

INTERPRETACIONES DEL IMAGINARIO DEL MÁS ALLÁ: VISIONES DE LAS ‘ÁNIMAS DEL PURGATORIO’ EN EL CAMPO DE GIBRALTAR

ANDRÉS BOLUFER VICIOSO, Instituto de Estudios Campogibraltares (Sección Segunda).

RESUMEN

Las Ánimas del Purgatorio forman parte integrante del imaginario católico del Más Allá. Su realidad es sólo mental, pero su validez dogmática ha sugerido disputas teológicas y realidades plásticas y de ellas trata este artículo, aplicando su sensibilidad creativa al Campo de Gibraltar.

Curiosamente esta verdad, entendible sólo por los sentidos espirituales, se ha manifestado con una gran variedad interpretativa: San Miguel arcángel, el mismo Cristo o la Virgen del Carmen han tenido un papel decisivo en su concreción.

PALABRAS CLAVES

Tarifa, San Roque, San Mateo de Tarifa, San Francisco de Tarifa, Santa María la Coronada de San Roque, San Miguel Arcángel, Cristo de la Humildad y Paciencia, Virgen del Carmen, Ánimas del Purgatorio.

SOMMAIRE

Les Âmes du Purgatoire constituent une partie précise de l'imaginaire catholique de L'au delà. Leur réalité est seulement mentale, mais sa valeur dogmatique a suggéré des disputes théologiques et des réalités plastiques, et c'est le sujet de cet article, appliqué à la sensibilité créative dans le Campo de Gibraltar.

Cette réalité compréhensible seulement par les sens spirituels, s'est manifesté avec une grande variété interprétative: saint Michel Arcange, le même Christ ou la Vierge du Carmel ont en un rôle décisif dans leur histoire plastique.

MOTS CLEFS

Tarifa, San Roque, San Mateo de Tarifa, San Francisco de Tarifa, Santa María la Coronada de San Roque, saint Michel Arcange, Le Christ de la Humilité et Patience, La Vierge du Carmel, Les Âmes du Purgatoire.

1. LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO Y SUS PATRONOS

En aquellas iglesias en las que sobrevive como elemento devocional, pictórico o escultórico, el culto a las *Ánimas del Purgatorio*, éste se ha convertido en una seña de identidad de la feligresía, frente a las otras de su localidad, debido principalmente a alguna peculiaridad de su iconografía.

Esta advocación era imprescindible para el medio espiritual en el que se desenvolvían sus devotos, para ellos esta devoción iba asociada a la concepción pecadora del individuo, y a la propia consciencia de su redención, gracias a los sufragios aplicados por su alma, y para consagrar esta relación entre oferente-difunto-divinidad, nacieron las cofradías con esta titularidad, los altares y las capillas dedicadas a esta advocación.

Iconográficamente este tema ha ido variando a lo largo del tiempo, en función de sus protagonistas principales. Con este tipo de representaciones alegóricas se ha creado un espacio ideográfico en el que la concepción de esta escena por parte de cada comitente ha tenido una gran relevancia. En Jerez de la Frontera por ejemplo, nos podemos encontrar como protagonista indiscutible de este episodio al arcángel Miguel en la iglesia de San Miguel o en el convento de Santo Domingo, pero aún así su concepción es diferente. En San Miguel, él es el único protagonista, mientras en el convento aparece flanqueado por santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís, y a éste último lo encontramos como único intercesor en la catedral, en el altar de ánimas de este primer templo jerezano. Es decir la concepción universal de este misterio no tiene por qué conllevar a la aceptación de un mismo protagonista.

En esta tesitura, en la que un mismo trasfondo ideográfico admite varias interpretaciones, en cuanto a la disparidad de sus protagonistas, se haya uno de los dilemas más habituales sobre si una obra corresponde, o no, al arte religioso popular: “Cuando se estudian las ideas, normas de comportamiento y conductas religiosas del pueblo llano, diferentes autores las han denominado de distinta manera: ‘religiosidad popular’ (Nogués); ‘religiosidad tradicional’ (Castón

Boyer); ‘catolicismo popular’ (Maldonado) o ‘religión popular’ (Gómez García). Estas ideas y conductas religiosas en el catolicismo se van a expresar mediante rituales, prácticas y actitudes que responden a un modelo de creencias vigentes en tiempos más antiguos y que adoptan formas consideradas por algunos como heterodoxas y, por otros, de peculiaridades o maneras particulares de entender la religión” (COBOS y LUQUEROMERO 2003: 369).

El que se trate de peculiaridades locales o de cada feligresía, no es argumento suficiente para considerarlas como obras de arte popular. Habría que analizar a patrocinadores y obras financiadas. Sus comitentes no tienen nada de populares, porque corresponderían sin duda a las oligarquías locales y de cada feligresía, y si las obras están realizadas por *segundas y terceras espadas*, no por eso pueden considerarse populares, sino de carácter secundario o provinciano. Más bien cabría pensar en obras popularizadas, más que por su propia concepción, por su continua utilización por parte de los fieles, que se acercarían a ellas como objetos culturales ante los que llevar a cabo sus rogativas. En este contexto se sitúa nuestro recorrido por la iconografía de *las Ánimas del Purgatorio* en el Campo de Gibraltar, en tanto que se trata de un tema canónico, pero en el que las concepciones de sus patrocinadores, y los artistas elegidos para llevarlas a cabo, los conozcamos o no, han tenido una gran importancia a la hora de su plasmación y a la hora de crear, asentar o difundir una devoción determinada.

A raíz del concilio tridentino se desarrolló espectacularmente la devoción a las *Ánimas del Purgatorio*. Una consecuencia directa de ello sería la estabilización y consolidación de las cofradías de este culto¹, cuyos altares privilegiados tenían una gran importancia de cara a los fines previstos por sus fundadores: el rescate de las almas de sus cofrades del Purgatorio, y por tanto su salvación eterna a través de los sufragios hechos en ellos. Su fin era por tanto necesariamente optimista, ya que a través de las plegarias tenían sus organizadores una garantía emocional de que ese espacio indeterminado en

1.- Las primeras referencias para este tipo de cofradías aparecen datadas para Sevilla a partir de 1554, cuando se documenta la existencia de un Hospital y una Cofradía de las Ánimas de San Ramón (HERNÁNDEZ 1973: 33).

el tiempo, entre la muerte física y el Juicio Final, no sería eterno. Se trataba de dar una respuesta gráfica y clara a la ansiedad que suscitaba la muerte, porque aunque la fe les remachara a los creyentes que todo lo que se les presentaba como cierto a través de la catequesis ordinaria, era incuestionable, se necesitaba materializar de alguna manera visual este ultramundo *post mortem* al que necesariamente se iba a ir. Y por supuesto, se daba por hecho que el suplicante era digno de obtener la redención de aquel por quien se suplicaba. Es decir su culto suponía un hecho comunitario positivo entre dos mundos opuestos por sus realidades físicas, el material-terrenal desde el que se ofrecían los sufragios por el alma del difunto y el espiritual-Purgatorio en el que estaba necesariamente el mundano fallecido y del que se esperaba que saliera hacia la Gloria gracias a los sufragios.

El tema iconográfico se desarrolla espectacularmente desde mediados del siglo XVI, cuando se profundiza teológicamente en este argumento, que rápidamente se populariza al concebirse como una segunda oportunidad entre la muerte física y el Juicio Final (ARIÈS 1999: 90-98 y LE GOFF 1985). En las representaciones del Juicio Final, nacidas durante el Románico, se representaba en dos planos opuestos la historia de la salvación: en el superior aparecía básicamente el Cristo Juez (Apocalipsis, II, 5-6) y junto a él como intercesores los testigos del Gólgota, la Virgen y san Juan, mientras en el inferior, distribuidos en dos campos, se separaba drásticamente a los justos de los pecadores en el decisivo instante de la sanción definitiva (Mateo, XXV, 34-41). Ahora en los cuadros de Ánimas se ha producido un cambio conceptual y por tanto iconográfico: hay una segunda oportunidad gracias a la existencia del Purgatorio, por ello si bien se mantiene prácticamente inalterable el campo superior, el inferior varía, ya no existen los dos espacios contrapuestos; no se trata del juicio apocalíptico. Los justos y condenados desaparecen y son sustituidos por aquellos pecadores que han sido liberados de sus culpas gracias a los sufragios y por ello son arrancados literalmente del Purgatorio por los ángeles, mientras sus compañeros de sufrimientos miran estupefactos el espectáculo milagroso que tienen ante sí, esperando su pronto rescate.

