



Imagen 1.-Fachadas principales de las iglesias de San Mateo (Izqda.) y San Francisco (Dcha.). Foto: I.Sena

Iconografía de ánimas en Tarifa

Andrés Bolufer Vicioso

Una de las advocaciones más recurrentes en cualquier templo católico, sobre todo a partir de la Contrarreforma, fue la de las Ánimas del Purgatorio. De ello tenemos varias imágenes que han sobrevivido al transcurso de la historia en las iglesias tarifeñas.

Cuadro de Ánimas con el arcángel San Miguel y San Agustín.

En la geografía del más allá cristiano-católico¹ hay dos grandes representaciones iconográficas. La más antigua de ellas es la del *Juicio Final*, que podría tomarse como la gran referencia, nacida durante el Prerrománico y que alcanzaría su apogeo en el Manierismo; diferenciada de ella y menos espectacular sería la del *Rescate de las Ánimas del Purgatorio*, popularizada a partir del siglo XVI, cuando a raíz de la negación de su existencia por la Reforma, se expanda esta segunda visión, diferenciada de la definitiva². Se trata de la última oportunidad que tiene el individuo para arrepentirse antes del Juicio Final. En este último tipo de imágenes el arcángel Miguel asume un gran protagonismo como comandante de los arcángeles.

Son tres las menciones que hay sobre él en las

Escrituras, una en el Antiguo Testamento (Daniel 10, 13-21), y dos en el Nuevo (Judas 1, 9 y en el Apocalipsis 12, 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 Iglesia³. Su nombre hebreo, ya delata parte de esta preeminencia, *¿Quién [es] como Dios?*

A la segunda de estas imágenes, la del héroe indiscutible del rescate de las ánimas, pertenece el cuadro devocional de San Mateo (Imagen 2). Él es su protagonista visual si nos fijamos exclusivamente en el plano inferior, en el que el arcángel vestido con galas militares, nos muestra sus símbolos: una balanza y una espada de hoja llameante. Estas imágenes históricas ya tenían una lejana tradición cultural en el Próximo Oriente precristiano y ahora se funden en su iconografía.

Su descenso tiene un objetivo fundamental, el pesado de las almas⁴ para justificarlas y librarlas de sus culpas por su espada flamígera⁵ a través del fuego purificador, para llevarlas hacia su nuevo plano, con lo que se produce mediante esta psicosis

¹ Básicamente existen tres espacios post mortem a los que puede ir el alma: uno absolutamente positivo, para los benditos, el Paraíso; otro negativo, para los condenados, el Infierno, y otro intermedio que se define en el siglo XII, el Purgatorio, para los que necesitan purificarse antes de ir al Paraíso.

² ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1997, pp. 90-98. LE GOFF, Jacques: *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus, Madrid, 1985.

³ LEAL, Juan: *Año Cristiano*, Escalicer, Madrid, 1961, pp. 303-305.

⁴ Una clara simbiosis iconográfica con la Psicostasia egipcia, que pasa al arte cristiano a través del arte copto.

⁵ Al igual que hiciera el ángel que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, pero aquí con un sentido diametralmente opuesto. Génesis 3, 24.

tasia una auténtica catarsis, en tanto que a través de su fuego 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 compañeros⁶. 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 igualitario del destino, en tanto que todos comparten un mismo espacio físico.

Junto a esta escena, sin duda la principal de

El espacio es sombrío y lúgubre, a pesar de estar abrasado por altas llamas

toda la composición en este plano, hay otra que pasa casi desapercibida; en ella podríamos distinguir una secuencia intermedia entre el plano superior y el inferior, es como si hubiera una cuña entre ambos espacios. En la obra se ha premiado esencialmente el efectismo dramático, por lo que esta secuencia se filtra casi de soslayo, básicamente por su situación marginal entre ambos planos, y sin embargo corresponde a otra visión del rescate de las ánimas: hay otras almas que simplemente salen del Purgatorio y se dirigen hacia la Gloria tras haber recibido de un ángel, que mira al espectador, una corona y una palma, emblemas típicos de los mártires, como atributos de su nueva situación, mientras un ángel arpista los conduce hacia la Gloria. Tienen cabezas infantiles, portan sus palmas y ascienden envueltos en una luz amarilla.

