

ESTUDIOS

LOS TOPOI DE LA ICONOLOGÍA MEDIEVAL EN TORNO AL «STABAT MATER»

Por ELENA CALDERÓN DE CUERVO (*)

1. Deslindes preliminares.

Es evidente que en la producción iconográfica en torno a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en el periodo que ocupa los finales del siglo XIII y particularmente en torno a los siglos XIV y XV maduro, las distintas inflexiones del dolor y la participación de la Virgen se convierten en parte fundamental del recuerdo de esta instancia. De hecho, estas imágenes se van constituyendo en un episodio imprescindible que subraya la esencialidad de la figura de María en la historia de la Salvación, y otorgan, a su presencia a los pies de la cruz, el significado de un trámite obligado ante Dios, convirtiéndola en la mediadora, «intercesora», co-protagonista y partícipe de la redención divina y, al mismo tiempo, del dolor humano.

De esta manera las imágenes, tanto de la pintura como de la literatura, que ilustran las diversas instancias de la crucifixión, se van completando con distintos datos que se agregan al modelo de representación del personaje de María. Estos modelos o patrones icónicos se distinguen especialmente por las acciones que la Virgen lleva a cabo, las palabras que pronuncia, los personajes a quienes habla y los rastros que el dolor va dejando en su persona, particularmente, las lágrimas: el tópico que se instala es el *planto de María*. El resultado es que, precisamente a través del llanto de la Madre a los pies de la Cruz (al que con frecuencia se une el de otros personajes siempre presentes, como San Juan y las otras Marías, especialmente la Magdalena, o el de los propios fieles llamados a compartir la pena), toda la Pasión es representada en términos de compasión. Y, cada dato o episodio que se adosa al cuadro del Crucifijo

* Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

asume un valor nuevo, como si la exégesis sobre la actitud de María y la comprensión y expresión que ésta hace de la escena, permitiera introducirnos en el interior del misterio y expandirlo a través del filtro de la participación, existencial y mística, del dolor de la Madre. El dato fundamental al que apunta este desborde iconológico es que los hechos no son solo narrados sino y muy especialmente, «sentidos en la carne»: dicho de otra manera, la perspectiva mariana explicaría, de todas las maneras, el misterio de la Cruz. Sin embargo, será sólo a partir del siglo XII que el retrato de María en el Calvario cobre importancia y que los aportes icónicos la representen en todo el amplio sentido de co-redentora del género humano. Hasta entonces, la llamada «Pasión arcaica» de la representación iconográfica e iconológica comienza con la entrada en Jerusalén y termina con la visita de las mujeres al sepulcro, siendo que la mayor atención a la participación de María se mantiene en el lacónico *Stabant juxta Crucem mater ejus, et soror matris ejus...* de San Juan (19,25-27).

No obstante, es importante señalar que esta evolución del tema en cuestión no es un desplazamiento o alteración caprichosa de un episodio de la Historia Sagrada sino que cada aspecto desarrollado tiene, no solo una explicación teológica y una naturaleza mística propia, necesarias para la comprensión de la secuencia aludida, sino una fuente bíblica que la justifica. No se trata, como se ha querido ver, de la libre inspiración de poetas sino del testimonio de una tradición sagrada sobre el misterio de la Dolorosa. Y proponemos este abordaje desde la Literatura, teniendo en cuenta precisamente los textos que haciéndose eco de los primitivos relatos apostólicos, van configurando esta imagen, excusándonos de ciertas transgresiones y omisiones históricas, ya que no se pretende partir tanto de las diversas formas concretas de aparición y adosamiento paulatino de los datos iconográficos, sino de ellos mismo y de sus posibles fuentes.

Por otra parte, hemos utilizado la definición de «tópico iconológico» proponiendo una primer distinción de lo «iconográfico», con el fin de señalar con más precisión lo que es producto del dibujo de aquello que viene expresado por el lenguaje. La segunda distinción que se plantea, más profunda y hasta cierto punto, más compleja, hace referencia a la diferencia que debe marcarse entre la imagen icónica y cualquier otra imagen de devoción.

