobre un espacio natural. A la izquierda, encontramos a Cristo y Dios Padre inmersos en una gloria de luz ro-

deada de nubes. Así pues, la distinción entre el ámbito terrenal y el celestial tampoco depende de su correspondencia con el nivel inferior y superior de la obra, ya que ambos se distribuyen en un plano horizontal, identificándose la tierra con la derecha y el cielo con la izquierda, en función de la orla de nubes, ya utilizada como recurso simbólico en algunas de las obras anteriores.

Cabe fijarse, no obstante, en la figura del Hijo de Dios, situado entre el Padre y el grupo terrenal, pues sus pies son los únicos que proyectan sombra en la esfera celeste, como si, a pesar de estar junto a Dios, aún per-

teneciera a la tierra y estuviera sobre ella. De hecho, parece ser la luz procedente del exterior de la gloria celestial la que provoca este efecto, pues la sombra se dirige al lado contrario al de la esfera terrestre. El recurso a la sombra sustituiría aquí la superficie cubierta de hierba que veíamos en el tríptico de van der Weyden, también dispuesto en horizontal, mientras que su introducción en el cielo equivaldría al fondo dorado de aquel. Por lo demás, la misma interpretación que realizábamos entonces de sus recursos icónicos puede aplicarse a la obra que nos ocupa. En definitiva, el Varón de Dolores, la representación viviente de un Cristo muerto, aparece simultáneamente como hombre y como Dios (García Mahiques, 1997: 68).

La composición simétrica, que sigue siendo predominante, se recupera en otro *Pestbild* alemán realizado en 1519 (taller de Bernhard Strigel, Karlsruhe, Kunsthalle) [fig. 7]. La separación entre Cristo y María, que veíamos en la también alemana obra de Heilsbronn –y que se acentuará más adelante–, se ha representado aquí de una manera completamente diferente, sin romper la simetría dominante en estas fechas. Tanto Cristo como su Madre están arrodillados a la misma altura, ante el trono de Dios Padre. Pero, mientras que María lo hace sobre una montaña, Cristo se arrodilla sobre la cruz, que parece estar flotando en el aire. De esta manera, conservando ambos el mismo tamaño y la disposición deésica, el artista ha conseguido anclar a tierra a la Virgen y situar a Cristo en el cielo. Dos razones podrían explicar el interés germano por mantener las distancias entre Madre e Hijo. Por un lado, la Virgen parecía ser más accesible al ser humano, más cercana, de ahí que aparezca en un espacio terrestre y rodeada de pecadores. Por otro lado, como ya hemos explicado, el ambiente prerreformista podría haber influido en la mayor cercanía de Cristo al Padre, pues los protestantes se mostraron en contra de la función intercesora de María.



Fig. 7. Bernhard Strigel, *Cristo y María interceden ante Dios*. 1519, Karlsruhe, Kunsthalle.

La composición se complica en la cara externa de un tríptico (Martin Schaffner, ca. 1530, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) [fig. 8], realizado como imagen votiva, con motivo de una epidemia de peste. En este caso, el plano celeste está separado del terrestre y perfectamente delimitado por una línea de nubes convencional. También lo es su distribución espacial, pues el cielo se encuentra arriba y la tierra abajo.

Sobre una montaña, se dispone un grupo de personas, entre las que sobresale María por su mayor tamaño. Se lleva una mano a uno de sus pechos desnudos, lo que ha sido aprovechado por el pintor no sólo para evidenciar su maternidad divina, sino también para taparlo decorosamente con sus dedos. Como otras antes, y también después, el recato que muestra esta obra podría tratarse de un gesto de prudencia frente a los ataques anticatólicos (Marti; Mondini, 1994: 84-85).



Fig. 8. Martin Schaffner, *Cristo y María interceden ante Dios*. ca. 1530, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

A cierta distancia de la esfera terrestre, salvada por un paisaje urbano con montañas al fondo, tiene lugar un dramático enfrentamiento entre la justicia y la misericordia divina. A la izquierda, vemos a Dios provisto de dos armas, con las que pretende punir a la humanidad: la espada desenvainada, en la mano izquierda, y tres flechas de la ira a punto de ser lanzadas, en la derecha. Pero no es el único: algunos ángeles lo ayudan en su tarea e incluso hay uno que carga con una rueda de molino, en referencia a Ap 18,21 («Un Ángel poderoso alzó entonces una piedra, como una gran rueda de molino, y la arrojó al mar diciendo: 'Así, de golpe, será arrojada Babilonia, la Gran Ciudad, y no aparecerá ya más...'») (Heal, 2007: 34). Cristo se arrodilla ante el Padre,

sobre la cruz, y hace ostentación de sus llagas: señala la del costado con la mano izquierda y levanta la derecha para mostrarle la señal que han dejado los clavos. Cristo intercesor es definitivamente el Varón de Dolores en el arte alemán. Otros instrumentos de la Pasión, en manos de ángeles, proveen al Hijo de Dios de un tipo de *arma* distinto, con el que conseguir su objetivo. Finalmente, las plegarias de Cristo y su Madre consiguen que las flechas ya lanzadas se desvíen y se rompan.