Hay por tanto representados dos tipos de rescate de las Ánimas del Purgatorio, uno prodigioso interpretado por Miguel y sus acólitos, y otro que podríamos llamar ordinario, protagonizado por el ángel, no un arcángel, que le da a cada alma, que se dirige hacia la Gloria, su justificación mediante la



Imagen 2.-Taller de Zurbarán? Cuadro de ánimas con el arcángel San Miguel. Iglesia de San Mateo. Foto autor

corona y la palma. Este motivo se sitúa bajo la única representación física de Cristo, la que porta el ángel pasionario que sostiene la Faz de Cristo. Ambas concepciones reflejan dos creencias: La más efectista, la dominante en la escena, hace una clara alusión al

Hay representados dos tipos de rescate de las Ánimas del Purgatorio

efecto positivo que ejercen sobre las almas las acciones devotas como misas, plegarias e indulgencias, mientras la segunda, la menos pretenciosa y tal vez por ello marginal. Si en la primera vemos algo espectacular y por tanto extraordinario, en la segunda hay que ver la presencia de la justicia retributiva.

⁶ 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.

En cualquier caso los responsables del rescate, los que han intercedido por los penados, hasta el punto de conmover al Creador y provocar el decisivo viaje del arcángel, 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, con amplia capa pluvial roja,

Es una composición de aparato que resulta abigarrada por la multitud de personajes, actitudes y significados

que bien pudiera ser san Agustín⁷ y tras ellos formando un coro, se sitúan nueve ángeles, con otros tantos atributos pasionarios⁸, en sustitución del gran protagonista de este plano, el Cristo Juez. 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, intuido por las ráfagas centelleantes que se abren paso en el cielo cerrado que cubre el espacio sobre los orantes. Es una composición de aparato que resulta abigarrada por la multitud de personajes⁹, 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 o el mismo arcángel, sus acólitos y ciertos rostros angélicos de buena factura, mientras en otros el estudio de la anatomía, resulta desproporcionado como el del ángel que rescata un alma del Purgatorio en el flanco izquierdo.

Si bien carece de autoría¹⁰, podemos acercar-

nos al círculo artístico en el que se elaboraría. 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 1660¹¹, 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. La inspiración del cuadro tarifeño parece estar ligada a su gran cuadro de aparato, la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (1630-1631)¹², 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 sólo en eso, ya que la unidad de acción, la relación entre los personajes falta precisamente en el cuadro tarifeño.

La falta de unidad, nos hace pensar en un cuadro de taller, en el que el discípulo o discípulos han

La falta de unidad nos hace pensar en un cuadro de taller, en el que los discípulos han tomado préstamos de la obra del maestro

tomado préstamos de la obra del maestro, colocando las piezas a manera de puzzle, algo que por otro lado formaba 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 ligen unos con otros*”¹³.

La mano de sus comitentes también se hace notar. Diego Salado y Francisco Tobar Hidalgo,

⁷ 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 san Agustín cuatro grandes afirmaciones sobre este Intermedio: 1.- Los sufragios son necesarios para salvar las almas. 2.- La decisión sobre la justificación o no, pertenece a Dios que atiende los sufragios. 3.- Ésta se produce por el fuego corrector. 4.- 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. LE GOFF, JACQUES: ob. cit., pp. 80-102.

⁸ Tras el obispo 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.

⁹ Hay 30 personajes en diferentes escalas: 11 en el plano superior, 6 en el intermedio y 13 en el inferior.

¹⁰ Hasta la fecha se le había supuesto cercano al taller de Francisco Pacheco.

¹¹ VALDIVIESO, Enrique (Coordinador): *Zurbarán. IV Centenario*, Catálogo Exposición, Sevilla, 1998, pp. 228-231.

¹² *Ibidem*: ob. cit., pp. 56-58, 100-101.

¹³ NAVARRETE PRIETO, Benito: *Zurbarán: Cómo compuso sus principales cuadros*, en *Zurbarán. IV Centenario*, Catálogo de Exposición, Consejería de Cultura, Sevilla, 1998, p. 55.

miembros destacados de la cofradía de ánimas¹⁴, estaban familiarizados con la iglesia de San Mateo. Hay una sensible relación entre este cuadro y la bóveda estrellada del presbiterio¹⁵: en ambos casos Cristo aparece textualizado alegóricamente a partir de nueve símbolos¹⁶, en la bóveda mediante nueve escudos pasionarios, mientras en el cuadro por nueve ángeles pasionarios portadores de otros tantos emblemas.

El cuadro, recientemente restaurado (2006) en Cádiz, ha recuperando su colorido primitivo, liberándose los barnices, repintados y deformaciones producidas por una mala conservación¹⁷.

La Virgen del Carmen.