Una imagen iconológica es, por ejemplo, el Salmo 22, o los versículos 11 a 16 del capítulo 34 de Ezequiel, que son expansión anticipada del *Ego sum Pastor bonus* del Evangelio de San Juan (10, 11sq). Por otra parte, una imagen de devoción, dentro del mismo tópico, es la que surge del texto sobre el nombre «Pastor» de Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*. Respecto de la diferencia que existe entre uno y otro tipo de imágenes, en relación con el efecto en la recepción que estas puedan tener, Jean de Cronstadt dice que «los íconos no son para la vista, sino para la oración, para la veneración y para la edificación». «La imagen icónica no procede de la experiencia humana, sino del gobierno objetivo de Dios» afirma Romano Guar-

dini¹. La imagen icónica, se puede afirmar, se hace instrumento de la economía de la Salvación y se ordena y se configura para hacer efectivo un mandato o un principio establecido por la Providencia. La imagen de devoción, por su parte, arranca de la vida interior del creyente: tanto del artista como del que hace el encargo quienes, a su vez, toman ellos mismos la posición del hombre que, en general, vive de la fe; la devoción es, además, parte de la expresión de la comunidad de los creyentes, de los pueblos, de las épocas, que se expresa de acuerdo con sus gustos y preferencias. Se refieren también a Dios y a su gobierno, pero como contenido de la piedad humana. La imagen icónica, por su parte, implica una expansión teológica, un acto de Fe. Por eso, si se percibe bien su sentido, el que la mira, enmudece, contempla, reza². Es verdad que los íconos se construyen en los primeros siglos del cristianismo, en relación y al mismo tiempo que el sistema de dogmas de la Fe; y es cierto también que los actos litúrgicos en torno a cada uno de ellos van siendo propuestos y afianzados por el Magisterio de la Iglesia. Pero no es menos cierto que muchos dogmas y, consecuentemente sus oficios litúrgicos —y muy particularmente los relacionados con el misterio de la *Virgo Genitrix*— han evolucionado a lo largo de la historia en el sentido de que han ido expandiendo y consolidando su significación.

2. El ícono de la Virgen de los Dolores

Es bien sabido que no existe testimonio de la presencia de María en las últimas horas de la vida de su Hijo en los sinópticos. Sólo San Juan (XIX, 25-27), como ya se anticipó, habla de la Madre a los pies de la cruz sin hacer, no obstante, referencia alguna a su dolor. Es este el tercer episodio evangélico en el que se establece un diálogo entre Cristo y la Madre, teniendo como primero el del Niño hallado en el templo (*Fili, quid fecisti nobis sic? Ecce pater tuus, et ego dolentes quaerébamus te?*) y segundo el de las Bodas de Caná. (*Vinum non habent*). En el caso que nos ocupa, el diálogo implícito incluye a la Madre y a San Juan. Implícito porque es sólo Cristo quien habla y la imagen que tenemos de María es de un reservado silencio, definido de un modo casi icástico por el verbo *stabant*:

Stabant iuxta Crucem mater ejus, et soror matris ejus Maria Cleophae... et Maria Magdalene. Cum vidisset ergo Jesus matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae : «Mulier ecce filius tuus.» Deinde dicit discipulo: «Ecce mater tua». Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.

1. R. GUARDINI, *Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, p. 18.

2. Idem, p. 20.

En la acepción propia del verbo *sto* (estar en pie, mantenerse derecho), tanto como en las más extendidas (tenerse en actitud de combatiente, perseverar, mantenerse firme), unido esto al sentido recto y figurado de la construcción de preposición más acusativo del *iuxta Crucem*, está implícita la figura inmovible, vertical y terriblemente dolorosa de la Virgen junto al Hijo en una doble dimensión espiritual y física. Episodio este anticipado por el *transivit gladium* de Simeón en el Evangelio de San Lucas.

