

La prensa mística como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba

Francisco Manuel Carmona Carmona*

UNED CÓRDOBA

Resumen:

La cordobesa parroquia de San Francisco cuenta entre su patrimonio artístico con un monumental lienzo que ha sido objeto de numerosas referencias en la historiografía artística, si bien todas ellas lo han hecho de manera meramente descriptiva o aludiendo tangencialmente por su «rareza» iconográfica y su carácter singular, por lo que hasta hace relativamente poco tiempo no ha habido acuerdo en señalar su temática y a qué finalidad obedece, para así adscribirlo a un determinado *corpus* iconográfico: nos referimos al cuadro que representa la *Prensa Mística*. Con esta contribución lo que se pretende es delatar cómo a través de la obra estudiada se han utilizado pedagógicamente dos de los instrumentos fundamentales por los que la Iglesia postridentina transmite determinada ideología: la existencia del Purgatorio y el culto al Santísimo Sacramento.

Palabras clave:

Prensa Mística, Purgatorio, Contrarreforma, Hermandad y Cofradía de Ánimas Benditas. Iglesia de San Nicolás y San Eulogio de la Ajerquía, Pintura siglo XVII, Hieronymus Wierix, Alardo de Popma, Melchor Prieto.

The *prensa mística* like a redemption of the souls of Purgatory. About the canvas of the San Francisco's Church in Cordoba

Abstract:

As part of the patrimony of the San Francisco's church in Cordoba there is a monumental canvas which has been subject of several references in the artistic historiography even though all of them have only merely been descriptive or mentioning it just because of its iconographic rarity and its odd character. That is probably the reason why only until very recently has not been an agreement in pointing out its thematic as well as its aim in order to ascribe it to a specific iconographic corpus: we are making reference to the picture which represents the Mystic Press. This contribution just pretends to reveal how the study of this piece is possible reveal the pedagogic use by the post Trento's Catholic Church of two of the main instruments such as the existence of Purgatory and the the Santissimo Sacramento cult as part of a determined ideology.

Key words:

Mystic Press, Purgatory, Brotherhood and Fraternity of Animas, San Nicolás and San Eulogio's Cordobesian Ajerquía churches, XVII century's picture, Hieronymus Wierix, Alardo de Popma, Melchor Prieto.

A mi padre, *in memoriam*

1. LA PRENSA MÍSTICA CORDOBESA EN LA HISTORIOGRAFÍA

La bibliografía nos señala que el lienzo de la *Prensa Mística* y *las Ánimas Benditas del Purgatorio*¹ (fig. 1) originariamente procede de la desaparecida iglesia

de San Nicolás y San Eulogio de la Ajerquía (o Axerquía)². El cuadro objeto de este estudio se encontraría decorando el quinto tramo del lado de la epístola donde se ubicaba el altar y la sacristía de la capilla de las Ánimas, que estaba a cargo de la homónima cofradía penitencial. Para mediados del siglo XIX Ramírez de las Casas Deza señala a un tal Juan

Recibido: 26-VIII-2013. Aceptado: 11-XI-2013.

*Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba, DEA en Gestión del Patrimonio Histórico por la Universidad Pablo de Olavide y Profesor Tutor de Historia del Arte en la UNED-Centro Asociado en Córdoba.

¹ Óleo sobre lienzo, 282 × 188 cm.

² Los pormenores en la evolución histórica y descripción arquitectónica del edificio, así como la producción escultórica, pictórica y de orfebrería realizada para culto y ornato del extinto templo ribereño lo encontramos en M. T. CASTELLANO CUESTA, «Reseña histórico-artística de la desaparecida iglesia de San Nicolás y Eulogio de la Ajerquía de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 111 (julio-diciembre 1986), pp. 89-106. Accesible en versión digital desde <http://hdl.handle.net/10853/114>.