De estas visiones de esta segunda oportunidad, que se le brinda a cada individuo para salvar su alma pecadora de las garras del Infierno, tenemos varias interpretaciones, que han sobrevivido a las garras del tiempo en las principales iglesias de la comarca.

2. EL RETABLO DEL 'CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA' EN SANTA MARÍA LA CORONADA DE SAN ROQUE

Tras la ocupación de la plaza de la Roca en 1704, comenzó el traslado de todo lo que se consideraba imprescindible para la reubicación física y moral de la ciudad exiliada. Entre los objetos que se sustrajeron al invasor estaban las principales imágenes devocionales de la población. Una de ellas fue la del *Cristo de la Columna* o de *la Humildad y Paciencia*, que se transportó al nuevo emplazamiento del Gibraltar español en el cerro de San Roque en 1705. Al igual que otras de ellas, "unas vinieron envueltas entre ropas, algunas entre las seras de los que volvían de vender comestibles, i las demás por otros varios medios. Así se sacaron la virgen de los Remedios, la del Socorro, el Cristo de la Espiración, la Magdalena, san Josef, i san Antonio de las Monjas, i el santo Cristo de la Columna con sus coronas, diademas, potencias i otros adornos." (LÓPEZ DE AYALA 1982: 325).

Esta imagen y la cofradía a la que pertenecía tuvieron su sede en la iglesia mayor de la ciudad ocupada, en la que tenían una gran devoción cuando el jurado gibraltareño Alonso Hernández del Portillo, redactó su historia entre 1610 y 1622 (HERNÁNDEZ DEL PORTILLO 1994: 152). A pesar de su rescate, la imagen, no recobraría su situación anterior a la pérdida de la Roca, presidiendo un retablo, hasta que en 1751 se la colocó en el altar de la capilla de Ánimas (Lám. 1) en la nueva parroquial sanroqueña. En concreto, el 2 de octubre de ese año se despachó desde el obispado de Cádiz, carta de donación y propiedad de una capilla del crucero de la iglesia mayor a favor de la cofradía (CALDELAS 1976: 174), cuyo titular es precisamente este Cristo. Lorenzo Valverde, cronista del ochocientos sanroqueño, la describe de la siguiente manera: "en el fondo al Lebante de las del lado del Sur, está la Capilla



Lámina 1. Retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia. Visión de conjunto. Siglo XVIII. Santa María la Coronada, San Roque.

de las Ánimas con 6 varas de profundidad y 4 de anchura. En el Camarín de su testero se venera la respetable Imagen de vulto de El Santo Cristo de la Humildad, a sus pies está un cuadro de las Benditas Ánimas escoltadas de medio relieve” (VALVERDE 2003: 47). En su descripción ya aparecen los dos elementos que la definen, en el plano superior la imagen exenta del protagonista, el Cristo (Lám. 2), y a sus pies, en el plano inferior, el relieve de las almas en pena (Lám. 3), rodeadas por un mar de fuego y pidiendo auxilio, convulsas entre las llamas del inframundo en el que purgan sus culpas, esperando ser rescatadas por los merecimientos de los sufragios que se realicen por ellas². Este tipo de relieves puede tener su antecedente en una tabla pintada al óleo por Alonso Cano hacia 1638, con el tema de las *Ánimas en el Purgatorio*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y que en su día perteneció al banco de un retablo de la capilla de los Dominicos de Montesión (SÁNCHEZ-MESA 1984: 370).

La imagen, conocida como de *la Caña* o *El Moreno*, no se corresponde miméticamente con la iconografía al uso de *La Humildad y Paciencia*, sino a una síntesis ideográfica entre la *Coronación*

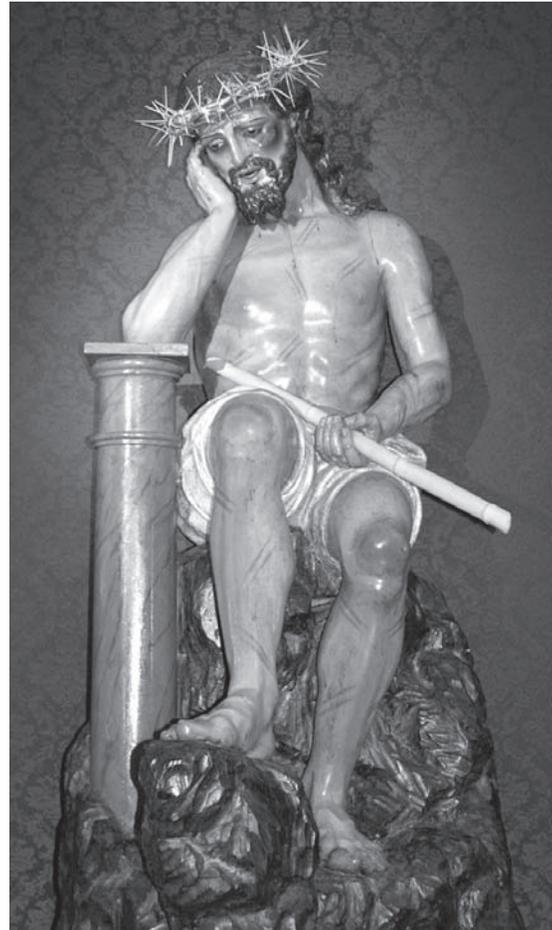


Lámina 2. Retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia: Talla del Cristo de la Humildad y Paciencia. Siglo XVII. Procede de Gibraltar.

de *Espinas*, y la propiamente de la *Humildad y Paciencia*, porque comparte atributos de ambas. La iconografía de la *Coronación de Espinas*³, con la que guarda mayor similitud, se encuentra en las descripciones de la Pasión en los evangelios

2.- El Cristo es una talla de bulto redondo seiscentista, de 130 cm de altura, de buena factura, nada estridente en su anatomía ni en la expresión del dolor, aunque tiene el cuerpo profundamente amoratado. Representa a un Cristo sedente semidesnudo que apoya su cabeza sobre la mano derecha y ésta la descansa en la columna sobre la cual ha sido flagelado.

El relieve está formado en primer término por cuatro cabezas en diversas actitudes, siendo uno de ellos un fraile, tras ellas se sitúan tres almas de medios cuerpos, dos de ellas en posición frontal: un hombre barbado y una mujer, ambos con el brazo izquierdo levantado en actitud suplicante, y junto a ésta una tercera mujer casi de perfil, mirando hacia el Cristo, la única imagen en este sentido, y con las manos sobre el pecho, como suplicando al Cristo que está sobre ella. Pero todos ellos se encuentran envueltos por el paisaje llameante, que les angustia y sobrecoge.

3.- La iconografía de la Coronación de Espinas, se popularizó a raíz de que Luis IX de Francia comprase en 1239 a un mercader veneciano la corona de espinas. Primero estuvo en la Santa Capilla y hoy en Nuestra Señora de París. Su difusión se extendió a partir de la visiones de santa Brígida de Suecia (RODA 1984: 89).