Por lo que respecta a la composición, la separación entre Cristo y María, iniciada en el altar de Heilsbronn y matizada en la obra de Karlsruhe, se ha culminado por completo en esta escena. La Virgen está abajo, sobre el suelo firme de la montaña; Cristo está arriba, separado del Padre pero a su misma altura. Su alejamiento, por otro lado, contribuye a la recuperación del sentido originario de la *Scala Salutis*, es decir, el escalonamiento de las intercesiones, no su simultaneidad. A ello contribuye también la direccionalidad de las miradas, pues María parece volver sus ojos a su Hijo más que al Padre, que se encuentra directamente sobre ella. El Espíritu Santo se sitúa sobre Cristo, como si estuviera de su lado en el pulso que mantiene con el Padre. Aunque la composición no es simétrica, como en casos anteriores, su presencia completa aquí el triángulo de la Santísima Trinidad. Las tres Personas son, además, las únicas, dejando aparte a los ángeles, que señorean el cielo, lo que dota de contenido teológico a lo que en principio y fundamentalmente es una imagen votiva.

Podríamos decir que estas imágenes «ponen a María en su lugar»: la tierra, claramente representada por un espacio natural [fig. 5] o simplemente por una superficie herbácea [fig. 6], a diferencia de los ámbitos cerrados y/o indefinidos de obras anteriores [fig. 2]. María ocupa, de este modo, el escalafón más bajo en el triángulo que forma junto al Padre y al Hijo en la *Scala Salutis*, mientras que la posición intermedia se

traslada a la figura del Varón de Dolores. Es Cristo, en este caso, por su doble naturaleza, el que oscila entre la tierra y el cielo [figs. 5-6]. Su divinidad, por un lado, lo acerca a Dios, pero es su naturaleza humana, por otro, la que le permite ejercer de mediador entre su Padre y la humanidad, en virtud de sus méritos redentores. Son las heridas de su Pasión las que ostenta ante Dios para hacer valer su influencia. En Cristo, Varón de Dolores, prevalece por tanto su condición de Hijo del Hombre más que de Hijo de Dios, mientras que María, aunque Madre de Dios, se presenta en estas imágenes como madre de Cristo, pues su pecho descubierto interpela a la condición humana de su Hijo, la que requirió de los cuidados maternos.

LA INTERCESIÓN DE MARÍA EN EL PUNTO DE MIRA

El arte alemán anterior a la Reforma produjo muchos ejemplos pertenecientes a este tipo iconográfico, debido al éxito del *Speculum Humanae Salvationis* (Perdrizet, 1908: 244). En el siglo XVI, por tanto, las escenas de la Virgen mostrando el pecho a su Hijo debían ser bastante frecuentes, así como motivo de burla para los protestantes, a juzgar por la defensa de estas imágenes que, en tiempos de la Contrarreforma, hace Molanus (1533-1585), en su *De historia sacrarum imaginum* (II, 31). Por el contrario, Molanus condena severamente las representaciones que muestran a Cristo arrodillado ante Dios Padre suplicando en favor de la humanidad (II, 28). Por lo que respecta a la Reforma, la acentuada cooperación de María indignó a Lutero y a Zwinglio, que condenaron las imágenes de la intercesión o la Virgen de la Misericordia (Kirschbaum, 1970: 346; Heal, 2007: 86), pues el protestantismo no admitía a otro mediador que no sea Cristo.

Pero las imágenes de la intercesión ante un iracundo Dios Padre persisten en el arte



Fig. 9. Lukas Grunenberger, *Caída y Redención*, entre 1560 y 1570, Heilsbronn (Alemania), parroquia evangélica.

protestante. Éste es el tipo principal de una obra sobre la Caída y la Redención (Lukas Grunenberger, entre 1560 y 1570, Heilsbronn, parroquia evangélica) [fig. 9]. Dios alza el brazo para descargar un golpe con la espada de la justicia, pero Cristo se arrodilla ante Él y la detiene, mientras que con la otra mano señala implorante a las mujeres de la familia del donante y con ellas al resto del mundo. La Paloma del Espíritu Santo se posa sobre la espada. El Redentor no ha sido representado como Varón de Dolores enseñando sus heridas, sino vestido con una túnica, ya que Lutero se había pronunciado contra las imágenes que enfatizaban las heridas sangrantes de Cristo. Los símbolos de la expiación de Cristo han sido sustituidos por su efecto, expresado por la transformación de la ira de Dios en misericordia (Schiller, 1972: 226).

El Concilio de Trento se apresuró a reafirmar la doctrina católica, según la cual «impíamente sienten aquellos que niegan deban ser invocados los Santos (...) o que

invocarlos (...) es idolatría o contradice la palabra de Dios y se opone a la honra del único mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo (cf. 1Tm 2,5)» (DS 984). A pesar de ello, tiempos posteriores encontraron la intercesión de tan poco gusto que esto contribuyó al diezmo de los monumentos. Así pues, en el siglo XVII, se produce una significativa reducción de estas imágenes, si bien con notables excepciones.

