



— institució alfons el magnànim —

El Patriarca Ribera y su tiempo

Religión, cultura y política en la Edad Moderna

Emilio Callado Estela (Ed.)

EL PATRIARCA RIBERA Y SU TIEMPO

Religión, cultura y política
en la Edad Moderna

Emilio Callado Estela
(Ed.)



2012

EL JUICIO DEL ALMA DE SAN JUAN DE RIBERA EN EL CONTEXTO DE LA ESCALA DE SALVACIÓN

Elvira Mocholí Martínez

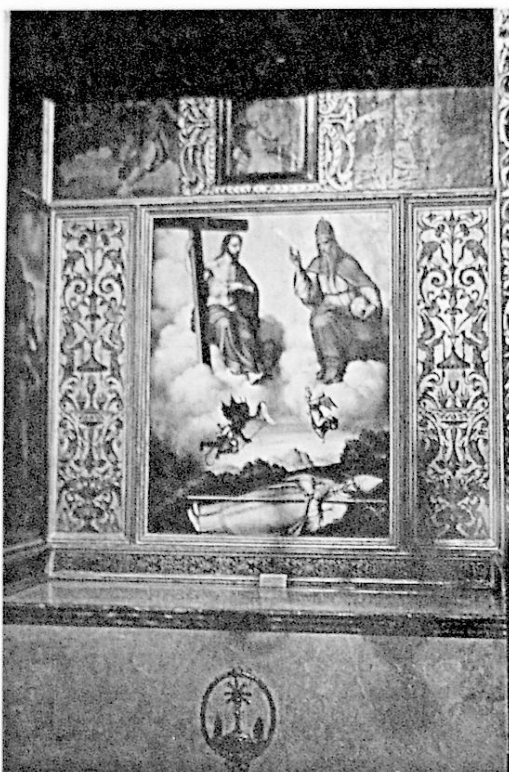
Universitat de València

EN ocasiones, cuando se estudia o se reproduce la obra de Luis de Morales, *Juicio del alma de san Juan de Ribera* (1567-1568) ubicada en la capilla de las reliquias del Colegio de Corpus Christi (lámina 1), se suele obviar que esta imagen, en realidad, es la tabla central de un tríptico. A ello contribuye el hecho de que las tablas laterales sean copias –las originales se conservan en el museo– y que pasen bastante desapercibidas en el lugar donde fueron ubicadas. De la tabla central, ha llamado la atención que san Juan de Ribera fuera retratado como cadáver cuando todavía era obispo de Badajoz, muchos años antes de su muerte, por una visión que tuvo en sueños durante los primeros años de pontificado¹; así como el hecho de que su retrato juvenil, su alma en realidad, sea objeto de la disputa que centra la composición.

Un ángel transporta el alma infantil del futuro difunto, pero ésta es reclamada por un demonio en virtud de una larga lista de pecados cometidos por el entonces obispo, que aquel esgrime ante la Trinidad. Se trata, por tanto, de una interesante representación del juicio particular del alma. Una escena poco prodigada en el imaginario artístico, pues no cuenta con un respaldo teológico perfectamente definido. Es más, podría decirse incluso que este tipo iconográfico se ha desarrollado al margen de la doctrina cristiana, debido a la necesidad de los fieles de encontrar su lugar tras la muerte, a ser posible junto a Dios, en espera del Juicio Final.

De éste habla el Nuevo Testamento, pero también asegura 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 parábola del pobre Lázaro: “Sucedió, pues, que murió el pobre y los ángeles le llevaron al seno de Abrahán” (Lc 16,22), y 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), así como otros textos novotestamentarios (2 Co 5,8; Flp 1,23; Hb 9,27; 12,23). Pero, a pesar de las referencias bíblicas, la Iglesia no se pronunció hasta el siglo XIII, en el concilio de Lyon II (1274):

¹ R. Robres Lluch y V. Castell Mahiques, “El Divino Morales, pintor de cámara del Beato Juan de Ribera en Badajoz”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 21 (1945), p. 42.



Lám. 1. *Juicio del alma de san Juan de Ribera*, Luis de Morales, 1567, Altar de la capilla de las reliquias, Valencia, Real Colegio de Corpus Christi.

[...] aquellas almas que, después de recibido el sacro bautismo, no incurrieron en mancha alguna de pecado, y también aquellas que después de contraída, se han purgado, o mientras permanecían en sus cuerpos o después de desnudarse de ellos, [...] son recibidas inmediatamente en el cielo. Las almas, empero, de aquellos que mueren en pecado mortal o con sólo el original, descienden inmediatamente al infierno, para ser castigadas, aunque con penas desiguales (857-858 Dz 464).

Asimismo, Benedicto XII (1334-1342) desarrolla las posibilidades que la muerte depara a las almas, en función de su condición, en *De la visión beatífica de Dios y de los novísimos*:

[...] las almas de todos los santos que salieron de este mundo antes de la pasión de nuestro Señor Jesucristo [...] y de los otros fieles muertos después de recibir el bautismo de Cristo, en los que no había nada que purgar al salir de este mundo [...], inmediatamente después de su muerte [...], aun antes de la reasunción de sus cuerpos y del juicio universal, después de la ascensión del Salvador Señor nuestro Jesucristo al cielo, estuvieron, están y estarán en el cielo [...]

Definimos además que, según la común ordenación de Dios, las almas de los que salen del mundo con pecado mortal actual, inmediatamente después de su muerte bajan al infierno donde son atormentados con penas infernales [...] (1000 Dz 530-1002 Dz 531).

Entre 1438 y 1445, tiene lugar el concilio de Florencia, que reitera las mismas ideas expresadas en los textos anteriores. Así pues, la retribución eterna que cada ser humano recibe en su alma inmortal después de la muerte implica necesariamente un juicio particular, aunque no se explicita en estos textos, antes de purificarse en el purgatorio, de entrar en la bienaventuranza del cielo o bien de condenarse para siempre. Su plasmación icónica, no obstante, difiere considerablemente de la del Juicio Final, donde Cristo es juez. Aquí, en cambio, el Hijo de Dios muestra su faceta más misericordiosa.