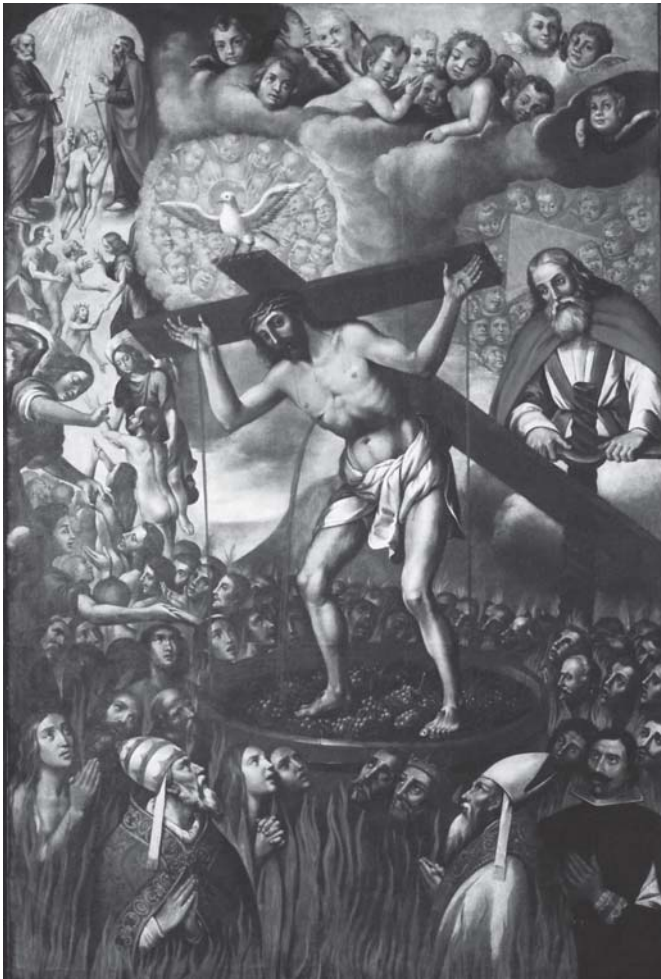


Figura 1. *La Prensa Mística como redención de las almas del Purgatorio*. Iglesia de San Francisco. Córdoba.

Jacinto de Góngora como costeador «de un cuadro alegórico de corto mérito»³. Otro apunte que nos informa acerca de esta capilla de Ánimas y del cuadro que la decoraba en el templo ribereño nos lo encontramos en la obra de don Teodomiro Ramírez de Arellano, al indicarnos que «tiene un gran cuadro de escaso mérito, pero muy raro en su composición alegórica, que llama la atención de cuantos lo miran»⁴. Las repetidas inundaciones provocadas por las avenidas del cercano río obligan en 1877 al traslado provisional de todos los objetos de culto y artístico de la parroquia San Nicolás y San Eulogio a la cercana iglesia de

San Francisco, que pasaría a ser definitivo al declararse el estado ruinoso de aquella⁵.

Ubicada la obra objeto de nuestro estudio en la iglesia del extinto convento de religiosos de San Pedro el Real, vulgo San Francisco de la Ajerquía, el primero en referirse en profundidad a ella a comienzos del siglo xx es Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales (1854-1922) como obra artística destacada de la parroquia cordobesa para su *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*⁶, donde identifica y describe profusamente este lienzo como:

(sic) «Cuadro de Ánimas en la capilla de la Vera Cruz con altar. Procede de la suprimida parroquia de la Ajerquía. Esta obra no sólo la anotamos aquí, sino que también la reproducimos en la lámina 491 por su rareza. Es un cuadro a trozos buenos y á trozos malo. En algunos sitios, como la figura principal, es duro de tonos y agrio de color y en otros el color es fino y apacible. Cristo está dentro del baso de una prensa llena de uvas que pisa. Sobre su espalda está la cruz á la que tiene sujetas con los clavos las manos; pero la cruz hace oficio de prensa. En el final del árbol está la tuerca que el Padre Eterno ajusta y sobre la cabeza de la Cruz está el Espíritu Santo haciendo contrapeso. La presión del madero oprime á Cristo, haciéndole verter p^r las llagas del costado y de manos y pies abundantes chorros de sangre que caen sobre los racimos. Todo el lagar, llamémosle así, está rodeado por las almas del Purgatorio, y los ángeles las van sacando y enviando al Cielo, cuyo arco de entrada defienden San Pedro y San Pablo.

Verdaderamente ignoramos lo que el pintor quiso representar, porque no será, como suponen los cordobeses, q^e significa la razón de llamarle al vino la sangre de Cristo.

A la izquierda hay un caballero, con las manos juntas, en actitud de orar y traje de tiempos de Felipe VI á quien no tocan las llamas, por lo que suponemos es el retrato del pintor ó del donante.»⁷

Es significativo el alarde descriptivo que Ramírez de Arellano hace del *cuadro de ánimas* en una obra tan prolija como su *Inventario*, por lo que se hace obligado excusar el desconocimiento iconográfico de la composición, amén de los lapsus en el ordinal romano del rey Felipe (1605-1665).

Medio siglo más tarde, será Manuel Trens quien vea en el tema de la prensa mística «una derivación de la

³ L. M. RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, *Indicador Cordobés ó sea Manual Histórico-Topográfico de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, 1856, p. 245 en la versión digital accesible desde <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

⁴ T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *Paseos por Córdoba ó sean Apuntes para su Historia*, Edición a cargo de Miguel Salcedo Hierro, Córdoba, 1985, p. 262.