Lámina 3. Retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia: Relieve de Ánimas. Siglo XVIII.

canónicos (Mateo, XXVII, 27-31; Marcos, XV, 16-20; Juan, XIX, 1-3): Jesús, la víspera de la Pascua judía, después de la flagelación y antes de conocer su condena pública, sufre la mofa de los soldados romanos en el Pretorio. Le revisten con unas pseudo-insignias reales: manto, corona (de espinas) y cetro (caña). Pero en nuestro caso, y aquí se establece la síntesis, se le representa sentado sobre una roca, reflexionando ante los preparativos de la crucifixión, con lo que casaría con este último motivo de la *Humildad y Paciencia*. En ambas compartiría su estado abatido y meditabundo, pero al representarse apoyando su bazo sobre la columna en la que ha sufrido el martirio de azotes, no se correspondería estrictamente con un *Cristo de la Humildad y Paciencia*⁴, en el cual este elemento no puede aparecer, ya que de ser así, este Cristo no estaría en el Calvario sino en el Pretorio, no preparándose para sufrir su crucifixión, sino aturrido por la burla de la que ha sido objeto.

Se hace notar en este conjunto que no hay ningún intercesor entre el Cristo y las Ánimas, es más, Cristo está ausente de los penados, absorto en sí mismo. Esto es precisamente lo que va a diferenciar a este conjunto iconográfico de los restantes. ¿Es el propio ajusticiado el mediador? Podría ser, aunque es algo infrecuente que el mismo Cristo actúe como rescatador de las almas, porque es a él a quien se implora, y él quien envía a un libertador.

El grupo se encuentra en la hornacina central del retablo y formaría el eje de este retablo. A los lados le acompañan dos pinturas de pequeño formato, cuyos protagonistas son santos masculinos vinculados al tema del Purgatorio y

representados como si fueran esculturas sobre peanas. A su derecha está flanqueado por un santo de edad avanzada, posiblemente san Cayetano (1480-1547), fundador de los teatinos, uno de cuyos apodos más difundidos fue el de “cazador de almas del Purgatorio”⁵ (Lám. 4), y a la izquierda por una imagen de santo Tomás de Aquino (¿1225?-1274), simbolizado como un maduro monje dominico-ángel (Lám. 5), en clara alusión a su sobrenombre de “doctor angélico”⁶; mientras en el vértice de este triángulo, en el ático, preside el retablo, una escultura de pequeño formato de san Lorenzo, al que le falta su elemento parlante, la parrilla.

A partir de ahora en las imágenes propuestas, sí va a existir un mediador entre los penados y su redentor, caso de las diversas interpretaciones de la Virgen del Carmen o el arcángel Miguel.

4.- La iconografía del Cristo de la Humildad y Paciencia, no responde a ninguna descripción canónica, es una creación bajomedieval que se difunde en España a raíz de la serie de grabados de Alberto Durer de *La Pequeña Pasión* en 1511. Cristo, tras haber sido despojado de sus vestiduras en la cima del Calvario, se sienta sobre una roca y aguarda el momento de su crucifixión. Así es como lo representa el genio del Renacimiento alemán en el frontispicio de la obra mencionada (MALE 1961: 105-106 y PANOFKY 1982).

5.- Aparece representado con vestiduras sacerdotales, capa de armiño, birrete, barbado, y sosteniendo en sus manos un crucifijo sobre el que parece reflexionar, mientras le cae una lluvia de copos. Sobre la advocación de san Cayetano y las ánimas, ver: CAMPOS 1997: 234-263 y ROSELLI 1997: 265-293.

6.- El *doctor angélico* o el *príncipe de los Escolásticos*, como también se le conoce, aparece personificado como un joven monje de la orden de predicadores, caminante y escritor de inspiración divina, de ahí las alas y la llama, ya que aparece con un libro abierto, posible alusión a la *Summa Theologica*, sobre su mano derecha, mientras con la izquierda, alzada, señala con el dedo índice al cielo, y sobre la tonsura una llama profética. Fue canonizado por Juan XXII en 1323 y san Pío V lo proclamó doctor de la Iglesia en 1567 (FERRANDO 1991: 260).



Lámina 4. Retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia: San Cayetano. Óleo/lienzo. Siglo XVIII.



Lámina 5. Retablo del Cristo de la Humildad y Paciencia: Santo Tomás de Aquino como doctor angélico. Óleo/lienzo. Siglo XVIII.

3. LA VIRGEN DEL CARMEN

La Virgen del Carmen es una de las devociones que porta un elemento de sostén con un claro sentido salvífico, el escapulario⁷. Éste u otros materiales utilizados para sujetarse el vestuario, aparecen con este significado redentorista en otras imágenes devocionales, tales como la correa en la orden agustiniana, el escapulario de nuevo entre los mercedarios, el cordón en los franciscanos, etc. Esta fue una de las causas de la popularidad de las vírgenes de Consolación y Correa, de la Merced o de san Francisco. Estas imágenes se difundieron como protectoras de las Ánimas del Purgatorio, y ésta es una de las razones que las hizo apetecibles para otras órdenes, que como la trinitaria en Tarifa, la introdujeron entre sus muros para favorecer a sus devotos, ya que en esta ciudad del Estrecho no había ninguna casa carmelitana⁸.

Pero incluso en este tipo de iconografía, no hay unanimidad interpretativa. De los seis modelos básicos de representación que propone Ismael Martínez⁹ para la evolución iconográfica de la imaginería carmelitana, desde el siglo XIII al XIX, tenemos dos de estos tipos iconográficos en la zona, el de la *Virgen [del Carmen] de la Misericordia*, minoritario y de carácter arcaizante, y el de *Virgen [del Carmen] del Escapulario y el Purgatorio*, mayoritario y difundido a partir de principios del siglo XVII desde Italia, cuando se le unen a la virgen de tradición bizantina dos elementos iconográficos claramente simbólicos y precisos para la espiritualidad providencialista de ánimas: por un lado la visión del santo fundador con “la entrega del escapulario a San Simón Stock en la noche del 15 al 16 de julio de 1251” (DOBADO 2003: 119), y por otro, la posibilidad de rescatar las ánimas del Purgatorio, gracias a la bula sabatina¹⁰, lo que le va a permitir dar el salto de devoción privativa de la orden carmelita, a devoción universal de aquellos que se acogen a su útil amparo.

La expansión del culto a esta devoción, arranca a partir de la visita del General P. Rubeo a España y Portugal entre 1566 y 1567. Su estancia sirvió para excitar la religiosidad popular por dos razones básicas: ofrecía indulgencias papales al portador del escapulario y otorgaba cartas de hermandad a quienes las solicitaban. Esto

promovió que se extendiera rápidamente la devoción a la imagen mariana y a la orden, cuya situación cambió drásticamente en la segunda mitad del siglo XVI. Su posición cambió más por los favores que se concedía a los devotos acogidos a los beneficios de las indulgencias, que por la reforma teresiana del Carmelo, que se asienta en Andalucía a partir de 1573. El padre José Falcone, cronista de la Orden, lo resume así: “en España hoy [1595] no existe casa en la que no se vista el hábito del Carmen a fin de gozar de sus numerosas indulgencias”. Para nuestros grandes místicos carmelitas, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, la devoción a San Simón Stock y al escapulario, apenas tuvieron importancia, téngase en cuenta que “las provincias españolas del Carmelo siempre estuvieron en el furgón de cola de cuantos acontecimientos y vivencias eran grandes realidades en el resto de la Orden; esto es de suma importancia para entender cuanto habrá de ocurrir en el Carmelo español en el siglo XVI” (MARTÍNEZ 2003: 317-318).

En la parroquial sanroqueña el modelo carmelitano que se impuso fue del tipo de la *Virgen [del Carmen] de la Misericordia* (Lám. 6), por lo que no tiene el acostumbrado Niño Jesús. La imagen, con la mirada cabizbaja, es una obra de candelero, que tiene entre sus elementos postizos una peluca rizada, una toca que le cubre

7.- Entre la gente mayor sobreviven algunas tradiciones relacionadas con el escapulario de la virgen marinera, entre ellas la de que quien muere con la insignia puesta, o le pide a la virgen que le asista en su último momento, y toca el suelo antes de expirar, ésta lo rescata de las garras del Purgatorio. O con las propias ánimas: si alguien les pide algún favor, y no cumple lo prometido, no podrá descansar hasta que lo lleve a cabo.