Esta representación de una de las postrimerías del alma tenía plena vigencia en época contrarreformista, debido a los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio², pero sobre todo a dos libros que san Juan de Ribera debió conocer. Uno de ellos, el *Libro de la oración y meditación* de fray Luis de Granada, tenía un espacio dedicado al juicio particular (Del camino que lleva al ánima salida del cuerpo y del juicio y sentencia que espera); el otro, *Preparatio mortis* (1537) de Erasmo de Rotterdam, actualizaba los *Ars moriendi* medievales y mencionaba expresamente el tipo de juicio que tratamos ("En la consumación de los siglos [...] se celebrará el juicio universal y final, pero en el interim las almas de cada uno [...] sufren un juicio particular")³.

Pero la imagen que nos ocupa tiene mayores implicaciones. No hay que desdeñar la importancia de los gestos, algunos bastante sutiles, así como de las miradas, pues no son anecdóticos en absoluto, sino que contribuyen a enriquecer iconográficamente la obra. Asimismo, es totalmente imprescindible tomar en cuenta las tablas laterales: María se ha representado a la izquierda, mientras que san Juan aparece a la derecha. La dirección de sus manos y miradas, que se dirigen suplicantes hacia la Trinidad, como es evidente, están en función de lo representado en el panel central, de manera que las tres tablas quedan relacionadas entre sí⁴. Sin embargo, esta relación no se ha estudiado en profundidad, pues no asisten a la escena como meros espectadores, sino que participan activamente en el proceso conocido como *Scala Salutis* o Escala de Salvación.

Este tipo iconográfico incide en la función intercesora ejercida tanto por Cristo como por su Madre para alcanzar de Dios una gracia o un veredicto favorable a sus devotos en el día de su muerte. Así pues, los pecadores no se dirigen directamente al Padre, sino que lo hacen a través de uno o más mediadores. Las tres tablas del *Juicio del alma de san Juan de Ribera* presentan una imagen, ya tardía, del tipo iconográfico de la *Scala Salutis*, que se desarrolló en época bajomedieval y que permite comprender el profundo alcance iconográfico y teológico de esta obra. Veamos como se llegó a este punto.

FORMACIÓN ICÓNICA DE LA *SCALA SALUTIS*

La comunicación directa entre Dios y el ser humano se había roto debido al pecado cometido por Adán y Eva, por lo que Cristo es enviado como Mesías, para redimir a la humanidad. De este hecho se desprende que también participe como intercesor ante el Padre: "¿Quién condenará? ¿Acaso Cristo Jesús, el que murió; más aún el que resucitó, el que está a la diestra de Dios, e intercede por nosotros?" (Rom 8,34). La secuencia muerte-resurrección-sentarse a la derecha de Dios precede a la intercesión de Cristo, que se plantea como consecuencia lógica de su amor por "nosotros", que lo condujo a la inmolación. Además de intercesor, las fuentes bíblicas también lo denominan abogado y mediador: "Hijos míos, os escribo esto para que no pequéis. Pero si alguno peca, tenemos un abogado ante el Padre: a Jesucristo, el Justo" (1Jn 2,1); "Porque hay un solo Dios, y también un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también" (1Tim 2,5).

Este último texto nos ofrece el verdadero significado evangélico de la palabra mediador. La Escritura no admite a otro que no sea Cristo, porque la Mediación llevada a cabo por el Hijo de Dios es la Salvación de la humanidad. Este será, como veremos, el argu-

² F. Benito Doménech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 283.

³ A. Rodríguez G. de Ceballos, "El mundo espiritual del pintor Luis de Morales en el IV centenario de su muerte", *Goya* 197, (1987), p. 203.

⁴ F. Benito Doménech, *op. cit.*, p. 283.

mento esgrimido por los protestantes para rechazar la intercesión mariana. Además, es el que mejor expresa el doble carácter de la intercesión del Hijo de Dios, pues como hombre está al lado de los hombres, pero también es Dios y se sienta al lado de Dios.

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 evidencia ante el Padre las heridas de su Pasión, especialmente la del costado, con las que pretende conmover al juez implacable que es Dios. La intercesión del Redentor ante el Padre se combina, por tanto, con una alusión explícita al cumplimiento de su misión reparadora de los pecados cometidos por el ser humano. Así pues, la ostentación de las llagas en la *intercessio Christi* fundamentaría la representación del Varón de Dolores, hasta el punto de entrar a formar parte de las representaciones de la Trinidad, como en la obra de Luis de Morales.

No obstante, la exhibición de las heridas de Cristo puede tener un doble (o triple) sentido y, por tanto, finalidades contrapuestas: por un lado, poner en evidencia el amor de Cristo a la humanidad, que lo llevó a realizar el supremo sacrificio; y, por otro, reprocharle sus pecados, por los que tuvo que padecer. Santiago de la Vorágine nos ofrece todas las posibilidades:

Con la presentación de estas señales se pretende: a) dar testimonio de la soberana victoria del Redentor, haciendo que todos vean estas insignias envueltas en gloriosos resplandores [...]; b) manifestar la divina misericordia y dejar en claro que por ella, benigneamente, los justos obtuvieron su salvación; c) dejar constancia de la justicia de Dios y certificar cuán justísimamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado el valor de la sangre de Cristo⁵.

Ese mismo sacrificio, unido a su doble naturaleza, es la razón por la que el Hijo de Dios se percibe aún demasiado lejano, 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. De este modo, aunque no siempre es así, en la *Scala Salutis* Cristo interviene a instancias de su Madre, quien le pide que interceda ante Dios mostrándole los pechos que lo criaron, símbolo de su maternidad (Lc 11,27), para moverle a la piedad. En las imágenes de la Escala de Salvación, por tanto, la Madre intercede ante el Hijo, el Hijo intercede ante el Padre, el Hijo satisface a la Madre y el Padre satisface al Hijo.

El fundamento de la creencia en la misericordia de María se encuentra en el pasaje de las bodas de Caná, en el Evangelio de San Juan (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 abogada⁶. En la undécima 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 converte*), compuesta en la segunda mitad del siglo XI. Sobre esta oración, encontramos una serie de sermones en las obras de san Bernardo (PL CLXXXIV, 1059-1077), pero su doctrina sobre la mediación de María y su misericordia se expone sobre todo en sus cuatro sermones para la octava de la Asunción.