Esta virgen es una de las devociones que porta un elemento de sostén con carácter salvífico, el escapulario¹⁸, un elemento de protección que junto a otros atavíos utilizados para sujetarse las vestimentas, aparecen con este significado en otras devociones como la correa en la orden agustiniana, el escapulario de nuevo en los mercedarios, el cordón entre los franciscanos, etc. Esta fue una de las causas de la popularidad de las vírgenes de Consolación y Correa, de la Merced o del propio san Francisco. Gracias a ello este tipo de imágenes se difundieron como protectoras de las Ánimas del Purgatorio y su veneración se convertiría en una de las razones que las hizo apetecibles para otras órdenes, que como la trinitaria en Tarifa, la llevaron a su templo como centro de este tipo de culto.

Este tipo de iconografía admite una rica variedad interpretativa. De los seis modelos básicos de representación que propone Ismael Martínez para la evolución de la imagería carmelitana desde el siglo XIII al XIX¹⁹, tenemos en Tarifa dos imágenes del tipo iconográfico mayoritario, el de la “*Virgen del Escapulario y el Purgatorio*”, difundido a partir del siglo XVII desde Italia, cuando se le unen a la virgen de tradición bizantina dos elementos iconográficos claramente simbólicos y precisos para la espirituali-



Imagen 4.-¿Agustín Segura? Cuadro de ánimas con la Virgen del Carmen. Iglesia de San Mateo. Foto autor

dad católica: por un lado la visión del santo fundador, “*la entrega del escapulario a San Simón Stock en la noche del 15 al 16 de julio de 1251*”²⁰, y por otro la posibilidad de rescatar las Ánimas del Purgatorio gracias a la bula sabatina²¹, lo que va a permitir a esta devoción dar el salto de imagen privativa de la orden carmelita a devoción de todos aquellos que se acogen a su amparo.

¹⁴ RAMÍREZ BONASSI, José Manuel: “Restauración de una pintura sobre lienzo: San Miguel Arcángel en el Juicio Final”, *Aljaranda* 63 (2006) 11.

¹⁵ BOLUFER VICIOSO, Andrés: “El tapiz escultórico de la “Vía Sacra” en san Mateo de Tarifa”, *Almoraima* 29 (2003), 317-333.

¹⁶ El número nueve es un número simbólico, es el último de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo. CHEVALIER, Jean; GHEERRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona, 1995, p. 762.

¹⁷ RAMÍREZ BONASSI, José Manuel: ob. cit., 11-14.

¹⁸ Aún 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.

¹⁹ MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: “Origen de la advocación del Carmen y su expansión popular en Andalucía”, en Actas del I Congreso Nacional Las advocaciones marianas de Gloria, Tomo II, Arte, Caja Sur, Córdoba, 2003, pp. 308-314.

²⁰ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: Iconografía andaluza de la Virgen del Carmen: su plasmación en el Carmelo Descalzo, en Actas del I Congreso Nacional Las advocaciones marianas de Gloria, Tomo II, Arte, Caja Sur, Córdoba, 2003, p. 119.

²¹ Juan XXII, es el único pontífice que ha tenido una aparición de la Virgen del Carmen. Ella le dijo que si alguien moría llevándolo 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. MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: ob. cit., p. 313.



Imagen 3.- Grupo escultórico de la Virgen del Carmen y las ánimas del Purgatorio, antes y después de la restauración. Foto autor

1.- El grupo escultórico de la Virgen del Carmen en San Francisco.

La escena que dibuja el grupo escultórico estaba formada, ocasionalmente, por cuatro piezas antes de su restauración por Francisco Jesús Fernández Bernal en 2002²² (imagen 3): tres distribuidas en función de un esquema triangular y una en posición frontal.

El eje de la composición lo determina el dinámico grupo escultórico semisedente de la Virgen y el Niño, sobre un mar de nubes²³, mientras que la tensión se vierte hacia los vértices del triángulo imaginario, al situarse en el plano inferior un Purgatorio

conceptual a través de dos ánimas implorantes y abrasadas por el fuego purgativo: un busto de femenino y otro masculino, que tiene a diferencia de su pareja, un escapulario sobre el pecho. Ambos aparecen desnudos sobre la mesa de la hornacina en actitud orante, aunque con distinto grado de conmoción y con un fuego avivado hasta el pecho²⁴.