8.- El convento de la Santísima Trinidad Calzada existía al menos desde 1536, y fue clausurado en 1771. Sus enseres se encuentran dispersos entre los otros centros religiosos de la localidad, como el grupo escultórico de la Virgen del Carmen y Ánimas del Purgatorio, que pasó a la iglesia de San Francisco. Sobre lo que fuera su solar se levanta actualmente el Mercado Municipal. (CRIADO 1990: 86-87).

9.- Los modelos serían: Bizantina: SS. XIII, XIV; Majestad: SS. XIV, XV; Inmaculada: SS. XV, XVI; Misericordia: SS. XVI, XVIII; Embarazadas: SS. XVII, XVIII, casi exclusivo de Andalucía Occidental; Escapulario y Purgatorio: SS. XVI-XX (MARTÍNEZ 2003: 308-314).

10.- Juan XXII, es el único pontífice que ha tenido una aparición de la Virgen del Carmen. Ella le dijo que si alguien moría llevando su hábito, bajaría al sábado siguiente de su fallecimiento para rescatarlo del Purgatorio. Es lo que se conoce con el nombre de Bula Sabatina (1322), pero su original no se ha encontrado. Su representación iconográfica dio origen a una codificación, de la que se prohibió: “en 1613 representar a la Virgen bajando al purgatorio; [porque] debería existir una línea diferenciada entre ambos planos y sólo los ángeles podían intervenir directamente portando las almas de los liberados al cielo” (MARTÍNEZ 2003: 313 y 317).

la cabeza, un rico hábito¹¹ y el escapulario entre sus manos extendidas. Lorenzo Valverde, en su descripción de la iglesia mayor, no nos dice nada de ella, sólo se detiene en el altar mayor, la capilla de Ánimas, las capillas del crucero -la del Sagrario y la de Ntra. Sra. de los Dolores-; del resto sólo dice que “hay nueve capillas y cuatro altares con preciosísimas imágenes” (VALVERDE 2003: 47-48).



Lámina 6. Virgen del Carmen, tipo “de la Misericordia”. Imagen de candelero. Segunda mitad del siglo XVIII. Santa María la Coronada, San Roque.

Para situar su cronología es necesario remontarse al menos a 1788 (CALDELAS 1976: 195). Entre las obras que necesitaba la parroquia como de urgente necesidad para darse por concluida su fábrica, se encontraban la terminación de las llamadas naves menores, la torre, la solería y el

retablo mayor. Estas naves colaterales hubieran sido la cuarta y la quinta respectivamente, pero su espacio pronto fue compartimentado y ocupado por capillas, que sirven de apoyo al cuerpo principal de la iglesia, por lo que es de suponer que este ámbito complementario sería lo primero en concluirse, ya que el retablo mayor es de 1815 y la torre de 1825. Por tanto esta imagen debe fecharse no mucho después de 1788, formando parte de la decoración de la capilla que preside, o unos pocos años antes, cuando el comandante Antonio Barceló recaló en Algeciras durante el Gran Asedio de Gibraltar (1779-1782), ya que a él se debe la extensión de la Virgen del Carmen como la devoción marinera, en sustitución de *la galeona*, la Virgen del Rosario (BUENO 1999: 281-286).

El tipo de *Virgen del [Carmen de] Escapulario y Purgatorio* (Lám. 7) es el que se venera en un retablo neoclásico de la parroquia tarifeña de San Francisco, donado a finales del siglo XVIII por Ambrosio Muñoz, familiar del Santo Oficio¹². El grupo escultórico, de claro sabor tardobarroco, ya existía al parecer en la segunda mitad del siglo XVII en el convento trinitario, y pasó al igual que el de la Sagrada Familia, a la iglesia de San Francisco tras la clausura de dicho convento en 1771 (CRIADO 1992: 25-28). Su propia existencia nos lleva a pensar que en Tarifa, pueblo marítimo, la Virgen del Carmen se había introducido, en principio como protectora de las Ánimas en la segunda mitad del seiscientos, cuando en la otra parroquia, la de San Mateo, el protector de las Ánimas era el arcángel Miguel, y con posterioridad se convertiría en la protectora de los marineros. Ello nos indica que en una misma ciudad cada feligresía tenía y mantenía, su propia devoción escatológica, como una señal de identidad y diferenciación: creen en un mismo dogma pero cada templo le da su propio sello.

La escena estaba formada por cuatro piezas exentas, tres distribuidas en función de un esquema triangular y una en posición frontal. El eje de la composición lo determina el grupo escultórico de la Virgen y el Niño, semisedente

11.- Este tipo de imágenes tiene la peculiaridad de vestirse con el hábito de la orden, práctica que a pesar de la prohibición de Urbano VIII en 1642, se ha mantenido (CARRETERO 2003: 312).

12.- Su yerno, el comerciante Joaquín Martínez Hernáiz, donó el de la Sagrada Familia (BOLUFER 1999).



Lámina 7. Virgen del Carmen, tipo “de Escapulario y Ánimas”. Talla de la segunda mitad del siglo XVII. Procede del ex convento trinitario y hoy se encuentra en San Francisco, Tarifa.

sobre un mar de nubes¹³. El efecto dramático de la escena lo protagonizan ellos precisamente, al dirigir su mirada hacia el vértice inferior derecho del triángulo imaginario, en el que se sitúa un busto de alma femenina. En el otro vértice del esquema se ha colocado un alma purgante masculina, que llora y tiene a diferencia de su pareja, un escapulario colgado y pintado sobre el pecho. ¿Posterior a su ejecución? Ambos aparecen sobre la mesa de la hornacina en actitud orante, de torso y desnudos, con un fuego avivado hasta el pecho.

Bajo el grupo mariano, hubo un cuarto elemento de carácter alegórico, una semicorona real sin bonete, pero de gran tamaño en relación a las proporciones del conjunto, para significar el triunfo de la intercesión obtenida gracias al escapulario que portan Madre e Hijo. Desgraciadamente tras la restauración de este conjunto escultórico ha desaparecido este elemento, con lo que también lo ha hecho parte de su significado teológico.

Si ya resulta llamativo que en dos iglesias de una misma localidad existan dos devociones de

ánimas con diferentes protagonistas, caso de san Francisco de Tarifa con su Virgen del Carmen, y san Mateo, en un principio con san Miguel, resulta más extraño que esto mismo se produzca en la misma iglesia. En san Mateo la devoción primigenia del arcángel fue sustituida a principios del siglo XX, por la Virgen del Carmen, con lo que se homogeneizaba el territorio devocional de la ciudad.

La primera referencia a esta advocación mariana en esta iglesia es de 1919: “El cuarto [altar de la nave de la epístola] tiene un lienzo que representa la Virgen del Carmen con las benditas almas del Purgatorio [Lám. 8].- En el



Lámina 8. Virgen del Carmen, tipo “de Escapulario y Ánimas”. Óleo/lienzo. ¿Agustín Segura? Primer cuarto del siglo XX. Iglesia de San Mateo, Tarifa.

13.- La Virgen, de talla completa y formato académico, tiene la cabeza descubierta, de ella cae una abundante melena, y está vestida con el hábito pardo de la orden. Se cubre con una amplia capa, y sostiene sobre su rodilla izquierda al Niño Jesús, pero no tiene sobre el mar de nubes la clásica media luna inmaculadista. El infante tiende el escapulario que tiene en su mano derecha hacia el alma femenina, mientras la Virgen en su mano derecha sostiene el cetro y el escapulario. La imagen del Niño es de vestir mientras la de la Virgen tiene un delicado estofado. Ambas están coronadas.

segundo cuerpo una imagen pequeña, de madera, de S. Cayetano” (ADC 1919). Pero su estancia tampoco sería muy prolongada en este muro. Hoy se encuentra, sin formar parte de ningún retablo, como simple cuadro, en la capilla de San José. Nada sabemos de la suerte que corrió su retablo, y su compañero en el mismo, San Cayetano.