⁵ S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid, 2001, p. 28.

⁶ P. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, París, 1908, pp. 10-14.

Por otro lado, la orden cisterciense también contribuyó a incrementar y propagar el amor a Cristo, no sólo la devoción a María⁷. Así pues, el tipo de la *Scala Salutis* se desarrolla en la Baja Edad Media de acuerdo con la religiosidad de la época y 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 como *Regina misericordiae*, estrechamente relacionada con la *Scala Salutis*.

La doble *intercessio* eterna, de Cristo y de María, como un sistema de fases sucesivas, fue formulada por primera vez por la teología bernardina del siglo XII; concretamente, por Arnaldo de Bonneval. 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 y en la intervención paralela y simultánea de Cristo y su Madre. Asimismo, la descripción más antigua de la intercesión de Aquel por la exhibición de las heridas, en particular la del pecho, se encuentra en esta obra:

Securum accessum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera, Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec elementiae monumenta et charitatis insignia (PL CLXXXIX, 1726).

El texto de Arnaldo desarrolla un concepto que, en aquel momento, aún era novedoso en la Iglesia Occidental: la corredención de María. El abad fue más allá de la idea convencional de que la Virgen sólo participó en la Salvación como instrumento de la Encarnación del Hijo de Dios. En su *Tractatus de VII Verbis Dominicis*, sobre las palabras de Cristo a su Madre desde la cruz, Arnaldo introdujo la noción de que los sufrimientos de María en el Calvario eran necesarios, como complemento de los sufrimientos físicos de Cristo, para redimir a la humanidad: *Nimirum in tabernaculo illo duo videres altaria, aliud in pectore Mariae, aliud in corpore Christi. Christus carnem, Maria immolabat animam* (PL CLXXXIX, 1694-1695).

Con palabras similares a las de su amigo, san Bernardo expresó claramente la idea de la *Scala Salutis*. Lo hizo 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).

El trabajo teológico de autores como san Bernardo o Arnaldo de Bonneval no se manifestaría en imágenes hasta doscientos años después. La idea de la *Scala Salutis* encuentra su concreción icónica y una amplia difusión en la primera mitad del siglo XIV, a través del *Speculum humanae salvationis*, que acentúa la *compassio* y la piedad de la Madre de Dios. Tras la figura de *Maria Mediatrix* (capítulo 37) y la Virgen de la Misericordia (capítulo 38), sigue un par de escenas (capítulo 39), en las que tanto Cristo como su Madre interceden por los pecadores (lám. 2): Cristo ante el Padre y María ante su Hijo. Consecuentemente, en el siguiente capítulo se ha tratado el Juicio Final.

⁷ F. Slump, *Gottes Zorn-Marias Schutz. Pestbilder und verwandte Darstellungen als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologisches Problem*, Münster. <<http://www.slump.de>> (29 de junio de 2009), 3.3.5.



Lám. 2. *Speculum humanae salvationis*, ca. 1330, Kremsmünster (Austria), monasterio benedictino, Códex Cremifanensis 243, fol. 44v-45r (detalle).

Pero la *Scala Salutis* incorporará nuevos personajes (demonios, santos, ángeles, pecadores...), primero en imágenes literarias y después artísticas. A mediados del siglo XIV, la condición de abogada de la Virgen inspiró el poema *Advocacie Notre Dame* del canónigo Jean de Justice, que muestra a María litigando contra el demonio, en el tribunal de Cristo, por causa de la humanidad. Al ver la Virgen que el diablo está ganando terreno, intenta mover a su Hijo a la Piedad mostrándole los pechos que lo amamantaron: *Ta mère suy, mère m'appeles: beau fils, regarde les mameles de quoi aleiter te souloie*⁸. Otro concepto a tener en cuenta es el de *tribunal misericordiae*, descrito en el teatro religioso de la Baja Edad Media y especialmente en un escrito atribuido a Johannes Gerson (1363-1429). Se trata de un único proceso en el que, delante del trono de Dios, aparecen Cristo, como Varón de Dolores, y María mostrando su pecho, pero también Juan el Evangelista y los pecadores. En este juicio, al que además acude la Santísima Trinidad y todos los santos, se forzará la sentencia favorable de Dios:

Et tu Regina misericordiae eam cum ostentione, pro me, pectoris et uberum tuorum quem genuisti Dei Filio notices.

*Tu quoque, Fili clementissime, eam Patri cum oblatione pro me passionis sanguinis, vulnerum tuorum et mortis, offeras acceptabilemque facias almae Trinitati, ut per eam et alia pietatis opera, gratiam et misericordiam, peccatorum remissionem et veniam, requiem et vitam merear sempiternam*⁹.

⁸ P. Perdrizet, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁹ J. Gerson, *Tenor apellationis cuiusdam peccatoris a divina iustitia ad divinam misericordiam*, en *Oeuvres complètes*, t. 8, n° 420, París - Nueva York, 1960, pp. 536-539.

Así pues, los intercesores actuarán, a menudo, a instancias de un donante individual o colectivo, muchas veces representados en escenas de juicio particular, como la obra del Patriarca, con un exitoso final.

En estas últimas imágenes, todo ocurre como si el fiel hubiera visualizado el proceso de su propio juicio tras la muerte y manifestado toda su esperanza en las intercesiones más eficaces que se podía concebir, las de Cristo y la Virgen. El apoyo de la Virgen contra Satán, en el momento de la muerte y en el purgatorio, fue proclamado por la literatura teológica desde el siglo x (Odo de Cluny, 936), pero especialmente desde el cuatrocientos, con obras como la de Gerson o el *Ars moriendi*¹⁰. También cabe tener en cuenta oraciones como el final del *Ave María* (ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte), que comienza a ser atestiguada a finales de la Edad Media¹¹ e implica la creencia en el auxilio de la Madre de Dios a los moribundos, seguramente con la finalidad de obtener la gracia de una buena muerte, aunque probablemente también se esperaba que la Virgen interviniera más allá del tránsito¹². Igualmente, es frecuente la presencia de determinados santos, en particular del santo patrón del difunto y más generalmente de los santos de la buena muerte.