Una de las últimas representaciones de la *Scala Salutis*, ya de 1750, es el grabado de Klauber, que ilustra la letanía *FILI REDEMPTOR MUNDI DEUS* (Dornn, J. X., *Laurretanae ad Beate Virginis Caelicae Reginae Mariae*, Londres, British Museum) [fig. 10]. La *Consideración* que glosa la imagen asegura que «aunque el nombre de Redentor propia, y unicamente le convenga à Christo, también la Virgen Maria participa alguna cosa de este titulo, y puede llamarse en alguno modo Redentora del Mundo, ya porque diò al Mundo al Redentor del Mundo, ò ya porque mediante su intercesión libra à muchos pecadores de la muerte eterna» (Dornn, 1758: 13). En un espacio intermedio aparece María, más cerca del cielo que de la tierra, pero separada de ambos, pues su busto aparece inscrito en un óvalo, a modo de medallón. La separación entre Cristo y su Madre, que se inicia en la primera mitad del siglo XVI, se manifiesta sutilmente en este grabado, a pesar de la consideración de María como Redentora. La Virgen se descubre un pecho mientras señala hacia abajo, pero dirige a Cristo su mirada y su plegaria.

A diferencia de María, Cristo se sienta sobre unas nubes en el cielo, cubre su desnudez con un manto y con su brazo izquierdo sostiene la cruz y al mismo tiempo señala hacia abajo. También está abierta la herida de su costado y las llagas de sus manos y sus pies. Se trata, por tanto, del Varón de Dolores, que recoge la súplica de María y la transmite al Padre. Pero el grabado introduce una novedad: de la herida brota un chorro de sangre que cae directamente sobre

un orbe situado en el plano terrestre, entre las personificaciones de cuatro continentes. Sobre el óvalo de la Virgen, asoma la figura de Dios Padre, con nimbo triangular y un haz de tres flechas en una de sus manos. Es el único que no se pronuncia, pero tanto el texto de la obra como el tipo iconográfico nos indican que «inmediatamente se mitigará la ira del Eterno Padre, cesará prontamente el castigo, y la justicia será vencida de la misericordia».

En el tipo iconográfico de la *Scala Salutis*, la posición de María, y también de Cristo (en función de los opuestos dentro/fuera, arriba/abajo, izquierda/derecha, centro/periferia; a lo que contribuye la utilización de signos como nubes convencionalizadas, fondos dorados, sombras...), no es anecdótica, sino que indica, en muchos casos, hasta que punto se deja sentir la influencia prerreformista en las imágenes de ámbito católico, y no sólo centroeuropeas.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTING, H. [2009]. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal.
- BOESPFLUG, F. «La Trinité à l'heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. XIV^e-déb. XVI^e siècle)», *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, 8, 2001, 87-106. <<http://crm.revues.org/index389.html>> 26-6-2009.
- DENZINGER, E. [1963]. *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder. <<http://www.documentacatholicaomnia.eu>> 17-2-2009.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. [1998]. «'Compassio' y 'Co-redemptio' en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte*, 281, 17-35.



Fig. 10. Klauber, *FILI REDEMPTOR MUNDI DEUS*. Dornn, J. X., *Lauretanae ad Beate Virginis Caelicae Reginae Mariae*, 1750, Londres, British Museum

- DORNN, F. X. [1758]. *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, expressada en cincuenta y ocho estampas, è ilustrada con devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso en latin Francisco Xavier Dornn, predicador en Fridberg, y traduxo un devoto*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1997]. «La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68, 63-106.
- HEAL, B. [2007]. *The cult of the Virgin Mary in early modern Germany. Protestant and Catholic Piety, 1500-1648*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KIRSCHBAUM, E. [1970]. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Roma - Friburgo - Basilea - Viena, Herder, vol. II.
- MARTI, S. y MONDINI, D. [1994]. «'Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sündler wellest milte sin!'. Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen», en P. JETZLER, *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zürich, Neue Zürcher Zeitung.
- PANOFSKY, E. [1998]. «'Imago Pietatis'. Un contributo alla storica tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix», «*Imago Pietatis*» e altri scritti del periodo amburghese (1921-1923), Turín, Il Segnalibro.
- PERDRIZET, P. [1908]. *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, París, Albert Fontemoing.
- RÉAU, L. [1996]. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, del Serbal, t. I, vol. II.
- SCHILLER, G. [1972]. *Iconography of Christian Art. The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, New York Graphic Society.
- SCHMAUS, M. [1961]. *Teología dogmática. La Virgen María*, Madrid, Rialp, t. VIII.
- SLUMP, F. [2000]. *Gottes Zorn-Marias Schutz. Pestbilder und verwandte Darstellungen als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologisches Problem*, Münster. <<http://www.slump.de>> 29-6-2009.
- VORÁGINE, S. [2001]. *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, t. 1.