⁵ Confróntese M. T. CASTELLANO CUESTA, «Reseña histórico-artística...», p. 93. Sin embargo, la documentación consultada con motivo de esta investigación adelanta un año el traslado de la misma: (sic) «Esta iglesia parroquial con los dos títulos espesados [san Nicolás y san Eulogio] se halla hoy establecida en el templo de San Francisco, exconvento de Religiosos, desde el año de 1876». AGOC (Archivo General del Obispado de Córdoba). *Despachos Ordinarios*. Caja 045, parroquia San Francisco. Si bien el traslado de la feligresía de San Nicolás de la Ajerquía a la parroquia de San Francisco y su posterior derribo estuvo en los planes de la Junta Revolucionaria surgida a partir de 1868; para en 1900 ser «demolido definitivamente (...) por el ruinoso estado que la misma presentaba desde su supresión, y la ampliación urbanística del murallón de la Ribera», tal como nos informa J. M. PALENCIA CERREZO, *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905)*. La Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo XIX, Córdoba, 1995, pp. 91-92 y 151.

⁶ Consultado el original manuscrito mandado formar por Real Orden de 20 de marzo de 1902. Accesible desde <http://aleph.csic.es>.

⁷ R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*, 1904 [Manuscrito], fols. 640-641. Vide nota supra.

imagen del Cristo de la Piedad, que se pone en relación con las almas del Purgatorio», y que por su rareza representa la última etapa de las variaciones que sufrió el tema, por cuanto en el lienzo cordobés resaltan «los saludables efectos del Santo Sacrificio de la Misa», al bajar los ángeles a buscar las almas purificadas por la sangre de Cristo e introducirlas en la eternidad dichosa⁸.

2. CONTEXTO E IDEARIO PARA UNA OBRA DE EXPIACIÓN

Los protestantes obligaron a que el XVI fuese un siglo de profunda e intensa renovación teológica y de reforma espiritual al poner en entredicho las doctrinas de la Iglesia católica. Afirmaban que, después de la Caída del Hombre, éste había perdido su libre albedrío y estaba totalmente corrompido por el pecado original. Para los reformistas luteranos la «justificación» o santificación del hombre dependía únicamente de su fe en la misericordia de Dios, puesto que con la sangre derramada por Cristo se habían redimido todas las culpas y pecados de la humanidad, garantía suficiente para negar la existencia del Purgatorio ni temer el castigo en él. Del mismo modo, los protestantes también rechazaban los sacramentos; negaban que el sacrificio de Cristo en el Calvario se reviviera incruentamente en el altar; negaban el momento de la consagración en el que se transubstancia el pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo, misterio a través del cual se hace real su gloriosa presencia. Rechazaban que éstos se ofrecieran en la comunión; descartaban la tradición de reverenciar la hostia guardada en el tabernáculo o expuesta en una custodia; así como también, rechazaban radicalmente todas las imágenes religiosas, pues creían que éstas fomentaban la idolatría.

La Iglesia católica reaccionó enérgicamente frente a la herejía, dejando bien claro que en la celebración de la Eucaristía, acto fundamental del culto católico, se transubstancia el cuerpo y la sangre de Cristo para que aquellos que responden con fe sean receptores de la gracia divina y alcancen la salvación. Esta reacción se tradujo en los *Cánones y Decretos* del Concilio de Trento⁹, con los que oponerse a las refutaciones protestantes y condenarlas rotundamente¹⁰.

De este concilio ecuménico cabe destacar la vigesimoquinta y última sesión, celebrada entre el 3 y 4 de diciembre de 1563, donde se aprobó a través del decreto «Sobre la Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos y de las Sagradas Escrituras» en el que se instaba a la incorporación del arte con un renovado sentido en la «batalla contra el mal» con el que catequizar y evangelizar con la ayuda inestimable de lo visual.

Como ya queda apuntado, con los *Cánones y Decretos* de Trento se dio respuesta teológica a la crítica protestante respecto al culto y la iconografía no solo de Cristo, sino también de la Virgen y los Santos, por medio de unas «recomendaciones», en aras de una mejor y más correcta plasmación plástica de lo sagrado. Ello exigía precisión, claridad y decoro en las imágenes religiosas, pero no se hizo referencia explícita a cómo debían ser representados tanto los personajes como las escenas, y cuya finalidad última debía ser estimular la fe de los católicos y fomentar en ellos las buenas obras¹¹. Por tanto, se hizo necesaria la profunda revisión y renovación de la iconografía sacra, fundamentalmente la que efigiaba el dogma eucarístico, pues al unísono la Misa es un sacramento y un sacrificio expiatorio que opera por vivos y muertos. A partir de entonces, se dio lugar a sustanciales cambios en buena parte de las antiguas iconografías religiosas y se fomentó la aparición de otras nuevas, encaminadas a materializar el ideario contrarreformista y hacerlo inteligible a cualquier contemplador.