Su protagonista es la Virgen del Carmen, pero hay varios elementos que lo singularizan, el más destacado es la presencia en el ángulo inferior izquierdo en el plano del Purgatorio, de una figura orante masculina que refleja la del rey-emperador español Carlos de Austria en el cuadro de la *Adoración de la Santísima Trinidad o la Gloria*, que pintara, para él, Tiziano, hacia 1553 o 1554. La idea del rey-emperador al representarse con sudario en este cuadro, que tuvo sobre su lecho en el retiro de Yuste, tiene un claro sentido propiciatorio. Al retratarse con la simple, mortal y común mortaja de tela blanca, igual que sus familiares más allegados, en vez de hacerlo con las galas de su *status*, está expresando el deseo de considerarse como un alma común que implora la salvación, gracias a la devoción de la dinastía, la Trinidad. Algo no muy distinto querrían expresar el autor y el mecenas de este lienzo, aunque en este caso su devoción sería la virgen carmelitana, amén de dejar constancia de su admiración por el rey-emperador y el gran pintor manierista veneciano. Pero se han tomado otros préstamos de la misma obra: junto al emperador hay un ángel que le indica la presencia de la Trinidad, en nuestro caso de la Virgen, y en el vértice inferior de la diagonal que tiene por extremos superior al grupo del ángel y el soberano, la recreación de otro motivo del cuadro del véneto, un viejo que recrea al Moisés del cuadro original, y que aparece retratado de medio cuerpo y con su mano derecha extendida, lo que convierte a este lienzo en una pieza claramente historicista.

El lienzo refleja una variante del tipo de virgen carmelitana sobre rompimiento de gloria, que se ha hecho común en la mayoría de las iglesias. Se la representa sedente, pero con un único escapulario que sostienen Ella y su Hijo, erguido sobre sus rodillas. Es un cuadro efectista con ciertas pretensiones al introducir

este claro elemento cultista. ¿Podría ser una obra de juventud del pintor local Agustín Segura Iglesias (1900-1987)? Éste fue un pintor nacido en Tarifa, sevillano de formación y de raigambre academicista, que destacó en el retrato, el paisaje y el tema taurino, con una pintura luminosa y efectista, y ésta puede ser una clave, que sólo puede tomarse como una hipótesis de trabajo, y que me lleva a pensar en una obra de iniciación, ya que terminó su formación precisamente hacia 1919 (RIQUELME 1988 y TERÁN 1991).

4. EL ARCÁNGEL MIGUEL

De él son tres las menciones que existen, una en el Antiguo Testamento (Daniel, X: 13-21), y dos en el Nuevo (Judas, I: 9 y en el Apocalipsis, XII: 7-9). Su popularidad se basaba en tres creencias no desmentidas por la Iglesia oficial, por lo que no ha habido reparos ni en su difusión, ni en su representación: se le considera el príncipe de todos los ángeles, tiene potestad para admitir en el Paraíso a las almas de los difuntos y es el protector de la Iglesia (LEAL 1961: 303-305). Su nombre hebreo, ya delata parte de esta preeminencia, ¿*Quién como Dios?*

De la segunda de estas imágenes, la del héroe indiscutible del rescate de las ánimas, tenemos dos representaciones, un fragmento teatral y un cuadro devocional. Ninguna de las dos interpretaciones tienen la misma cronología, media entre ellas tal vez medio siglo, pero mantienen una unidad narrativa, y participan del mismo espíritu. El fragmento escénico formaría parte de un auto sacramental representado en Algeciras en el primer tercio del siglo XVIII, mientras la otra pieza, es una pintura al óleo sobre un lienzo de grandes dimensiones, localizada en la iglesia tarifeña de san Mateo. Aunque son expresiones narrativas distintas, se puede establecer entre ellas una relación ideográfica inversa a su cronología. Es como si entre ambas hubiera un magnífico nexo de unión, como si estuviesen encadenadas, de modo que el fragmento teatral nos pudiera introducir muy bien en la escena del cuadro tarifeño.

El texto¹⁴ es el siguiente:

“Remedio no alcanzareis,
ni lo esperéis ya de Dios
que enojado está y lexos
de las plegarias que hazéis
y quiere desesperéis,
y para más aumentar
vuestras penas y pesar,
a estos ministros que véis
embía para os llebar.
El infierno está aguardando,
con mil generos y percanzes,
de gri[...]llos y cadenas
Donde estaréis suspirando
Y pues traemos Lizencias
Para executar su ira
Sin la menor Resistencia
Execute la Violencia
El Rigor de su Justicia

Hazen demostrazion de quererlas
Asir al cuio tiempo se descubre
El Angel san Miguel que baxa
de lo alto hasta el tablado y dice”
(AHPA 1729)

Pertenecería a un auto sacramental, ligado por su contenido a la función pastoral o doctrinal, continuada más allá de los encajonados límites del tiempo eclesiástico, considerado éste no sólo como el que tiene lugar dentro de los muros de la iglesia, sino como aquel que abarca todos los actos, incluido el espectáculo, como sería el caso aquí representado. Con su puesta en escena se quería sensibilizar al espectador para que aceptase la indispensable penitencia terrenal, necesaria para librarse de las severas penas del Purgatorio. Es decir se trataría de un *sermón post sermón*, que la Iglesia, dada la visualidad de estas imágenes, favorecería fundamentalmente a partir de la Contrarreforma¹⁵.

Para su autor, lo importante era transmitir la enseñanza catequética, y esto tuvo algo que ver en la iniciativa de quien lo copió, Ignacio Pastor, el primer notario apostólico documentado en la nueva población¹⁶, al que también le impactarían sin duda los efectos escénicos de la tramoya que lo acompañaron. La sugestión debió ser fuerte, porque no quiso olvidarla y por ello transcribiría este fragmento, tal vez el que más le sorprendería, al dorso de la venta de una casa, escriturada por aquellos días.

Esta anotación es el único caso de una emoción de este tipo registrada en la ciudad. Su valor testimonial se incrementa si se tiene en cuenta que la nueva ciudad estaba echando sus raíces y no sería un lugar en el que hubiera frecuentes representaciones teatrales, de las que por otro lado esta muestra se convierte en su primera referencia¹⁷. La escena que describe es absolutamente efectista, muy del gusto del público que acudía al teatro en estos momentos. Corresponde a un tiempo histórico en el que aún estaba vigente el teatro barroco efectista y esta pieza sin duda, por su tema alegórico y puesta en escena, no puede desligarse de él.

El otro elemento narrativo, el cuadro de ánimas de la parroquia de san Mateo de Tarifa, que podríamos llamar como *San Miguel y las ánimas del Purgatorio*, dada su preeminencia en el mismo (Lám. 9), funciona del mismo modo para su espectador, como si se tratara de una visión suprarreal de lo que está por venir, de ahí la necesidad de que ángeles y ánimas, seres espirituales, aunque de diferentes naturalezas, se materialicen físicamente para hacer partícipe al fiel de la exégesis catequética que se pretende con su representación. La empatía es su fin, de ahí la necesidad escénica tanto en el fragmento teatral como en el cuadro de que el mensaje fuera claro y sugerente. En el caso del lienzo el dramatismo pone su énfasis en los dos planos escatológicos, el Celestial y el del Purgatorio, y en ambas obras

14.- El fragmento está formado por veintidós versos octosílabos que combinan libremente entre sí sin atenerse a ningún esquema estrófico. Pero entre ellos existe una diferencia funcional, hay una doble estructura definida por su contenido:

- Los dieciocho primeros se corresponden con el diálogo que sostiene un relator con un público expectante.

- Los cuatro últimos, constituyen una acotación habitual en cualquier género teatral, y parecen corresponder al silencio vocal, que no al visual representado, porque describen las acciones de la tramoya, que entra en función en ese preciso momento.

15.- Uno de sus antecedentes más remotos lo encontraríamos en *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Recordemos la escena final del milagro del campesino avaro. También serían un ilustre precedente las “danzas de la muerte” del siglo XV.

16.- Activo entre 1721 y 1729 (MELLE 1996: 25, 28 y 30).