Aunque las representaciones de esta variante de la *Scala Salutis* se concentran en el siglo xv, es posible hallar algún ejemplo anterior y también bastante posterior. Hacia 1340, encontramos una doble intercesión asociada a un juicio individual (ca. 1340, Avignon, Biblioteca municipal, ms. 121, f. 73v). En la parte inferior, vemos a un religioso sobre su lecho de muerte, rodeado de su comunidad. El moribundo es a la vez muerto y viviente: entrega el alma, que sale de su boca bajo la figura convencional de un niño desnudo, y al mismo tiempo ora a la Virgen. Satán, de imponente estatura, está de pie, detrás de él, aunque la parte superior de su cuerpo ha sido borrada.

María intercede ante su Hijo por el religioso, a quien señala con la mano derecha, y refuerza su plegaria mostrando uno de sus pechos desnudos. Llama la atención que Cristo aparezca aquí representado en la cruz, pues en la mayoría de las imágenes de la *Scala Salutis* es el Varón de Dolores quien la sostiene en uno de sus brazos o bien se arrodilla sobre ella. El Crucificado muestra sus heridas y transmite el ruego de su Madre a un Dios cristomorfo, que se sienta sobre un trono en el interior de una orla de cielo convencional. Un ángel desciende para promulga la sentencia divina.

De la relación de la *Scala Salutis* con el contexto funerario¹³, cuyo fundamento teológico se encuentra en el *tribunal misericordiae*, surge la doble intercesión, que concentra en una sola escena la intervención de María y Cristo ante Dios. Si en los primeros manuscritos del *Speculum Humanae Salvationis*, la mediación se presentaba en etapas sucesivas, la simultaneidad de las intercesiones acabará por imponerse y será la más frecuente, tanto en las ilustraciones del *Speculum*, como en otras obras de los siglos xv y xvi.

¹⁰ E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 2, Roma-Friburgo-Basilea-Viena, 1968-1976, p. 350.

¹¹ H. Leclercq, *Marie (Je vous salue)*, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 10, 1931, col. 2043-2062 (2058-61); J. Toussaert, *Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*, París, 1963, p. 347; F. Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Montrouge, 2008, párrafo 35 y nota 76.

¹² F. Boespflug, *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* 8 (2001), pp. 87-106. <<http://crm.revues.org/index389.html>> (26 de junio de 2009), nota 77.

¹³ F. Boespflug, *op. cit.*, 2008, p. 272.

EVOLUCIÓN DEL TIPO DE LA *SCALA SALUTIS*

La representación paralela de la mediación de Cristo y de María dará lugar a un nuevo esquema compositivo de la *Scala Salutis*, una disposición simétrica y triangular de las figuras de Dios, Cristo y la Virgen, que tendrá como tema de encuadre el grupo de la Déesis en las imágenes del Juicio Final. Pero la generalización de esta imagen hacia 1500, especialmente en los Países Bajos y Alemania¹⁴, llegaría a desvirtuar el concepto teológico dominante: la intercesión escalonada. Será frecuente que María se descubra el pecho para mostrarlo a Dios y no a Cristo, como si ambos se dirigieran directamente al Padre, en lugar de jerarquizar sus intervenciones. De ahí que debamos distinguir entre la doble intercesión (la *Scala Salutis* propiamente dicha) y la intercesión combinada. En ocasiones, la primera únicamente se distingue por la direccionalidad de las miradas de Cristo y de María, por la identidad de Aquel a quien se dirigen las plegarias de las filacterias (si existen) o por la orientación de las mismas. Es el caso de un lienzo florentino, de principios del siglo xv, realizado para la capilla funeraria de la familia Pecori (atribuido a Lorenzo Monaco, antes de 1402, Nueva York, The Cloisters Collection) (lám. 3), que ha sido representada de rodillas.

Como en la miniatura francesa, se mantiene la separación entre la zona celestial, determinada por las nubes de las que sobresale el cuerpo de Dios, y la zona terrenal. Esta es, por otro lado, una de las imágenes más tempranas de la *Scala Salutis* con el Espíritu Santo, pues su presencia no se generalizará hasta el siglo xvi. En un primer momento, la orientación de la paloma, que se dirige a Cristo, como aquí, parece expresar la condescendencia del Padre. Más tarde, como en la imagen del Patriarca, se limitará a completar la Trinidad formada por el juez y uno de los intercesores. Cabe llamar la atención también sobre el manto rojo que cubre al Varón de Dolores y que será una constante a partir de ahora, no sólo en las imágenes de la *Scala Salutis*, sino en numerosas representaciones de la Trinidad. El rojo, color de la sangre, remite al martirio padecido por Cristo, pero también es el color de la realeza, que matiza la imagen sufriente del Varón de Dolores convirtiéndolo además en Salvador¹⁵.

El *Epitafio de la familia Scholl* (después de 1500, Erkelenz, Alemania, parroquia de San Lamberto) (lám. 4), que representa el juicio particular de un alma, sigue el esquema compositivo de la *Scala Salutis* afianzado a lo largo del siglo xv, pero han desaparecido las filacterias. El formato alargado de la obra permite plasmar el proceso en diferentes etapas. En la parte inferior, la familia se encuentra en un ambiente cerrado, donde se dispone un sarcófago. El techo, no obstante, ha desaparecido para dejar paso a un paisaje por el que asciende el alma del difunto hacia el cielo. El minúsculo infante, que representa al alma, se dirige hacia un san Miguel psicopompo.

¹⁴ E. Kirschbaum, *op. cit.*, p. 350. La exhibición de las heridas de Cristo en las imágenes de la *Scala Salutis* tendrá especial importancia en los países germánicos. El gesto de apuntar a su costado sangrante está ligado a las tendencias devocionales de los siglos xiv y xv, que derivaron en un culto a la santa sangre: la veneración de las llagas de Cristo, sobre todo la resultante de la lanzada. Véase E. Panofsky, “‘Imago Pietatis’. Un contributo alla storica tipologica dell’uomo dei dolori e della Maria Mediatrix”, en “Imago Pietatis” e altri scritti del periodo amburghese (1921-1923), Turín, 1998, pp. 86ss.