Una vez planteados los condicionantes religiosos y culturales, se hace necesario insistir en que el arte del siglo XVII, junto con la predicación y la literatura, se ve inmerso en una corriente favorecida por el catolicismo militante y triunfante como nueva forma de doctrina; al artista se le invitaba a pensar que el tema de sus obras era esencial para la labor formativa y piadosa, sin que por ello el tratamiento temático disminuyera en nada el genio del artífice ni le impidiera ser fiel a su temperamento ni a su tradición de escuela. Lo cierto es que se le requería al artista una gran formación intelectual y teológica, amén del lastre que suponen las directrices temáticas estipuladas por el comitente de la obra y las compositivas marcadas por la tratadística, con tal de plasmar adecuadamente el discurso catequético pretendido.

Para el caso que aquí nos ocupa, la «prensa mística» o «lagar de la cruz» fija su origen simbólico en al menos tres pasajes bíblicos: el del Libro de los Números (13, 23) que trata de un racimo maravilloso suspendido de un varal y traído por los exploradores enviados por Moisés a Tierra Prometida, racimo que sería interpretado como un símbolo de Jesús suspendido en la cruz; otro pasaje es el Salmo del profeta Isaías (63, 3) «Yo solo he pisado el lagar...»; y un tercero se extrae del Apocalipsis de san Juan sobre «el lagar del vino de la furiosa cólera de Dios, soberano de todo» (19, 15). Estos versículos de género profético y apocalíptico fueron objeto de exégesis durante el medievo dándoles primeramente el sentido de símbolos de la muerte y resurrección del Salvador para luego, según la liturgia

⁸ M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, pp. 180-181.

⁹ Un pormenorizado análisis del concilio de Trento y del debate teológico en torno a la Eucaristía en el ambiente cultural europeo de época moderna lo encontramos en S. GÓMEZ NAVARRO, «La Eucaristía en el Corazón del siglo XVI, *Hispania Sacra*, LVIII, 118 (2006), pp. 489-515.

¹⁰ Vide Sesión XIII, capítulo I «De la presencia real de Jesu Cristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía». I. LÓPEZ DE AYALA (trad.), *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 4ª. Ed. Madrid, 1798, p. 354. Versión digital accesible desde: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

¹¹ Vide D. DAVIES, «La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España», en J. ÁLVAREZ LOPERA (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, 1999, p. 178.

mozárabe, dotarlos de un sentido eucarístico¹². Estos y otros textos del Antiguo Testamento y del Apocalipsis serán aproximados por la patrística; primeramente, san Agustín en sus *Comentarios a los Salmos* identificará a Jesús con el primer racimo de uvas de la Tierra Prometida que ha sido puesta en el lagar, o *brotus in torculari pressus* (salmo LV); para más tarde, en el siglo XIII, San Buenaventura -uno de los Doctores que con sus escritos más influiría en la iconografía cristiana- nos suministra en su obra *Tratado de la preparación para la Misa* los fundamentos doctrinales teológicos en que se inspirarían los artistas a la hora de plasmar plásticamente esta imagen:

«Pues el pan significa aquel cuerpo triturado, molido y amasado en la Pasión, cocido y asado con el fuego del amor divino en el horno y ara de la Cruz. Y el vino es imagen de la sangre que extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz.»¹³

En el siglo XVI, a partir de Trento, este tema tomó si cabe más fuerza por acentuar en mayor medida que otros el valor de los sufrimientos humanos de Cristo en orden a la salvación, a la vez que reafirma el sacramento de la eucaristía como actualización del sacrificio del cuerpo y de la sangre de Cristo, manteniéndose en el arte cristiano hasta el siglo XVIII. Recientemente, los estudios de Mâle¹⁴, Trens¹⁵ y Sebastián¹⁶ recogen y aclaran, sucesivamente, la complicada trayectoria del tema, desde el más primitivo y simple significado del valor de la «Preciosísima Sangre de Cristo como Fuente de Vida y Gracia», aplicado a la Pasión, hasta el más complejo y sutil que vio en ella una imagen del sacrificio eucarístico, propiciado a través de Jesús por Dios Padre y el Espíritu Santo¹⁷.