La conmemoración de la Pasión de Nuestro Señor con todas sus implicancias corresponde a la acción litúrgica del Viernes Santo; el Viernes Santo, por su parte, no tiene misa y la liturgia está dividida en cuatro partes:

1º Lecturas: *Oseas* 6,1-6; el 1º Responsorio que es una lectura de *Habacuc* 3, 1-3 y del capítulo 12 del *Éxodo* versículos 1-11 donde se relata la comida del Cordero pascual; el 2º Responsorio contiene una lectura del Salmo 139 (*Eripe me homine, ab homine malo*) y finalmente, se concluye con la lectura de la Pasión del Evangelio de San Juan;

2º Las oraciones solemnes donde la Iglesia pide por todos aquellos que son el objeto de su amor y de su interés: por la misma Iglesia; por el sumo Pontífice; por el clero y los fieles; por los Jefes de Estado; por los catecúmenos; por las necesidades de los fieles; por la unidad de la Iglesia; por la conversión de los judíos (*ut Deus et Dominus nostra auferat velamen de cordibus eorum*); por la conversión de los infieles.

3º Adoración de la Santa Cruz ceremonia primigenia donde los fieles besaban, en Jerusalén la cruz en la que había sido crucificado Cristo. Se canta el *Ecce lignum Crucis, in quo Salus mundi pependit. Venite adoremos*; y los *Improperios*, que revisten una belleza sublime porque es la queja de Nuestro Señor en forma de pregunta o de imprecación al pueblo que lo crucifica:

Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.

Luego se canta, los dos coros alternativamente, en griego y en latín: *Hágios o Theós. Hágios ischyrós. Hágios athánatos eléison imás*, que se corresponde con el latín: *Sanctus Deus. Sanctus Fortis. Sanctus immortalis, miserere nobis*. Todo el desarrollo del *Popule meus* es iconológico y se despliega a partir de una evolución del plano anagógico que el texto de San Juan abre, apoyado en los textos veterotestamentarios que lo anticipan y lo prefiguran.

Viene luego una Antífona: *Crucem tuam adoramos, Domine*, que se completa a su vez con el versículo 2 del Salmo 66: *Deus misereatur nostri, et benedicat nobis...* Para llegar, finalmente, al *Crux fidelis*.

*Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis:
nulla silva talem profert fronde, flore, germine.*

Aparece luego esa otra secuencia —iconológica también— el *Pange lingua*, compuesta por Fortunato, obispo de Poitiers hacia finales del siglo VI.

4º Comunión con las hostias que han quedado del Jueves Santo y se termina la acción litúrgica del Viernes Santo.

El Sermón de Soledad, en el que se reflexiona sobre los dolores de Nuestra Señora es un agregado moderno, del que se puede prescindir y no está incluido en los actos litúrgicos.

De la misma manera que el tópico de las *Lamentaciones* de Cristo, el Cordero inmolidado, se va desplegando a partir del nivel anagógico del texto bíblico y de su interpretación tradicional, tanto como de la liturgia del Viernes Santo, el *Planto de María* va tomando, con el tiempo, la dimensión de la Dolorosa en esa misma trabazón bíblico litúrgica³. Y se podría afirmar que el texto más antiguo que inicia la expansión de este tópico es de San Agustín:

Domina mea misericordiosissima, quos fontes dicam erudisse de pudicissimis oculis, cum attenderes unicum filium tuum innocentem coram te ligari, flagellari, mactari? Quos fletus credam perfundisse piissimum vultum, cum suspiceres eundem et Deum et Dominum tuum in cruce sine culpa estendi, et carnem de carne tua ab impiis crudeliter dissecari? Quibus singultibus aestimabo purissimum pectus vexatum esse, cum tu audires: Mulier, ecce filius tuus; et discipulus, Ecce mater tua: cum acciperes discipulum pro Magistero, servum pro Domino?