¹⁵ Contrariamente a la imagen lastimosa que ofrece el Varón de Dolores en el arte trasalpino, las obras italianas presentan a Cristo señalando sus heridas, pero como Salvador: arrodillado, pero con un manto drapeado y flotante, echado oblicuamente sobre un hombro, y claramente privado de la corona de espinas. Véase E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 101-102. No obstante, esta distinción no es categórica, pues fácilmente encontramos el tipo latino del Varón de Dolores en imágenes germánicas de la *Scala Salutis*.

Lám. 3. Epitafio de la familia Pecori, atribuido a Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni), antes de 1402, procedente de la catedral de Florencia, Nueva York, The Cloisters Collection.



Lám. 4. Epitafio de la familia Scholl, después de 1500, Erkelenz (Alemania), parroquia de San Lamberto.

El siguiente nivel es el del cielo y, en este caso, el de la intercesión combinada de carácter deésico, que recuerda las representaciones del Juicio Final, en las que Cristo ocupa el lugar del Padre y el contrapunto de María lo ofrece san Juan Bautista. Es la primera vez que ambos aparecen representados en el cielo, pues en las obras anteriores sólo Dios estaba rodeado de nubes. Cristo aparece como Varón de Dolores, señalando con la mano derecha la llaga de su costado y levantando la izquierda para exhibir las heridas causadas por los clavos, que también se aprecian en sus pies. Se acentúa la evocación de su sufrimiento con la presencia de la cruz, sobre la que se arrodilla, y de la corte angélica, portadora del resto de instrumentos de la Pasión.

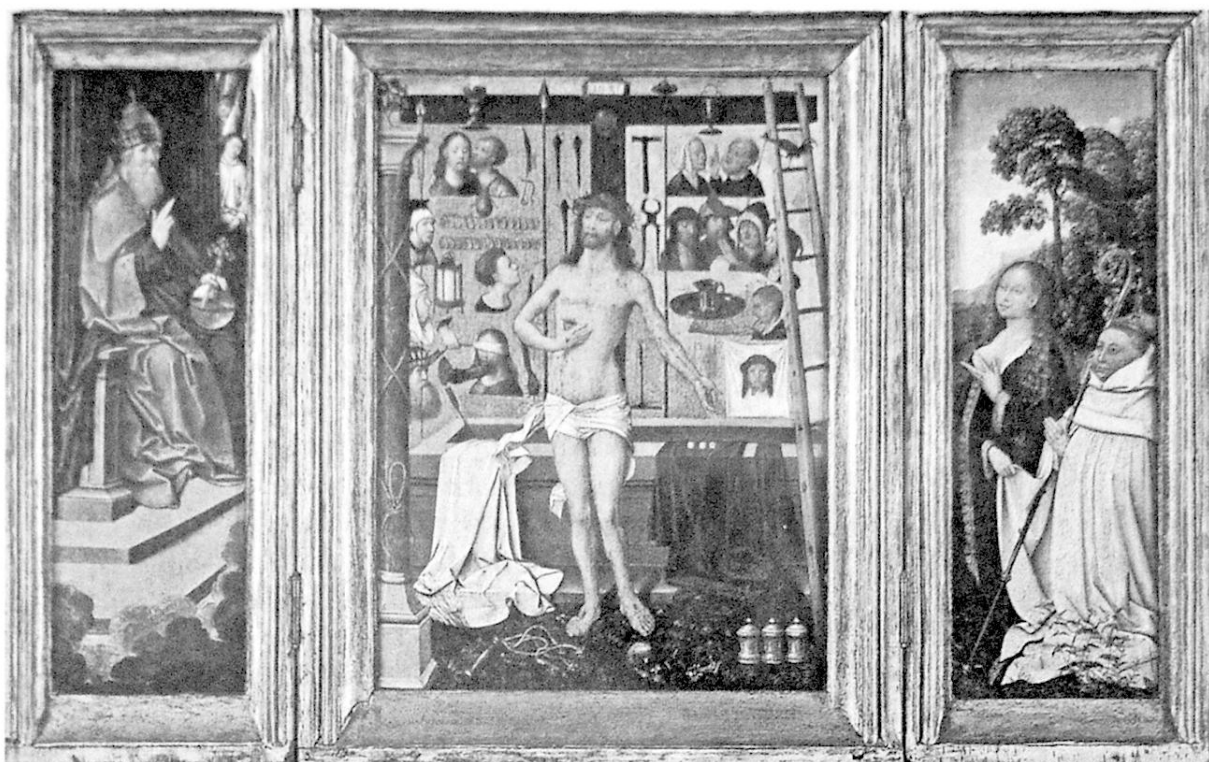
La separación de los niveles terrenal y celestial se lleva a cabo mediante una serie de recursos (nubes), que rompen el nivel de realidad, empleados por los cuadros de visión, en los que también se apela a un principio de verticalidad dramática¹⁶. Esta escena, no obstante, no es propiamente una visión, pero la utilización de estos recursos icónicos se explica por el grado de dificultad que entraña la representación de un tema tan abstracto, de los diferentes grados de la Escala de Salvación y de la implicación de figuras pertenecientes a ámbitos tan distantes como el terrenal (los fieles) y el celestial (Dios Padre), más los intermedios, en los que se sitúan Cristo, María o ambos.

Por otro lado, la disposición de los mediadores no siempre es simétrica, también pueden situarse uno junto al otro, dejando a un lado a Dios. Un ejemplo significativo es el *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten* (Gossen van der Weyden, 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) (lám. 5). Cada figura ocupa una de las tablas y, al contrario de lo que pudiera esperarse, es el Varón de Dolores quien aparece en el espacio central, delante del sepulcro y rodeado de las *arma Christi*; Dios está a la izquierda y María a la derecha. Todos mantienen, no obstante, sus gestos característicos. Así pues, la disposición horizontal de las figuras y la realización de una lectura de derecha a izquierda recuperarían el escalonamiento original del concepto de la *Scala Salutis*. Pero, pese a la horizontalidad del tríptico, 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, contrapuesto al espacio intermedio de Cristo, con suelo de hierba, y al natural, en el que se ubica María. A pesar de la superficie que pisa el Hijo de Dios, la imagen tiene un fondo dorado sobre el que se distribuyen todos los instrumentos de la Pasión, que contrasta con el paisaje natural de la tabla derecha. Cristo 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.