17.- Hasta ahora las primeras referencias eran tres noticias de 1755, 1756 y 1781 respectivamente. La primera hacía mención a una contrata de aprendizaje por seis años de una adolescente con una compañía malagueña, la segunda a la formalización de una compañía durante un año y la tercera, más jugosa, nos habla tanto de una compañía como del lugar donde se celebró el espectáculo, el patio del convento mercedario, aunque el contrato se suspendió por orden gubernativa. En los tres casos se puede deducir el carácter itinerante de los cómicos, y en el tercero en especial la existencia de un tinglado efímero, como lugar de desarrollo del espectáculo (OCAÑA 2003).



Lámina 9. San Miguel y las ánimas del Purgatorio. Óleo/lienzo. ¿Escuela de Zurbarán? ¿Primer tercio del siglo XVII? Iglesia de San Mateo, Tarifa.

el arcángel Miguel es el gran protagonista de este drama cristiano, que se visualiza ante un público atónito.

La secuencia entre ambas piezas sería la siguiente:

El relator de la pieza teatral anuncia la llegada de los ángeles demoníacos que conducirán, *ipso facto*, a los réprobos a su última morada, a sus dominios (“el ynfierno está aguardando”). Increpa a las almas en pena para que dejen de aguardar algún tipo de esperanza en su salvación. Es más, les habla de modo imperativo para que desesperen, porque no encontrarán ningún remedio a su destino, ni siquiera el de un Dios, que harto de vanos arrepentimientos les repudia, indignado por sus pecados. Ninguna plegaria hecha en su beneficio va a tener efecto. Les apremia para que se preparen para asumir su nueva situación y les señala a los mensajeros del Infierno que vienen por ellos (“ministros que veis”), para llevarlos a su morada definitiva, donde sufrirán torturas perpetuamente (“con mil generos y percances / de grillos y cadenas”).

Pero justo en ese decisivo y dramático instante, en el que las atormentadas y desesperadas ánimas

ven con desgarro cómo ya no les queda ninguna esperanza, en ese terrible y decisivo segundo en el que las almas condenadas van a ser entregadas al fuego continuo y eterno del tormento infernal, aparece el gran héroe, el arcángel (“angel”) San Miguel, que baja “hasta el tablado y dice:”.

Lamentablemente aquí acaba el fragmento, cuando desciende victorioso el arcángel, provocando la huída de sus oponentes.

A partir de este punto continuaría la secuencia en el *Cuadro de Ánimas*. Vayamos en primer lugar a su plano inferior, ya que su protagonista enlaza ambas piezas.

El arcángel, vestido con galas militares, nos muestra sus símbolos: una balanza y una espada de hoja llameante. Su descenso tiene un objetivo fundamental, el pesado de las almas¹⁸ para justificarlas o no y librarlas de sus culpas a través del fuego purificador de su espada flamígera¹⁹, para llevarlas hacia su nuevo plano, con lo que se produce mediante esta psicostasia una auténtica catarsis, en tanto que se redimen los pecados. Mientras, en los extremos de la escena, unos ángeles comienzan a rescatar las almas liberadas. Las hay de toda condición: un obispo con su mitra, una cortesana, una monja, un fraile...

El espacio es sombrío y lúgubre, a pesar de estar abrasado por altas llamas, de entre las que sobresalen los penados, que parecen más pendientes del prodigio que tienen ante sí, que de su propio sufrimiento. No hay grandes estridencias salvo las de un anciano suplicante, y un musulmán, que da la espalda a la escena que contemplan sus compañeros²⁰. Este submundo al que baja el arcángel se encuentra abigarrado, lleno, incluso saturado y con ello se refleja la idea de que el Purgatorio es un lugar cuajado de pecadores, pero en el que hay cierto sentido

18.- Una clara simbiosis iconográfica con la psicostasia egipcia, que pasa al arte cristiano a través del arte copto.

19.- Al igual que hiciera el ángel que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, pero aquí con un sentido diametralmente opuesto (Génesis, III, 24).

20.- La representación del musulmán como símbolo de la herejía, ya se conocía de antiguo, valga como ejemplo la escenificación que hace del Infierno el cuatrocentista Juan de Módena hacia 1404 en la capilla de los boloñeses de San Petronio de Bolonia. En Tarifa, una ciudad fronteriza con el Islam, en la que se estaba acostumbrado a las desembarcadas de los moros, resulta del todo natural que se recurra a su imagen como representación del hereje persistente o contumaz.

igualitario del destino, en tanto que todos comparten un mismo espacio físico.

La escena protagonizada por Miguel en su descenso al Purgatorio, en la que irrumpe con sus acólitos, ocupa la mayor parte del espacio, y tiene un claro sentido efectistas; pero junto a ella hay otra secuencia que pasa casi desapercibida para el espectador, forma una cuña en el lado derecho de la composición, entre ambos planos escatológicos, creando un hueco intermedio, entre el Purgatorio y la Gloria. En el plano más destacado, en el que el arcángel acapara la atención del espectador, se ha premiado el sensacionalismo, por lo que esta segunda secuencia se filtra casi de soslayo por su situación marginal entre ambos espacios, y sin embargo corresponde a otra visión del rescate de las ánimas: éstas simplemente salen y se encaminan hacia la Gloria tras haber recibido de un ángel, que mira al espectador, dos atributos: una corona y una palma²¹, como símbolos de su nueva situación. Tras él, un ángel arpista, los dirige con su melodía hacia la Gloria., envueltos en la luz amarilla.

Hay representados por tanto dos tipos de rescate, uno prodigioso representado por Miguel y sus acólitos, y otro que podríamos llamar ordinario protagonizado por el ángel, no arcángel, que da la justificación mediante la corona y la palma (Lám. 10). Este motivo se sitúa bajo la única representación física de Cristo, la que porta el ángel pasionario que sujeta la Santa Faz²². Ambas concepciones reflejan dos creencias: la más efectista haría alusión a la acción positiva de las prácticas devotas como un crecido número de misas, plegarias o compra de indulgencias; mientras la segunda, menos pretenciosa, y tal vez por ello marginal, procura mostrar que se sale del Purgatorio cuando se han cumplido las penas, aunque también por supuesto hayan ejercido sus efectos positivos los sufragios de los fieles hacia ellas²³. Si en la primera vemos algo espectacular y por tanto extraordinario, en la segunda se percibe la presencia de la justicia retributiva. Por tanto el cuadro se puede interpretar como un *memento mori*, propio de la literatura escatológica del arte de morir, por lo que su sentido es necesariamente optimista, en mayor medida para aquellos que dudaran sobre el destino de sus almas inmortales tras la muerte. La intervención, aunque sea *in extremis* del arcángel, o la simple justificación

retributiva, son dos claves plásticas para la esperanza con mayúsculas, para el tortuoso camino que conduce a la Gloria.

En cualquier caso los responsables del rescate, los que han provocado el decisivo viaje de Miguel, están situados en el plano superior, el celestial, en el que aparecen los suplicantes-intercesores, una *mater dolorosa*, arrodillada y con la mirada dirigida al cielo y, junto a ella, en la misma actitud, un obispo barbado que bien pudiera ser san Agustín²⁴, y tras ellos formando un coro, se sitúan nueve ángeles, con otros tantos atributos pasionarios²⁵, en sustitución del gran protagonista de este plano, el Cristo Juez ante el que interceden. Se trataría con ello de la representación de una Deésis alegórica formada por los dos orantes-intercesores, y entre ambos y, a su alrededor se situarían los ángeles pasionarios en sustitución del Cristo simbólico, personificado a través de estos símbolos y las ráfagas que bajan de las nubes.

21.- Tal como aparecen los mártires en los mosaicos bizantinos de los frisos de la nave central en la iglesia de San Apolinar Nuevo en Rávena (ca. 561) (TALBOT 2000: 49-50).

22.- La sustitución de Cristo por sus símbolos pasionarios ya la utilizó Jan Van Eyck en su *Adoración del Cordero Místico*, aunque más cercanas a esta obra podríamos citar los ángeles pasionarios del *Juicio Final* miguelangelesco, o a los berninianos del puente Sant'Angelo de Roma.

23.- Es lo que a nivel popular se dice: rezar por las ánimas que no tienen quien les rece.