3. En cuanto a la dimensión dramática de los *planctus* latinos, los estudios generales de referencia siguen siendo para nosotros aquellos de Young y de De Bartholomaeis. Particularmente Young habla de los *planctus* latinos como de una composición lírica que se desarrolla de modo autónomo al contexto litúrgico, adecuada a los ritos del Viernes Santo, y probablemente integrada como conclusión de la misa celebrada en ese día, de algún modo relacionada con la ceremonia de la *Adoratio crucis*. Considerando la estructura interna del oficio del Viernes, el *planctus* era considerado por el estudioso como perfectamente integrado en la ceremonia que, centrada en la figura de Cristo en la cruz, habría encontrado en el lamento de la Madre el complemento perfecto. Pero Young iba más allá y copiosamente en ámbito laico, y no eclesiástico, dado el valor sacrificial de la Misa en sí misma, por lo que la representación de las últimas horas de Cristo hubiese sido una repetición inútil (V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Turín, Società editrice internazionale, 1952, pp. 212–213; otro trabajo consultado es de D. SPIVEY ELLINGTON, «Impassioned Mother or Passive Icon: The Virgin's Role in Late Medieval and Early Modern Passion Sermons», en *Renaissance Quarterly*, 48 (1995), 2, pp. 227-241).

Igualmente San Ambrosio, reflexionando sobre estos versículos de San Juan, dice:

Maria mater Domini ante crucem Filii stabat. Nullus me hoc docuit, nisi sanctus Ioannes Evangelista. [...] Ioannes docuit, quod alii non docuerunt, quemadmodum, in cruce positus, matrem appellaverit. [...] Nam, si religiosum est quod latroni donatur venia, multo uberius pietatis est quod a filio mater tanto affecto honoratur. (Epístola LXIII, cap. CIX)

Ambos Padres de la Iglesia desarrollan la relación afectiva y de compasión entre la Madre y el Hijo, comprendiendo en el drama humano el drama divino, que encuentra en las lágrimas maternas el punto de mayor flexión. En efecto, San Juan, al señalar a María a los pies de la cruz, propone, en el plano anagógico, la posibilidad de desplazar la mirada al interior de la escena, otorgando al lector la posibilidad de asistir a un diálogo privado, de escuchar el «testamento» de Cristo, que antes de morir confía su Madre a San Juan: a través de esta pequeña secuencia dialogal el Dios-hombre doliente ya no está solo en el Calvario. Es este punto del pasaje evangélico el único que puede abrir paso a la compasión, y que, en la literatura de devoción, da pie a sucesivas elaboraciones líricas, dialogales y dramáticas. De hecho, la primera y principal diferencia entre el modelo primitivo de la Pasión y la narración que de ella se hace a partir del siglo XII es la presencia de María en llanto, cuyo *planctus* (o *lamentatio*) es el argumento específico de numerosas composiciones iconológicas redactadas en latín o en vulgar, al principio líricas y narrativas, más tarde, a través del diálogo, cada vez más orientadas hacia la forma dramática.

Entre las composiciones en latín, de las que existe testimonio a partir de finales del siglo XII y que son compuestas hasta entrado el XV, el *Planctus trecentesco civitatense* es, sin duda, la más famosa.

De las *lamentationes* en vulgar, la más antigua es aquella incluida en la *Pasión de Montecassino* (uno de los primeros ejemplos de un modo nuevo de narrar la Pasión), en el cual, la sucesión de los episodios sigue un modelo evangélico (por lo demás en latín) hasta el momento del diálogo con la madre, en donde se focaliza en el dolor de la Madre.

La otra es la Pasión de Clermont Ferrand —datada en el siglo X— es el más antiguo ejemplo en lengua romance, viene narrada de un modo descarnado, con sobriedad retórica y en pocos casos con alguna indulgencia al patetismo, extraídas en su mayor parte de la tradición apócrifa (sobre todo del Evangelio de Nicodemo). Historia de la Pasión que, por otra parte, parece influida en Occidente por la tradición de las llamadas «armonías evangélicas», inauguradas por el *Diatessaron* de Taciano, pero llevadas a un alto rango por la obra de Juvenco, *Evangeliorum libri*, compuestas

según los cuatro evangelios canónicos sin, por tanto, privilegiar ninguna de las versiones⁴.

Los *planctus* en latín presentan, sustancialmente, tres formas compositivas: la forma lírica de monólogo, la forma narrativa de recuerdo y la forma de diálogo. A la primera pertenecen los *planctus* más antiguos: el *Planctus ante nescia* atribuido a Adán de San Víctor —siglo XII— y el *Flete Fideles animae* del siglo XIII.