Como en la obra anterior, la intercesión no siempre tiene como finalidad la salvación de un alma¹⁷. Cuando el comitente aún está vivo, el proceso final se traslada a la actualidad de la lucha del cristiano, que durante su vida ya es el blanco de pruebas y adversidades. Así pues, la *Scala Salutis*, a veces acompañada de otros santos, puede actuar también ante el castigo divino, normalmente una epidemia de peste, representada por un haz de flechas o una espada enarbolados por Dios Padre. Lo vemos en la cara externa de un tríp-

¹⁶ V. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, pp. 30 y 81.

¹⁷ El caso contrario al del Patriarca es el *Bildepitaph* de Frédéric Mengot (ca. 1370, Heilsbronn). Aunque el devoto aparece vivo, la tabla puede ser calificada efectivamente de epitafio, pues lleva en el marco la fecha de su muerte el día de santa Inés, 21 de enero de 1370, seguido de su nombre y de una corta plegaria: *anno domini in CCC LXX in die agne[tis]viriginis et martiris obiit mengotus cujus anima requiescat in pace, Amen*. Véase F. Boespflug, *op. cit.*, 2001, párrafo 12.



Lám. 5. Tríptico del abad Antonius Tsgrooten, Gossen van der Weyden, 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

tico alemán, donde la composición se complica respecto a la imagen anterior (Martin Schaffner, ca. 1530, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum). En este caso, el plano celeste está separado del terrestre y perfectamente delimitado por nubes. Sobre una montaña, se dispone un grupo de personas que implora piedad. Uno de los ángeles que acompañan a la Virgen señala el ala derecha del tríptico, en la que el paisaje da continuidad a la escena. En ese lado, vemos los estragos que ha causado la plaga, pues hombres y mujeres yacen muertos. En medio están san Roque y san Sebastián, protectores contra esta enfermedad.

A cierta distancia de la esfera terrestre, tiene lugar un dramático enfrentamiento entre la justicia y la misericordia divina. A la izquierda, vemos a Dios provisto de las dos armas mencionadas, con las que pretende punir a la humanidad. En el ala derecha de la obra, se encuentra Cristo y su corte angélica. Éste 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. Otros instrumentos de la Pasión aparecen en manos de los ángeles para mostrar que ha acabado con la Muerte expiatoria, proveyendo 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.

De la misma época data una imagen algo más evolucionada de la *Scala Salutis*, que nos acerca a la iconografía del *Juicio del alma de san Juan de Ribera*. Aunque en la catedral de Palencia, la serie de tapices sobre la *Salve Regina* (1529) es de origen flamenco. El que corresponde a *Ella ergo advocata nostra...* es, en realidad, una imagen de la *Scala Salutis*, que

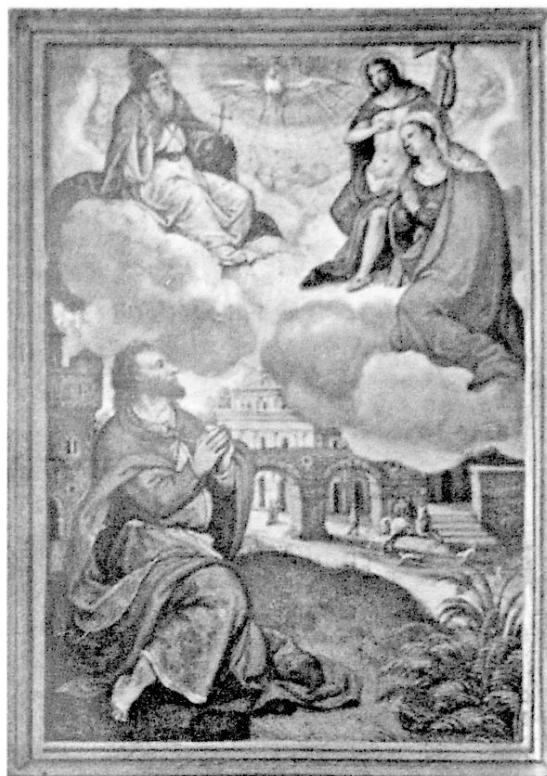
combina la composición deésica y la trinitaria: Cristo, que recupera el manto rojo, no está sentado a la derecha del Padre, sino de rodillas; sin embargo, las tres Personas se encuentran en un rompimiento dorado, separadas del resto por un círculo de nubes. Sobre éstas, y no dentro, se arrodilla María, pues aunque pertenece al grupo de la Escala de Salvación, no forma parte de la divinidad. La intercesión se realiza a instancias de una serie de personajes que se distribuyen sobre el plano terrestre y que portan filacterias con alabanzas a la Madre de Dios. Su necesidad se ve aumentada por la presencia de una ciudad en llamas.

Conviene mencionar también el tapiz correspondiente a *Et Ihesum benedictum...* que presenta a María, en el cielo, ante la Trinidad clásica: Cristo cubre su desnudez con un manto rojo y se sienta en el mismo trono del Padre, a su derecha; entre sus cabezas vuela la paloma del Espíritu Santo. El Hijo se gira hacia su Madre para recibir sus súplicas por la humanidad. La ausencia de los gestos característicos (y, sobre todo, la existencia del tapiz anterior) lo alejan de la *Scala Salutis*, sin embargo, su significación se mantiene. Desde un punto de vista iconográfico, este tapiz palentino es similar a la obra del Patriarca, aunque la imagen valenciana está más cerca del tipo que tratamos debido, principalmente, a los gestos de Cristo y de María. Podríamos considerar que la *Scala Salutis* evoluciona en este sentido en la segunda mitad del siglo XVI.

Un buen ejemplo de ello es la miniatura de un manuscrito belga (Hans Bol, Amberes, París, Biblioteca Nacional, lat. 10564, f. 20v), que ha sido titulada *Adoration de la Vierge*. Se trata, no obstante, de una representación trinitaria con María, en el ámbito celestial; mientras que, en la tierra, un devoto se dirige a la Virgen con las manos juntas. Por tanto, más que un acto de veneración a la Madre de Dios (no sería correcto hablar de adoración), estamos ante una plegaria y el consecuente acto de intercesión. De no ser por la actitud de la Virgen (que junta las manos) y de su Hijo (que se lleva una mano al pecho) —ni tan siquiera son los habituales—, así como el juego de miradas (del devoto a María y de ésta y Cristo al Padre en una intercesión combinada), el Misterio trinitario dominaría la escena (aunque Padre e Hijo han intercambiado sus posiciones); es decir, predominaría la consideración igualitaria de las tres Personas, más que la jerarquización que impone, necesariamente, la existencia de una escala en el proceso de salvación. Es lo que ha ocurrido al interpretar la obra del Patriarca obviando los gestos de Cristo y el peso de la presencia de María y de san Juan.