La plasmación artística de esta tradición procede de primitivas representaciones en sarcófagos o mosaicos donde los alegóricos términos bíblicos del lagar, la viña, las uvas, la sangre o el vino servirían de expresión simbólica a un incipiente cristianismo. Durante la Edad Media, la vid y el racimo de uvas serán utilizadas en las miniaturas que iluminan el *Hortus Deliciarum*¹⁸ de finales del siglo XII, o el *Speculum Humanae Salvationis*, aparecido en París hacia 1450 (fig. 2). De igual modo, la prensa o el lagar místico también se vincula con el motivo medieval de la *Fons vitae* o fuente llena de la sangre redentora de Jesús crucificado. Así, lo que empezó siendo a finales del siglo XIV y comienzos del XV una imagen simbólica de las meditaciones sobre la

Sangre de la Pasión, evolucionó rápidamente durante esa última centuria a una figura de la Eucaristía, que a partir del XVI y XVII serviría para reafirmar conmoviendo -a los ojos de los creyentes- el dogma de la transubstanciación; lo que inseparablemente iba unido a una campaña para desacreditar a los que se atrevían a desmentirlo e injuriarlo. (fig. 3)

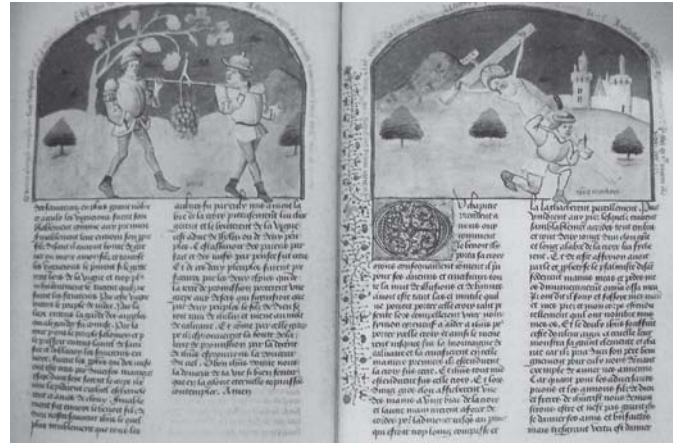


Figura 2. *Speculum Humanae Salvationis*, Paris, hacia 1450, fols. 43v-44r.



Figura 3. *Prensa Mística del Libro de horas de Guillaume Rolin*, fol 229v. Simón de Marmion, temple y oro sobre pergamino, c. 1465-1470. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

¹² E. M. VETTER advierte que el tema de «Cristo en el Lagar» no se prodiga en la plástica española, pues tiene un origen nórdico, siendo Alemania la región que presenta mayor número de representaciones artísticas del tema, y relaciona su aparición a partir de las luchas contra los cátaros. *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prietos von 1622* (Col. *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, edit. Johannes Vincke), Munich, 1972; a partir de la reseña bibliográfica de M. ESTELLA MARCOS, *Archivo Español de Arte*, vol. 46, 182 (1973), pp. 204-206.

¹³ SAN BUENAVENTURA, *Tractatus de praeparatione ad Missam*, cap. I, en *Obras*, vol. II, Biblioteca de Autores Cristianos, núm. 9, Madrid, 1946, p. 587.

¹⁴ E. MÂLE, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1949, pp. 108-122.

¹⁵ M. TRENDS, *La Eucaristía en el arte...*, p. 144.

¹⁶ S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1985, pp. 167-169.

¹⁷ Cfr. J. C. AGÜERA ROS, «Varios cuadros de alegoría dogmática en Murcia», *EPHIALTE. Lecturas de Historia del Arte*, n.º II, Vitoria, 1990, p. 385.

¹⁸ Vide S. CANALDA LLOBET y C. FONTCUBERTA FAMADAS, «El 'Lagar Místico' en época moderna. Evolución, Uso y Significados de una imagen controvertida», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*: [sin paginar, 20 pp.]. Universidad de Murcia, 2009, pp. [2-3].

A mediados del siglo xx, Manuel Trens encontró pocas representaciones plásticas del tema eucarístico de la *prensa mística* en el arte español por la rareza del mismo, pero sí nos anticipa la fuente iconográfica de donde parten: la estampa novena de la *Psalmodia Eucharistica*, que el padre mercedario Melchor Prieto (†1648) publicara en el año 1622 por la Imprenta Real de Madrid.¹⁹ La *Psalmodia* de Prieto destaca por ser una de las aportaciones españolas más notables al campo eucarístico y por tanto al arte contrarreformista, por ir acompañada de quince estampas de Juan de Courbes, Juan Schorquens y Alardo de Popma, que presentan visualmente el misterio de la Eucaristía y ayudan a la comprensión del hilo doctrinal. De los tres grabadores citados, Popma fue el encargado de abrir la lámina ix, con arreglo a las ideas de Prieto y con una estructura muy similar a un grabado algo anterior de idéntico tema y abierto por Hieronymus Wierix,²⁰ cuya inscripción en el enmarcado inferior reza: *Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum. Esa. 63*. Es sin duda esta composición ideada por Wierix el fiel referente por el cual se vale para efigiar el motivo central el autor de la pintura cordobesa que aquí tomamos como objeto de análisis²¹.