El lamento de María trasciende la cruz sólo a través de la descripción de las llagas provocadas por la flagelación y la corona de espinas. En este caso la narración puede evocar el pasado, pero sólo para imaginar el sufrimiento padecido por el Hijo. Este constituye el hilo conductor sobre el que se construyen las *lamentationes* narrativas del recuerdo (como el *Surgite Christus cum trophaeo*, datado en el siglo XIII y que hace referencia al *Dialogus* anselmiano), en el cual María es transmisor conmovido y doliente que narra cada momento de la Pasión. Hasta la crucifixión, sin embargo, lo que viene relatado es sobre todo la angustia «furiosa» de la Madre por lo que le está ocurriendo a su Hijo. Angustia estimulada solamente por el resultado de las acciones, visibles en el cuerpo de Cristo totalmente transformado en cuerpo doliente por sus torturadores⁵.

En los lamentos en forma de diálogo⁶ (un ejemplo del siglo XIII es el lamento *Crux de te volo conqueri*), la Virgen habla con uno o varios de los otros personajes implicados en la Pasión, es decir, su Hijo, San Juan, las Marías y, en particular María Magdalena, la cruz y los judíos. Puede, bien recordar todo el proceso de la Pasión, bien limitarse al lamento angustioso a los pies de la cruz o bien prorrumpir en lágrimas inconsolables, después de la muerte y durante la deposición del Señor.

Hay dos autores medievales que aportan datos relevantes en torno al planto de María: el *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini* atribuido a San Anselmo y en el *Liber de Passione Christi et doloribus matris eius* de San Bernardo de Claraval, que, con intención de «ofrecer material edificante a un destinatario más docto, fuese éste poeta o predicador», juegan un papel determinante en la configuración posterior del *planctus Virginis*.

Si bien San Anselmo adopta un procedimiento más bien expositivo y tratadístico, mientras en San Bernardo prevalece el tono elegíaco del soliloquio, en ambos casos es María quien narra los sucesos de la Pasión, desde su punto de vista, como ella los ha vivido, con sus propios sentimientos.

4. La tradición oriental sigue un camino distinto, que merecería atención aparte. Baste la referencia al *Christòs paschòn*, generalmente atribuido a Gregorio de Nazianzo (330–390 d.C.).

5. Cfr. de D. SPIVEY ELLINGTON, *Op. cit.*

6. Los datos sobre las formas dialogadas han sido obtenidos del trabajo de Carla BINO, *Las lágrimas de María. De la Pasión evangélica a la Pasión compartida en el "teatro de la piedad" laico al inicio de la alta Edad Media*, Universidad Católica del Sacro Cuore de Brescia (on line). Disponible en : <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Bino.pdf>

La narración evangélica viene así ampliada y modificada por el sentimiento materno, enriquecida por citas veterotestamentarias extraídas de los Salmos y de los profetas, además de los Apócrifos. La lección de estos monjes (que gozó de una fama casi proverbial, tanto como para ser conocida en el siglo XIV como el «lamento de Bernardo»), marcarían un primer paso en el proceso de configuración del tópico, fijando una serie de *topoi* que se repetirán constantemente en las *lamentationes* posteriores.

Es, evidentemente, el emotivo misticismo franciscano del siglo XIII el que va definiendo este punto de vista en relación con la pasión de María, en especial por los aportes de Bonaventura de Bagnoregio (con sus *opuscola* y *additamenta* en torno al misterio doloroso) y por la obra de Jacopone da Todi (*Stabat mater* y *Donna de Paradiso*), que es quien nos ocupará de manera particular en los párrafos siguientes.