24.- Bajo las vestimentas episcopales, sobresale el hábito negro de la orden agustiniana, y a él se le considera el primer padre del Purgatorio. Jacques le Goff, basándose en Joseph Ntedika, ve en Agustín cuatro grandes afirmaciones sobre este Intermedio (LE GOFF 1985: 80-102):

- Los sufragios son necesarios para salvar las almas.
- La decisión sobre la justificación o no, pertenece a Dios que atiende los sufragios.
- Ésta se produce por el fuego corrector.
- Los sufragios no son útiles para los condenados. Es decir el Purgatorio es el lugar donde están los que no han sido del todo buenos, ni malos.

25.- Tras San Agustín tres ángeles sostienen respectivamente la escalera, otro deja ver en una mano las tiras metálicas y estrelladas del látigo mientras en la otra parece sostener un mazo de cañas, y un tercero la lanza y el hisopo; tras la Madre cuatro ángeles sostienen una corona de espinas, la columna del martirio, una jarra metálica y su plato, señas inequívocas de su condena ante Pilatos, y un cuarto, el único que mira al espectador, muestra la Santa Faz. En el centro y tras los protagonistas dos ángeles portan los símbolos del último martirio, uno la cruz y su compañero los tres clavos y el martillo.



Lámina 10. San Miguel y las ánimas del Purgatorio. Detalles: dos visiones del rescate de las ánimas. Escena principal: El arcángel libera a las almas purgantes. Escena secundaria: Un ángel conduce a las almas purgadas a la Gloria.

Es una composición de aparato, que resulta abigarrada por la multitud de personajes²⁶, actitudes y significados, y singular por la disparidad de calidades. Parece como si hubieran intervenido distintas manos. Hay una clara diferencia por ejemplo entre la Dolorosa, de formas pesadas y factura ingenua, y el obispo, cuyas ropas episcopales, que aun siendo de una gran calidad, no se corresponden con su color canónico, el amarillo, que ha sido sustituido en la obra por el rojo; o el mismo arcángel, sus acólitos y ciertos rostros angélicos de buena factura, mientras en otros, el estudio de la anatomía, como el del ángel que rescata un alma del Purgatorio en el flanco izquierdo, tiene un exceso de desarrollo muscular.

Si bien carece de autoría, podemos acercarnos al círculo artístico en el que se elaboró. Hay varias pistas. La más clara de ellas puede ser la Santa Faz, realizada a hechura de las que popularizara Francisco de Zurbarán entre 1658 y 1660 (VALDIVIESO 1998: 228-231) y el

amarillo de las nubes, que señala el camino a las cabezas de las almas infantiles portadoras de palma, muy propio de los rompimientos de gloria del maestro de Fuente de Cantos; amén de que el tema angélico fuera uno de los más entrañables en su producción y escuela. Pero sobre todo la que parece la inspiración del cuadro tarifeño, su gran cuadro de aparato, la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (1630-1631) (NAVARRETE 1998: 56-58 y VALDIVIESO 1998: 100-101), por la inversión de la estructura iconográfica en “V”, en el que los orantes pasan del plano terrenal al divino y el personaje central del divino al Purgatorio, o el rostro del san Agustín que sigue de cerca al del emperador en el lienzo sevillano. Pero la falta de unidad nos hace pensar en un cuadro de taller, como si el maestro hubiera dejado el encargo en manos de sus discípulos, que han tomado préstamos de la obra del maestro, colocando las piezas a manera de mosaico, algo que formaba

26.-Hay treinta personajes en diferentes escalas: once en el plano superior, seis en el intermedio y trece en el inferior.

parte de su forma de componer. En palabras de Diego Angulo: Zurbarán “construía casi como un primitivo flamenco, por simple yuxtaposición de figuras, y con preferencia en unos pocos planos sin preocupación alguna de crear actitudes que liguen unos con otros” (NAVARRETE 1998: 55).

La mano de su comitente también se hace notar, sería un tarifeño familiarizado con la propia iglesia de San Mateo. Hay una sensible relación entre este cuadro y la bóveda estrellada del presbiterio (BOLUFER 2003: 329-330), en ambos casos Cristo aparece textualizado alegóricamente a partir de nueve símbolos²⁷: en la bóveda mediante nueve escudos pasionarios, mientras en el cuadro por nueve ángeles pasionarios portadores de otros tantos emblemas.

Si partimos de que el retablo, de orden compuesto y de una sola calle, al que pertenecía este lienzo, es de 1635²⁸, relacionaremos implícitamente el lienzo con esta fecha, y ello nos llevaría a adelantar la presencia de los cuadros de Santa Faz en la obra del extremeño-sevillano a la década de los años treinta, más que a su periodo madrileño, al que pertenecen los cuadros conservados de su mano con este tema. Se trataría por tanto de un encargo hecho en la época de mayor dinamismo del taller del maestro.

El cuadro actualmente está fuera de su contexto. Con el retablo al que perteneció tiene un exilio forzado, ya que éste sirve hoy de reposo a la talla barroca del Cristo de la Salud y a la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores, mientras el lienzo ha tenido una vida errante por los muros de la nave de la Epístola²⁹. Lo suyo sería que recobrar su puesto en el lugar para el que fuera diseñado, por lo que una simple restitución podría devolverle a ambos su primitiva función. Su estado de conservación era deficiente, tanto por la suciedad acumulada, como por la pérdida de policromía en algunos trozos, ocasionadas probablemente por haber estado guardado, y doblado en alguna ocasión, al menos en tres pliegues, lo que le ha causado varios cuarteamientos; pero su restauración le ha permitido recobrar su linealidad y policromía.

A través de estas dos piezas, la distancia temporal ha querido unir dos imágenes con un significado continuado en la prédica catequética,

a pesar de la distinta concepción de sus formatos expresivos, pintura en el caso tarifeño y fragmento teatral en el algecireño. La unión entre pintura y literatura, entre plástica visual y plástica escénica, ha engarzado dos piezas de un arte total y global como lo fue el Barroco, en el que ambas obras encajaban perfectamente, hablando a sus espectadores de modo claro y persuasivo de la inmanencia e inminencia del último día terreno, y de la consiguiente necesidad de prepararlo conveniente y convincentemente.

Este es el entramado narrativo que hemos seguido, para ver cómo en cada lugar se introducen algunas variaciones en una iconografía que ideográficamente tienen la misma sustancia, pero que varían en su interpretación en función de los protagonistas del *Rescate de las ánimas purgantes* hasta la llegada de la uniformidad expresiva con la generalización de los cuadros de ánimas del siglo XX protagonizados casi en exclusiva por la Virgen del Carmen en el plano celestial, que aparece sedente sobre un rompimiento de gloria, con el niño sentado sobre sus rodillas y portando cada uno un escapulario, mientras en el campo inferior del Purgatorio aparecen almas que se debaten en el fuego, rogando ser conducidas a la Gloria, mientras otras ánimas son rescatadas por ángeles.

Se trata de recomponer el campo iconográfico del pasado, con imágenes anteriores a esta generalización, y que han sobrevivido en el Campo de Gibraltar. Son imágenes que tuvieron culto a lo largo de estos cuatro últimos siglos en las principales iglesias de Tarifa o San Roque, pero que curiosamente tienen en común el que

27.- El número nueve es un número simbólico, es el último de la serie de las cifras y anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo (CHEVALIER y GHEERRANT 1995: 762).

28.- En el opúsculo *Memoria de la iglesia Mayor de Tarifa del Sr. Sn. Mateo...*, se dice: “El altar de ánimas se hizo en 1635”. Ver: ADC 1886: 13 y s/f.