Respecto el *Purgatorio*, es necesario desde un principio proponer el axioma por el cual la estructura ideológica de la religión cristiana se construye desde la idea de la salvación. Sobre esta premisa, desde los albores del cristianismo, la creencia en el *Purgatorio* supone y lleva consigo una modificación sustancial de los esquemas espacio-temporales del imaginario cristiano, constituyendo la armadura de la manera de pensar y de vivir de una sociedad; cuanto más cuando esta se halla impregnada en todos sus órdenes de fervorosa religiosidad. De lo que se trata es de «cambiar la geografía del más allá, del universo, modificar el tiempo de después de la vida, y por tanto la articulación entre el tiempo terreno, histórico, y el tiempo escatológico, que reside entre el tiempo de la existencia y el de la espera; equivale a operar una lenta pero esencial revolución mental. Equivale, literalmente, a cambiar la vida.»²²

Para acercarnos a comprender este silogismo Riquelme Gómez nos ilustra con un esclarecedor ejemplo, el cual transcribimos:

«Supongamos que sale de este mundo un alma con algún pecado venial; ¿Qué hará Dios con ella? ¿La arrojará al Infierno, y siendo su hija y esposa amadísima, la confundirá con los réprobos y espíritus inferiores? Eso repugna a la justicia y bondad divina. ¿La introducirá en el Cielo? Eso se opone igualmente a la santidad y pureza infinita del criador; pues 'solo aquél cuyas manos son inocentes, y cuyo corazón está limpio, subirá al monte del Señor. Nada manchado puede entrar en aquel reino purísimo' (Apoc. xxi, v. 27) ¿Qué hará, pues, Dios de aquella alma? Ya nos lo dice por Malaquías: 'la pondré como en un crisol', esto es, en un lugar de penas y de tormentos, de donde no saldrá hasta que haya plenamente satisfecho a la justicia divina.»²³

En este contexto el *Purgatorio* se emplaza como «tercer lugar» o nuevo espacio en la tradicional geografía dualista del más allá, o lo que es lo mismo el lugar intermedio entre el Infierno y el Cielo destinado a la purificación de aquellos que, sin merecer el acceso inmediato a la gloria del Paraíso, tampoco están destinados a la condenación. Por este motivo se impone una nueva preocupación al problema de la suficiente retribución de las acciones morales entre la muerte individual y el encuentro colectivo con la justicia divina. Creer en el *Purgatorio* implica ante todo creer en la inmortalidad y en la resurrección, y admitir que puede haber algo nuevo para el ser humano entre su muerte y su resurrección.

Hasta fines del siglo xii la palabra *purgatorium* no aparece como noción de *espacio* o lugar intermedio en el que algunos muertos -a excepción de los santos y mártires- sufren una o varias pruebas, semejantes a las que los condenados padecen en el Infierno.²⁴ Mientras que la literatura escatológica bajomedieval ya apunta a la importancia de la imagen como medio preferente a partir

¹⁹ M. TRENS, *La Eucaristía en el arte...*, pp. 181 y 192.

²⁰ Datos biográficos, pormenores y grado de implicación de los distintos miembros de esta importante saga de grabadores encontramos en M. J. PINILLA MARTÍN: «El Crucificado en la obra de los Wierix. Una aproximación iconográfica», en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Los crucificados. Religiosidad, Cofradías y Arte*, 2010, pp. 579-594, p. 582.

²¹ El valor de las iconografías creadas por la saga Wierix reside en la capacidad de introducir nuevos matices conforme al contexto histórico en que se crean y, a pesar de tratarse de temas más o menos consolidados, tienen gran difusión social tanto por su cuidada realización en los grabados más populares, como por satisfacer la devoción de los fieles. Pese a todo, estuvieron atentos a la depuración y observancia rigurosa de las escrituras, que tradujeron en un aumento del anecdotismo y profusión de elementos secundarios en escenas de la nueva iconografía al ensalzar la imagen de la Virgen, el culto a los santos, el sacramento de la Eucaristía o los actos de confesión y penitencia, temas éstos atacados por los protestante con especial violencia. Vid. C. TOMÉ VIRSEDA y C. HUIDOBRO, «Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la exposición, Córdoba, 2004, p. 67.

²² J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, versión castellana de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, 1989, p. 10.

²³ E. A. RIQUELME GÓMEZ, «Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas», en *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte*, 2008, p. 496.