3. En torno al *Stabat Mater*

En el *Donna de Paradiso* de Jacopone da Todi, la Virgen ya no sólo narra la Pasión, sino que la vive ella misma, llaga a llaga, uniendo el dolor del Hijo el suyo propio. De este modo, por ejemplo, en una loa que se podía cantar en el Domingo de *quadragesima*, se observa ya la total identificación de los dolores del Hijo en el corazón de la Madre:

*Quando io ti vidde ferire nel cuor con la lanza,
io mi pensai di morire, o Cristo mia speranza.
Quando vidde a ferirti mi venne tanto gran dolo,
vedendoti aperto il tuo lato, o dolce mio figliuolo.
[...]
S'apresso del tuo lato, figliolo, io fussi stata
La lanza mel tuo costato non sarebbe entrata:
io l'haveria levata del tuo cuore prezioso,
e l'haveria messa nel mio cuore così penoso⁷.*

Donna de Paradiso, es un texto libre, en el que la capacidad creativa del poeta discurre sobre los detalles del planto sin ceñirse más que a la posibilidad infinita de ahondar sobre el dolor de la Madre frente al Hijo atormentado; el *Stabat Mater*, por su parte, es una composición litúrgica —de hecho, se incorporó modernamente como secuencia de la Misa de los siete dolores de la Virgen—, ajustada al dogma y a la tradición de la Iglesia respecto de este misterio. Se ha discutido mucho la autoría de Jacopone da Todi sobre el *Stabat Mater*: algunos atribuyen esta secuencia a Juan XXII, otros a San Bernardo o a San Buenaventura, inclusive a los Papas Inocencio III y Gregorio XI. No obstante, la hipótesis que más posibilidades tiene es la de Iacoponi, probablemente es-

7. Citado más ampliamente por Carla BONI, cfr. Idem.

crita en los últimos años de su vida, entre el 1303 y 1306, en el convento de San Lorenzo de las hermanas Clarisas, entre Perugia y Todi. Hay varias versiones y redacciones litúrgicas anteriores, de las cuales Todi puede haber tomado el modelo para la suya. Otras son posteriores a la de nuestro poeta, pero no son la que figura como secuencia en la misa propia. Estas Versiones⁸ presentan algunas variables, como número de estrofas por asimilación o expansión de unas en otras, cambios en las palabras —adjetivos particularmente aplicados a la Madre dolorosa—, diferente ubicación de versos, etc. Las redacciones más importantes a tener en cuenta serían la de los *Annales Genuenses* de Giorgio Stella⁹, la primera que se registra; el *Rosarium Sermonum* de Bernardino de Busti¹⁰ y la que figura en el *Códice Laurenziano-Gadiano* 90 sup.121.

La versión de Iacoponi da Todi, llamada oficialmente *Stabat Mater* de acuerdo con el inicio del primer verso, es adaptación de una vieja melodía, no de origen aleluiático¹¹ ciertamente, ya que viene de las celebraciones litúrgicas del Viernes Santo, nacida probablemente de los *laudes* populares, variando en el tono y en el ritmo cada dos estrofas según la forma responsorial. El segundo modo plagal¹², en el cual la melodía se distiende, le confiere a la secuencia un color opaco y expresivo, al mismo tiempo que se expresa como una profunda y sentida oración. Por su parte, el texto escrito consta de tres partes bien definidas:

1. Presentación del cuadro iconológico (estrofas 1 y 2).
2. Llamado a la anagogía del cuadro (estrofas 3 y 4).
3. Incorporación de la mirada del pecador que hace propio el dolor del Hijo pero a través del dolor de la Madre, y por cuya intermediación pide el perdón de sus culpas y el premio de la Gloria eterna (estrofas 5 a 10).

Es evidente que el tramo más largo está puesto al servicio de dirigir los puntos de la contemplación de quien mira y se siente conmovido por el patetismo de este misterio. Por otra parte, esta presencia de la primera persona, se organiza como exégesis obligada

8. F. ERMINI, *Los Stabat Mater e in Pianti Della Vergine nella lirica del Medioevo*, Città di Castello, [sin dato editorial], 1916.

9. MURATORI, *Rerum Ital. Script*, XVII, 117. Se trata de la versión más antigua y de la que da pie a las elaboraciones posteriores.