29.- En el opúsculo de 1886, se hace una descripción gráfica de la iglesia y sus dependencias, con la ubicación de los altares, localizándose el altar de Ánimas en la nave del Evangelio con el número 21. En una posterior descripción de la parroquia en 1919 (*Relación ... de la parroquia de S. Mateo*), se desprende que ha sido sustituido el cuadro, ya que se hace referencia a otra devoción, y trasladado el retablo de su espacio, a la nave de la Epístola: “el cuarto [retablo] tiene un lienzo que representa la Virgen del Carmen con las benditas almas del Purgatorio”, a su vez sustituido en el tiempo por el que nos ocupa, trasladándose el carmelitano a la capilla de san José. Esta sustitución nos aclara al menos el periodo de su desmantelamiento y deterioro (los dobles que presenta, la suciedad, pérdida de policromía,...) (ADC 1886: 13 y ADC 1919).

sus protagonistas no son los mismos, o si lo son, mantienen ciertas diferencias, lo que nos habla de la diversidad interpretativa de un mismo tema. No había un intercesor idéntico para los feligreses, estuvieran éstos en una u otra ciudad, o incluso dentro de la misma ciudad, en una u otra feligresía. Y en esto se ha basado uno de los supuestos de considerar a este tipo de interpretaciones como propias del arte popular, cuando en sí no lo son ni por el origen de sus patrocinadores, ni por la forma de expresarlos, aunque aquí sí se notan deficiencias de calidades interpretativas, que atañen más a la capacidad económica de sus mecenas que a su intencionalidad.

Ideográficamente sus comitentes no responden al matiz habitual que tiene el concepto de popular, aunque su intención fuera la de popularizar estas devociones. De hecho, a nivel de calle, se

desconoce hoy por ejemplo en el caso de San Roque, quiénes son los santos que acompañan al Cristo de la Caña en su retablo. La inclusión de estas dos devociones, nada familiares para el común de la zona, ni en la época ni en el pasado más reciente, la del “doctor angélico” y la del “rescatador de ánimas”, y las iconografías elegidas para su representación, nos están hablando, no sólo del tipo de piedad de los promotores de este retablo, sino también de su nivel intelectual, y a ello hemos de agregar la mano ejecutora de las mismas, que debería estar en contacto con un foco artístico de calidad, pongamos por ejemplo, Cádiz. Algo parecido podríamos aducir del conjunto escultórico carmelitano de Tarifa, que por estar en una ciudad alejada de los núcleos artísticos principales, puede considerarse de segunda fila, cuando en realidad se trata de una obra muy interesante.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- ADC (1919): Sección Varios, signatura 459, Francisco de Paula Santos, *Relación clara, sucinta y exacta de la parroquia de S. Mateo*, Tarifa, f. 14.
- ADC (1886): Sección Varios, signatura 459, J. López, *Memoria de la Iglesia Mayor de Tarifa del Sr. Sn. Mateo, sacada de apuntes particulares, del archivo y juicio crítico de quien lo ha redactado*, Tarifa.
- AHPA (1729): Notario Apostólico Ignacio Pastor, apunte al dorso de una venta de una casa de Luis Cañero a Cristóbal Marín, 01-0497, f. 105v.

Estudios

- ARIÈS, Philippe (1999): *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid.
- BOLUFER VICIOSO, Andrés (1999): "La 'Sagrada Familia' de la iglesia tarifeña de san Francisco de Asís", *V Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar, Almoraima*, 21, Algeciras, pp. 185-195.
- BOLUFER VICIOSO, Andrés (2003): "El tapiz escultórico de la 'Vía Sacra' en San Mateo de Tarifa", *VII Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar, Almoraima*, 29, Algeciras, pp. 317-331.
- BUENO LOZANO, Manuel (1999): "Las dos estancias, ambas descorazonadoras de Barceló en Algeciras", *V Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar, Almoraima*, 21, Algeciras, pp. 281-286.
- CALDELAS LÓPEZ, Rafael (1976): *La parroquia de Gibraltar en San Roque, (Documentos 1462-1853)*, Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (1997): "La Congregación de San Cayetano y Ánimas del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVII-XIX)", *Actas del Simposium Religiosidad popular en España*, vol. I, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, pp. 234-263.
- CHEVALIER, Jean y GHEERRANT, Alain (1995): *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona.
- COBOS RUIZ DE ADANA, José y LUQUE-ROMERO ALBORNOZ, Francisco (2003): "Una práctica religiosa tradicional: Exvotos a las advocaciones marianas de Gloria en la provincia de Córdoba", *Actas del I Congreso Nacional "Las advocaciones marianas de Gloria"*, tomo I, CajaSur, Córdoba, pp. 363-381.
- CRIADO ATALAYA, Francisco Javier (1990): "Evolución histórica de las edificaciones religiosas de Tarifa", *Almoraima*, 4, Algeciras, pp. 74-90.
- CRIADO ATALAYA, Francisco Javier (1992): *Tarifa*, Cuadernos Divulgativos, 3 vols., Tarifa.
- DOBADO FERNÁNDEZ, Juan (2003): "Iconografía andaluza de la Virgen del Carmen: su plasmación en el Carmelo Descalzo", *Actas del I Congreso Nacional "Las advocaciones marianas de Gloria"*, tomo II, Arte, CajaSur, Córdoba, pp. 119-126.
- FERRANDO ROIG, Juan (1991): *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona.
- HADJNICOLAOU, Nicos y ÁLVAREZ LOPERA, José (1999): *El Greco. Identidad y transformación*, Catálogo Exposición, Skira, Madrid.
- HERNÁNDEZ DEL PORTILLO, Alonso (1994): *Historia de Gibraltar*, Gibraltar, 1610-1622, (edición facsímil. Introducción y notas de Antonio Torremocha Silva, UNED, Algeciras).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1973): "Arte hispalense de los siglos XV y XVI", *Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*, tomo IX, Sevilla.
- LEAL, Juan (1961): *Año Cristiano*, Escalicer, Madrid.
- LE GOFF, Jacques (1985): *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus, Madrid.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1982): *Historia de Gibraltar*, Madrid, 1782, (edición facsímil, Cádiz).
- MALE, Emile (1961): *L'Art religieux du XXè au XVIIè siecle*, Paris.

- MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael (2003): "Origen de la advocación del Carmen y su expansión popular en Andalucía", *Actas del I Congreso Nacional "Las advocaciones marianas de Gloria"*, tomo II, CajaSur, Córdoba.
- MELLE NAVALPOTRO, Angelina (1996): *Distrito Notarial de Algeciras. Inventario de los Fondos Notariales*, FMC "José Luis Cano", Algeciras.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998): "Zurbarán: cómo compuso sus principales cuadros", *Zurbarán. IV Centenario*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, pp. 53-67.
- OCAÑA TORRES, Mario Luis (2003): "Noticias sobre cómicos ambulantes en Algeciras durante el siglo XVIII", *Almoraima*, 30, Algeciras, pp. 49-57.
- PANOFSKY, Edwin (1982): *Vida y Arte de Alberto Durer*, Madrid.
- RIQUELME SÁNCHEZ, José (1988): *Vida y obra del Pintor Agustín Segura*, Madrid, MAE.
- RODA PEÑA, José (1984): "Escena de Pasión en la escultura procesional sevillana", *Misterios de Sevilla*, vol. I, Tartesos, Sevilla.
- ROSELLI I CLIVILLERS, Cayetano (1997): "En torno al título de una cofradía del seiscientos español: San Cayetano y las benditas almas del purgatorio", *Actas del Simposium Religiosidad popular en España*, vol I, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1984): "El arte del Barroco. Escultura-Pintura y artes decorativas", E. Pareja López (dir.) *Historia del arte de Andalucía*, vol. VII, Gever, Sevilla.
- TALBOT RICE, David (2000): *El arte de la época bizantina*, Destino, Col. El Mundo del Arte, nº 58, Barcelona.
- TERÁN GIL, Jesús (1991): "Agustín Segura", *Aljaranda*, 0, Tarifa, pp. 14-16.
- VALDIVIESO, Enrique (1998): "Catálogo", *Zurbarán. IV Centenario*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, pp. 69-252
- VALVERDE, Lorenzo (2003): *Carta histórica y situación topográfica de la ciudad de San Roque y términos de su jurisdicción en el Campo de Gibraltar, 1848*; (texto recopilado por Francisco Cano Villalta sobre transcripción de Emilio Cano Villalta), serie Geografía e Historia, nº 22, IECG, Algeciras.