El grupo, de claro sabor dieciochesco, se creía que pasó al igual que el de la Sagrada Familia, del convento trinitario a la iglesia de San Francisco tras la clausura del cenobio en 1771²⁵, pero tras el estudio de la documentación conservada referente a él,

²² PATRÓN SANDOVAL, Juan A. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia parroquial de San Francisco en Tarifa (I)”, *Aljaranda* 67 (2007), 36.

²³ El estudio pormenorizado de este impresionante grupo escultórico se encuentra en el artículo antes mencionado. *Íbidem*: ob. cit., pp. 30-38.

²⁴ Hasta poco antes de su restauración hubo un cuarto elemento, en este caso de carácter alegórico, una simbólica semicorona de gran tamaño en relación a las proporciones del conjunto, con él se pretendería significar el triunfo de la intercesión obtenida gracias al escapulario que portan Madre e Hijo. Este elemento ha desaparecido tras su restauración, con lo que también lo ha hecho su significado teológico. Pero lo más significativo es la información que me proporciona Juan Antonio Patrón. Esa corona metálica no formaba parte del conjunto escultórico, era propia de la Virgen de la Luz, fue llevada a San Francisco por el párroco José María Alcedo, quien no siempre la mantuvo en el mismo lugar. Con esto se plantea el tema de la crisis de significados cuando no se respeta la estructuración original de la obra, un tema de amplia discusión y difícil solución.

²⁵ CRIADO ATALAYA, Francisco J.: Tarifa: Su Patrimonio, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Tarifa, 1992, pp. 25-28.

Juan A. Patrón y Francisco Espinosa de los Montes, no consideran que sea ese grupo escultórico de referencia el que se trasladó, que por otro lado sería de vestir y no de talla completa, sino que éste es posterior y se haría expresamente para la parroquia franciscana hacia 1797, atribuyéndolo ambos autores al taller de Jacome Baccaro

2.- Cuadro de ánimas con la virgen del Carmen en San Mateo.

La primera referencia a esta advocación en San Mateo 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* [(Imagen 4)]. *En el segundo cuerpo una imagen pequeña, de madera, de S. Cayetano*”²⁶. Pero los vaivenes de la estética clerical existen por algo y por ello su estancia tampoco sería muy prolongada en este muro. Hoy se encuentra, sin formar parte de ningún retablo, como simple cuadro devocional, en la capilla de San José. Nada sabemos de la suerte que corrió su retablo. Su protagonista es la Virgen del Carmen con el Niño Jesús, pero hay varios elementos que lo singularizan, el más importante de todos

La primera referencia a esta advocación en San Mateo es de 1919

ellos es la presencia en el plano del Purgatorio, en su ángulo inferior derecho, de una figura orante masculina que refleja la del rey-emperador 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 rogativo. Al retratarse con la simple, mortal y común mortaja de tela blanca, al igual que sus familiares más allegados, en vez de hacerlo con las galas de su status, está expresando el deseo de con-

siderarse como un alma que implora la salvación, gracias a la devoción de la dinastía, la Trinidad, en aquella ocasión. 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: el emperador no está sólo, hay un ángel junto a él que le indica la presencia de la Trinidad y en nuestro caso de la virgen y en el vértice inferior de la diagonal que tiene por extremo superior al grupo del ángel y el soberano, tenemos la recreación de otro motivo del cuadro del véneto, un viejo de pelo y barba cana que recrea al Moisés del cuadro original. Todo ello lo

El lienzo refleja una variante del tipo de virgen carmelitana sobre rompimiento de gloria

convierte en una pieza claramente historicista de carácter cultista.

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 robustas rodillas y a la que se dirigen implorantes las ánimas, para ser rescatadas del Purgatorio. Es un cuadro efectista, en el que predominan los colores claros y tonos suaves sobre los oscuros. ¿Podría ser una obra de juventud del pintor local Agustín Segura Iglesias (1900-1987)?

Éste fue un pintor nacido en Tarifa, aunque se considera sevillano de formación, de raigambre academicista, que destacó en el retrato, el paisaje y el tema taurino. Se caracterizó por 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 etapa de formación hacia 1919²⁷. ■

²⁶ Archivo Diocesano de Cádiz (ADC): SANTOS, Francisco de Paula: Relación clara, sucinta y exacta de la parroquia de S. Mateo, Tarifa, 1919, Sección Varios, fol. 14.

²⁷ TERÁN GIL, Jesús: “Agustín Segura”, *Aljaranda 0* (1990) 14-16, y SÁNCHEZ RIQUELME José: *Vida y obra del pintor Agustín Segura*, Madrid, 1988.