10. HAGNEAN, 1508, II, fol.c-6.

11. La Liturgia de la Misa tradicional está formada de oraciones y canciones del *Proprium Missae* y del *Ordinarium Missae*. Algunas de estas partes (introito, gradual, aleluia, ofertorio, secuencia, comunión) cambian cada día. Otros (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) son iguales para todo el año litúrgico. Tenían varias formas: el *accentus* es una recitación cantada del salmo sobre la misma nota. El canto aleluiático que deriva del jubilo es un largo vocalizo especialmente sobre la *a* de *Aleluia*.

12. Fórmula armónica conclusiva que hace pasar de la sub-dominante a la tónica. (Cfr. *L'Encyclopédie Universalis en ligne*. Disponible en : www.universalis.fr/encyclopedie/cadence-plagale/).

de la imagen o cuadro presentado y es un aspecto esencial de toda figura iconológica que está al servicio, por un lado, de expandir el dogma en todos sus niveles y, por otro, desarrollar el plano anagógico en el punto de convergencia entre lo humano y lo divino.

Transcribimos a continuación la versión original, una traducción literal ya canónica y la versión de Lope de Vega.

Versión latina medieval	Traducción literal	Versión por Lope de Vega
<p>1.</p> <p><i>Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat filius. Cuius animam gementem Contristantem et dolentem Pertransiuit gladius.</i></p>	<p>1.</p> <p>Estaba la Madre dolorosa junto a la Cruz, llorosa, en que pendía su Hijo. Su alma gimiente, contristada y doliente atravesó la espada.</p>	<p>1.</p> <p>La Madre piadosa estaba junto a la cruz y lloraba mientras el Hijo pendía. Cuya alma, triste y llorosa, traspasada y dolorosa, fiero cuchillo tenía.</p>
<p>2.</p> <p><i>O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti Quae maerebat et dolebat. Et tremebat, cum videbat Nati poenas incliti.</i></p>	<p>2.</p> <p>¡Oh cuán triste y afligida estuvo aquella bendita Madre del Unigénito! Languidecía y se dolía la piadosa Madre que veía las penas de su excelso Hijo.</p>	<p>2.</p> <p>¡Oh, cuán triste y cuán aflicta se vio la Madre bendita, de tantos tormentos llena! Cuando triste contemplaba y dolorosa miraba del Hijo amado la pena.</p>
<p>3.</p> <p><i>Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio? Quis non posset contristari, Piam matrem contemplari Dolentem cum filio?</i></p>	<p>3.</p> <p>¿Qué hombre no lloraría si a la Madre de Cristo viera en tanto suplicio? ¿Quién no se entristecería a la Madre contemplando con su doliente Hijo?</p>	<p>3.</p> <p>Y ¿cuál hombre no llorara, si a la Madre contemplara de Cristo, en tanto dolor? Y ¿quién no se entristeciera, Madre piadosa, si os viera sujeta a tanto rigor?</p>
<p>4.</p> <p><i>Pro peccatis suae gentis Jesum vidit in tormentis Et flagellis subditum. Vidit suum dulcem natum Morientem desolatum Dum emisit spiritum.</i></p>	<p>4.</p> <p>Por los pecados de su gente vio a Jesús en los tormentos y doblegado por los azotes. Vio a su dulce Hijo muriendo desolado al entregar su espíritu.</p>	<p>4.</p> <p>Por los pecados del mundo, vio a Jesús en tan profundo tormento la dulce Madre. Vio morir al Hijo amado, que rindió desamparado el espíritu a su Padre.</p>
<p>5.</p> <p><i>Eja mater fons amoris, Me sentire vim doloris Fac ut tecum lugeam. Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.</i></p>	<p>5.</p> <p>Ea, Madre, fuente de amor, hazme sentir tu dolor, contigo quiero llorar. Haz que mi corazón arda en el amor de mi Dios y en cumplir su voluntad.</p>	<p>5.</p> <p>¡Oh dulce fuente de amor!, hazme sentir tu dolor para que lllore contigo. Y que, por mi Cristo amado, mi corazón abrasado más viva en él que conmigo.</p>

6.

*Sancta mater; istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati
Iam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide!*

7.

*Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.*

8.