Sin embargo, el desarrollo iconográfico de la *Scala Salutis* no es lineal, pues algunos años después de que Luis de Morales realizara el *Juicio del alma de san Juan de Ribera*, varias imágenes españolas vuelven a acentuar el escalonamiento, aunque María sigue estando en el ámbito celestial. Alonso Sánchez Coello nos ofrece, en 1582, una interesante composición (*Intercesión con los santos Sebastián, Bernardo y Francisco*) (lám. 6), donde la *Scala Salutis* mantiene una estructura deésica, sin renunciar a la jerarquización que caracteriza al tipo. Cristo y María parecen estar a la misma altura, aunque las nubes que sostienen a la segunda se introducen en el registro inferior y la figura del Hijo de Dios es mayor, por lo que sobresale considerablemente por encima de su Madre. A este ligero escalonamiento, se une el juego de miradas, de la Madre al Hijo y del Hijo al Padre, quien la devuelve a Cristo. El gesto de María refuerza su súplica, pues se lleva la mano al pecho desnudo, convenientemente cubierto por un velo traslúcido. En el extremo superior del registro celestial, es la paloma del Espíritu Santo la que centra la composición. Ligeramente desplazada hacia la izquierda, como queriendo acercarse a Cristo y completar la Trinidad, desplaza considerablemente al Anciano hacia la derecha. Pero es el Padre quien ha de ofrecer una respuesta a los ruegos de los santos.

Más tardía aún es una vidriera suiza (1590, Wettingen, iglesia cisterciense) (lám. 7) que retoma, con todos los detalles (filacterias incluidas), la iconografía del juicio particular, co-



Lám. 6. Intercesión con los santos Sebastián, Bernardo y Francisco, Alonso Sánchez Coello, 1582, Madrid, Museo del Prado.



Lám. 7. Juicio particular, 1590, Wettingen (Suiza), iglesia cisterciense.



Lám. 8. *Juicio del alma de san Juan de Ribera*, Luis de Morales, 1567, Valencia, Real Colegio de Corpus Christi.

mo en la miniatura de Avignon, y que permite comprender la permanencia de Satán en la imagen del Patriarca. El demonio, a la cabecera de la cama del moribundo, intenta en vano apoderarse de su alma, mientras que un ángel baja sobre él espada en mano. Cristo aparece aquí nuevamente crucificado, lo que no le impide liberar su mano derecha para señalarse la llaga del costado. También María se lleva una mano al pecho, en clara referencia a la leche que lo amamantó, aunque no lo descubre. Asimismo, también supone una novedad, respecto a los juicios particulares medievales, la presencia de la paloma del Espíritu Santo entre el Padre y el Hijo, que estaría en la línea de las obras mencionadas anteriormente, las cuales intentan completar y dar protagonismo al misterio de la Trinidad.

EL JUICIO DEL ALMA DE SAN JUAN DE RIBERA COMO *SCALA SALUTIS*

Con todos estos datos, podemos interpretar nuevamente la obra que nos ocupa (lám. 8). Se trata indudablemente de un juicio particular, aunque inscrito en el tipo iconográfico de la *Scala Salutis*. Su composición es piramidal, como en el lienzo florentino, pero no la centra el Padre, ni Cristo está en su base, por lo que se distancia de las imágenes de-ésicas, a pesar de que ha sido tachada de poco audaz por su carácter medieval¹⁸. Por el

¹⁸ J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1970, p. 479; F. Benito Doménech, *op. cit.*, p. 283. También se ha dicho de esta obra que “no tuvo gran fortuna en la composición”. (Véase D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae XII* (1954), p. 245), que es ingenua y primitiva (Véase

contrario, como en los tapices palentinos o el manuscrito belga, la Trinidad de Padre e Hijo se muestra en un plano de igualdad, con la paloma del Espíritu Santo entre ambos, según queda establecido en las imágenes trinitarias a partir del siglo xv: Cristo joven, con manto rojo y portando la cruz; Dios Padre, que bendice, con corona y orbe. Sin embargo, pese a la imponente presencia de la Trinidad, se mantiene el escalonamiento en el proceso de intercesión.

Varios detalles dan cuenta del papel mediador de Cristo ante el Padre. El más importante es su habitual gesto de señalarse la herida del costado, pero destaca el intento de detener las pretensiones del demonio adelantando un pie, algo totalmente inédito. También es interesante el juego de miradas. Cristo dirige su vista al Padre, en tanto que Dios mira hacia abajo, hacia la escena que se desarrolla entre el cielo y la tierra. Como juez, es a quien se dirige el demonio, mientras que el ángel parece mirar a Cristo, apelando a su piedad. Si antes decíamos que el ángel presenta a la Trinidad el alma infantil del difunto, ahora debemos matizar esa afirmación. Puesto que es Dios Padre quien decide, la presentación del alma tiene lugar ante la primera Persona de la Trinidad, así como las reclamaciones de Satán. Su bendición podría indicar un veredicto favorable.

Este juego de gestos y miradas está reforzado por las figuras de las tablas laterales. A la izquierda, María mira a la divinidad y señala el cadáver del patriarca con una mano, mientras que se lleva la otra al pecho, aunque no lo descubre. Su intención, dado que la obra se trata de una *Scala Salutis*, es llamar la atención sobre su maternidad divina, más que sujetarse el manto¹⁹, y tampoco se trata de una Virgen Dolorosa²⁰. A la derecha, también san Juan Evangelista mira hacia arriba y señala al difunto. Así pues, no es posible comprender el alcance de esta obra sin tener en cuenta a María. También san Juan desempeña un papel importante, no sólo compositivamente, dado el protagonismo que adquiere la Trinidad, sino como patrono del patriarca; y aunque su presencia es prescindible en el tipo de la *Scala Salutis*, lo hemos visto en el *tribunal misericordiae*. Como el difunto, ambos se encuentran en un ámbito natural, igual que en el tríptico alemán.