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
Passionis eius sortem
Et plagas recolare.*

9.

*Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii,
Inflamatus et accensus,
Per te virgo sim defensus
In die judicii.*

10.

*Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.*

6.

Santa Madre, yo te ruego
que me traspases las llagas
del Crucificado en el corazón.
De tu Hijo malherido
que por mí tanto sufrió
reparte conmigo las penas.

7.

Déjame llorar contigo
condolerme por tu Hijo
mientras yo esté vivo.
Junto a la Cruz contigo estar
y contigo asociarme
en el llanto es mi deseo.

8.

Virgen de Vírgenes preclara
no te amargues ya conmigo,
déjame llorar contigo.
Haz que llore la muerte de Cristo,
hazme socio de su pasión,
haz que me quede con sus llagas.

9.

Haz que me hieran sus llagas,
haz que con la Cruz me embriague,
y con la Sangre de tu Hijo.
Para que no me quemé en las llamas,
defiéndeme tú, Virgen santa,
en el día del juicio.

10.

Cuando, Cristo, haya de irme,
concédeme que tu Madre me guíe
a la palma de la victoria.
Y cuando mi cuerpo muera,
haz que a mi alma se conceda
del Paraíso la gloria.
Amén.

6.

Y, porque a amarle me anime,
en mi corazón imprime
las llagas que tuvo en sí.
Y de tu Hijo, Señora,
divide conmigo ahora
las que padeció por mí.

7.

Hazme contigo llorar
y de veras lastimar
de sus penas mientras vivo.
Porque acompañar deseo
en la cruz, donde le veo,
tu corazón compasivo.

8.

¡Virgen de vírgenes santas!,
llore ya con ansias tantas,
que el llanto dulce me sea.
Porque su pasión y muerte
tenga en mi alma, de suerte
que siempre sus penas vea.

9.

Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio.
Porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.

10.

Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance vida y alma estén.
Porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna gloria.
Amén.

La secuencia se completa con una breve antífona, que termina de darle su sentido agregando el versículo 12 del capítulo I de las *Lamentaciones* de Jeremías:

Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus, et soror matris ejus, Maria Cleophae, et Maria Magdalene. O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus! Quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus, in die irae furoris sui.

En virtud de esta identificación, María se convierte en partícipe de la Redención, es decir, corredentora, y es invocada como Madre de misericordia y mediadora de salvación, de donde todas las oraciones y pedido que hace la Iglesia el Viernes Santo: por la Iglesia, por el Sumo Pontífice, por el clero y los fieles, por los judíos y por los infieles, pasan por ella. Así, la Madre de Dios sufre el tormento de la Cruz por el Hijo y para todos los hijos de la Iglesia que tienen en ella el camino obligado de su santificación.

Si bien la conmemoración de *Los siete dolores de la Virgen*, de acuerdo con la profecía de Simeón, es una devoción muy antigua y adosada a la liturgia del Viernes Santo, sólo a partir del siglo XVII es considerada por la Orden de los Servitas una fiesta especial e independiente de las otras celebraciones marianas, y extendida a la Iglesia recién en el siglo XIX por el papa Pío VII (concretamente en el año 1814). Pero sólo en 1912, Pío X la instala y fija como fiesta de segunda clase el 15 de septiembre, en la octava de la Natividad de María, un día después de la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz. En la misa propia, en la cual ya se anticipó que el *Stabat Mater* se instala como secuencia, se traen a colación, además, como textos anticipadores, no sólo la profecía de Simeón, sino el texto de *Judith* (13,22-25) liberadora de su pueblo:

Benedixit te Dominus in virtute sua, quia per te ad nihilum redegit inimicos nostros. Benedicta es tu filia a Domino Deo excelso, prae omnibus mulieribus super terram.

Texto éste que anticipa el saludo de Isabel, presente en el *Ave María* y de las palabras de la misma Virgen María en el *Magnificat*: *beatam me dicent omnes generationes* que da el valor reivindicativo y definitivo de ese dolor «sin consuelo» anticipado en las palabras finales del versículo citado de Jeremías: *Quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus, in die irae furoris sui.*