Llegados a este punto, no podemos dejar de referirnos al empeño del patriarca por difundir los principios de la Contrarreforma, que se perciben también en este ejemplar de la *Scala Salutis*. De hecho, este tipo fue objeto de una especial controversia durante el período reformista. Curiosamente, el arte alemán anterior a la Reforma había sido prolijo en la producción de imágenes de la *Scala Salutis*, debido al éxito del *Speculum Humanae Salvationis*²¹. En el siglo xvi, las imágenes 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 que, en tiempos de la Contrarreforma, hizo Molanus de estas "*imago Deiparae ostendentis Filio suo ubera*" en su *De historia sacrarum imaginum* (II, 31). A pesar de ello, María no descubre su pecho en el cuadro de Luis de Morales, aunque sí llama la atención sobre él al posar una mano. Sin embargo, como hemos visto, ésta no es la única imagen moderna de la *Scala Salutis* que presenta a la Virgen tan recatada, lo que podría

A. Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 203) y que está exenta de formal grandeza (Véase J. A. Gaya Nuño, *Luis de Morales*, Madrid, 1961, pp. 18-19). Sólo M. Sánchez Camargo (*La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954, p. 63) la califica de "perfecta composición", aún reconociendo "un leve resabio gótico". Por el contrario, esta valoración formal y estilística no puede aplicarse a su contenido.

¹⁹ F. Benito, *op. cit.*, p. 283.

²⁰ R. Robres Lluch y V. Castell Mahiques, *op. cit.*, p. 43.

²¹ P. Perdrizet, *op. cit.*, p. 244.

tratarse de un gesto de prudencia contrarreformista²², pues la Edad Media no había tenido ningún reparo en mostrar el pecho desnudo de María.

Por otro lado, la acentuada cooperación de la Virgen en obras de este tipo indignó a Lutero y a Zwingli, que condenaron la intercesión de María o la Virgen de la Misericordia²³, pues equiparaban mediación con salvación y ésta sólo llegaba a través de Cristo (1Tim 2,5). En el ámbito protestante desaparecieron, por tanto, las imágenes de la doble intercesión, pero no las de la mediación de Cristo ante el Padre iracundo, que Lutero admitía, que Cranach ilustraba y que permaneció durante todo el siglo XVI. Por el contrario, a diferencia de Lutero, Molanus condenaba severamente las representaciones de Cristo arrodillado ante Dios Padre suplicando en favor de la humanidad: *erronea pictura [...] est, et quidem nimis crasse, quae exprimit Salvatorem coram Patre suo orantem, genibus flexis super patibulum Crucis* (II, 28).

Así pues, san Juan de Ribera no sólo no prescinde de la mediación de María, sino que reafirma además el papel intercesor de los santos, como es el caso de san Juan en esta obra. Sin embargo, sólo las figuras divinas aparecen sobre las nubes del cielo y se recortan frente a una gloria dorada, de manera similar a como aparecen en los tapices palentinos. Esta separación culmina la vacilación que ha caracterizado el tipo de la *Scala Salutis* a la hora de situar a Cristo y a María: los dos en la tierra (*Epitafio de la familia Pecori*), los dos en el cielo (*Epitafio de la familia Scholl* o *Intercesión con los santos Sebastián, Bernardo y Francisco*, posterior a nuestro objeto de estudio) o cada uno en su lugar correspondiente, como en esta obra, pues Cristo es Dios y está en el cielo, sentado a la derecha del Padre (Sal 109,1), mientras que María es Madre de Dios, pero no forma parte de la divinidad. La ubicación de Cristo podría responder a un intento por equipararlo al Padre y reafirmar la ortodoxia católica respecto a la Trinidad²⁴, pues su igualdad parece quedar en entredicho si se presenta arrodillado frente a Él; mientras que la de María, en el ámbito humano, pretendería el efecto contrario, es decir, reducir el excesivo protagonismo que la Virgen había adquirido a finales de la Edad Media.

En definitiva, a pesar de haber sido despreciada, la variante compositiva que presenta el *Juicio del alma de san Juan de Ribera*, no es anecdótica, pues un cambio en la posición o ubicación de Cristo o de María puede tener profundas implicaciones teológicas, como parece evidenciar esta obra; sobre todo, teniendo cuenta el delicado momento que estaba viviendo la Iglesia católica. Y ello a pesar del lugar para el que fue realizada: el despacho extremeño de san Juan de Ribera.

Como hemos visto, la *Scala Salutis* procuraba la aparente seguridad de que el Redentor sacrificado, después de su muerte temporal, estaba vivo y actuaba por la salvación de los pecadores, y que María rogaba “por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte”. De ahí la presencia de este tipo tanto en pinturas votivas como en epitafios y

²² S. Marti y D. Mondini, “*Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sündler wellest milte sin!*”. *Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen*, en *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, P. Jetzler, Zürich, 1994, pp. 84-85. Luis de Morales no exhibe el pecho desnudo de María ni siquiera en imágenes de la Virgen de la leche. Véase A. Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 201.

²³ E. Kirschbaum, *op. cit.*, p. 346.

²⁴ En el siglo XVI, los ataques antitrinitarios de moriscos y protestantes en España fueron percibidos como un resurgimiento del arrianismo, que negaba la consubstancialidad del Hijo respecto al Padre. El catolicismo sintió la necesidad de reafirmar, también con imágenes, la ortodoxia del misterio trinitario. Véase M. E. Mocholí Martínez, “La controversia trinitaria como asunto de estado en la monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII”, en *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte* (20-24 septiembre 2010), (en prensa).

en capillas privadas o espacios íntimos, como el del colegio de Corpus Christi. Hay que tener en cuenta, además, que san Juan de Ribera celebraba misa en este altar, frente a la imagen de su propio juicio particular, pues a las almas en pena "les aprovechan los sufragos de los fieles vivos, tales como el sacrificio de la misa" (1304-1306 Dz 693), aunque el patriarca lo practicara para sí mismo, "empapando durante la celebración en muchas ocasiones hasta tres pañizuelos de lágrimas"²⁵.

²⁵ A. Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 203.