²⁴ Se contemplan tormentos y castigos como el padecimiento de hambre, sed, sudor, hedor, humo y enfrentamientos con animales atroces y repugnantes; pero hay dos más que aparecen con mayor frecuencia, «lo ardiente» y «lo helado»; si bien, la del fuego ha jugado un papel de primer plano en la idea y simbología purgativa, por cuanto históricamente se ha utilizado como '*rito de tránsito*' que hace posible un periodo nuevo. Se concibe pues el *Purgatorio* como un '*bautismo de fuego*', por el cual el alma retorna a un estado de pureza provocando en el cristiano unos efectos similares a los del sacramento para hacerla acreedora del Cielo. Aunque explicitadas aquí someramente, es en orden a presupuestos psicológicos simples, como el miedo y la esperanza, donde radican las ideas directrices de la construcción ideológica del discurso eclesiástico: la condenación, consecuencia evidente del pecado y que puede abocar al alma a las penas del Infierno; y la salvación, presentada de modo más complicado en cuanto a las vías que pueden conducir a ella, con lo que indirectamente se ve favorecida la devoción a la Virgen y los Santos como intercesores, protectores, socorristas y abogados del alma. Vid. P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 21-59. Versión digital accesible desde <http://www.tdx.cat/handle/10803/5191>

del cual se configura y permeabiliza en el imaginario colectivo -por el común general ingenuo y alejado de las disquisiciones teológicas- el mensaje eclesiástico del más allá. En palabras de Rodríguez Barral, a partir del siglo xv, fruto de la formulación doctrinal y la divulgación de su culto por medio del sermón y la imagen, se enraza el Purgatorio en la religiosidad popular y, por ende, el aumento de su culto es proporcional a su presencia en altares y capillas²⁵.

En este sentido irrumpe el aspecto económico en la liberación de las almas de los difuntos, por medio de la limosna y la misa como sufragio preferente y mejor vía indicada para la pronta llamada al Cielo; amén de la rentabilidad que la Iglesia obtenía de las obras de devoción y de las obligaciones fiduciarias que de la misma se desprenden, máxime cuando el tiempo de purgación era variable y desconocido para el sufragante, lo que se traducía en mandas de misa *pro anima* y aportaciones no dinerarias que ofrecen los fieles para arreglo de su conciencia aquí en la tierra contra el pecado que cercaba sus vidas y pagadero en el más allá. En este sentido se pronuncia en 1615 el doctor Martín Carrillo:

(sic) «Se concede indulgencia de diez, cincuenta, ciento, mil, y dos mil años y se celebran Missas y Aniversarios perpetuos por las Almas de los finados y en los testamentos dexan semejantes sufragios perpetuos, con intento de que sean ayudadas sus Almas, por no tener certidumbre del tiempo que allí han de estar detenidas. Esta costumbre tan piadosa, y tan santa, esta ya entre los fieles tan introducida, principalmente en este Reyno, que casi todos (digo los que tienen algo de hacienda) dexan e instituyen capellanías, aniversarios, missas y otros sufragios perpetuos.»²⁶

Respecto a este sentido económico que cobran los sufragios para indulgencia de las almas se expresa el padre Martín de Roa con especial elocuencia, animando a que:

(sic) «Hazer bien a las almas de Purgatorio, es dar a buen logro, porque ningunos empleos hazemos de

nuestras obras, que tambien se logren ni tanto nos luzcan como los que hazemos en su favor. Aplicar nuestra satisfacion a los vivos es cargar a todo riesgo a las Indias, en mar navegan quanto tienen, podrá ser que con la tempestad de alguna tentacion se aneguen, y todo se hunda con ellos, que con el pecado se pierde lo bien ganado, y con su dueño las buenas obras passadas y el que las hizo.

Darla a las almas de los difuntos, es dar a censos sobre bienes rayzes, ni pueden perder lo que les ofrecemos ni nosotros dexar de logarlo en nosotros y en ellas.»²⁷

Aunque, como ya se ha apuntado, el culto a las ánimas se origina en la Edad Media, es a partir del Concilio de Trento cuando aparecen inusualmente numerosos tratados sobre «el bien morir» -fundamental escudo del creyente para el inevitable combate agónico por medio de los tres últimos sacramentos- y dedicados a demostrar la certeza del concepto *purgatorio*²⁸ y de la consiguiente concienciación por parte de la feligresía, cuya plasmación iría cristalizando a medida que se escribía y predicaba acerca de él²⁹.

En el devocionario colectivo esto se concretó con la exponencial creación de hermandades, cofradías, capillas, retablos, esculturas, pinturas, etc. que se instalan por ciudades y campos como producto de la piedad de algún particular, familia o gremio artesanal. En todas las parroquias florecieron hasta hacerse omnipresentes las cofradías de Ánimas Benditas del Purgatorio, cuyo auge fue paralelo al de las hermandades sacramentales -con las que en muchas ocasiones se fusionarían-; si bien la mayoría estaban dedicadas para su intercesión a la Virgen bajo diversas advocaciones, las menos a santos y a la corte angelical. Esto explica la frecuente coincidencia de escenas de Ánimas con las Sacramentales o alegorías eucarísticas, iconografías que experimentan gran impulso con el clima eucarístico creado tras Trento.

3. CONFORMACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA PRENSA MÍSTICA CORDOBESA

El lienzo del que aquí se trata aún y combina iconológicamente la representación entre las dos directrices piadosas contrarreformistas más importantes, como los que

²⁵ Vide P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval», *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), p. 37.

²⁶ M. CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos: en la qual se trata de las penas y lugares del purgatorio y como puedan ser ayudadas las almas de los difuntos*, Alcalá de Henares, casa de Juan Gracián, 1615, pp. 62v-63r. Por su parte Martín de Roa estima respecto al tiempo de purga que (sic) «quisieron algunos limitarlo con mas piedad que razon, à diez, ò veinte años; otros con mas rigor à millares dellos, ambos sin fundamento; porque siendo tantas [almas] las que allí se hallan, ni todas igualmente pecaron en esta vida, ni salieron della con iguales deudas, y correspondiendo à estas las penas que allí pagan, inconsiderada cosa es quererlas reducir todas a un tamaño y a un tiempo, con menoscabo de la justicia que ajusta la condenación al numero y gravedad de las culpas... De donde es, que solo El, ò à quien El lo revela, sabe el quanto del Purgatorio de cada uno.» M. de ROA (OP): *Estados de los Bienaventurados en el Cielo... de las Almas en el Purgatorio... y Juicio Universal*. Huesca, por Pedro Bluson, 1628. Existen ediciones posteriores, todas ellas accesibles desde <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>; sirviéndonos para este estudio la edición madrileña salida en 1653 de la Imprenta Real, pp. 112v-113r.

²⁷ M. de ROA, *Estados de los Bienaventurados...*, p. 161v.

²⁸ Vide M. de ROA, *Estados de los Bienaventurados...*, p. 104v.

²⁹ Es el caso de tratados dedicados específicamente al Purgatorio, cuyos marcados objetivos estaba por un lado el desacreditar a los que se atrevían a desmentirlo, y por otro llamar la atención de los católicos hacia el miserable estado de las almas detenidas en el Purgatorio. *Verbi gratia* fray Felipe DE LA CRUZ, «Tratado de Purgatorio», en *Tesoro de la Iglesia, en que se trata de indulgencias, iubileos, purgatorio, bula de difuntos, ultimas voluntades i quarta funeral*, Madrid, 1631, donde se expresa con lenguaje militaristamente contrarreformista. Si bien paradigmática es la obra de M. de ROA, *Op. cit.*, donde en la parte *Estado de las Almas del Purgatorio* (pp. 99v-173v) hace todo un alegato para la útil y necesaria consecución de indulgencias a través de ayunos, limosnas, oraciones, obras pías, penitencias y especialmente con el sacrificio de la Misa. Elocuente es su referencia al obligado cumplimiento de los sufragios: (sic) «Solo un temor tienen [las almas en el Purgatorio] si se les ha de alargar su destierro ò si sus parientes y amigos albaceas y executores de sus ultimas voluntades cuydaràn como deven de cumplir, ò les ayudarán desde acá con los sufragios de justicia, ò de caridad, para satisfazer por sus deudas» (p. 122r.).

en esta obra pictórica se simbolizan: el culto a la sangre de Cristo en el «lagar de la cruz» y la «subida al Cielo de las ánimas benditas desde el Purgatorio». Ello nos obliga a acercarnos al conocimiento de la tradición cultural de estos temas, pues, entroncan con otro mucho más difundido, como es la *Misa de san Gregorio*, en relación del sacrificio eucarístico para la mitigación de las penas del Purgatorio. Tan peculiar sintonía hunde sus orígenes en «la devoción por parte de san Bernardo,(...) en las visiones de algunas místicas como Lutgarda, Margarita de Cortona o Ángela de Foligno, quienes se sitúan en la línea de esa materialización del cuerpo de Cristo que se abarca a partir de los sentidos, con especial insistencia en el carácter salvador de la Santa Sangre. Su devoción se extiende en el siglo xiv de la mano de franciscanos y dominicos mientras que en el xv serán los cartujos sus principales promotores. Es en esta centuria cuando su culto alcanza un mayor predicamento y cuando cristaliza iconográficamente en el tema de la Fuente de la Gracia (...) donde las almas, en medio de las llamas, imploran la salvación dirigiéndose hacia un crucifijo del que mana abundante sangre que se derrama sobre ellas.»³⁰ Pese a todo, es preciso advertir el importante recurso didáctico, expresivo e interpretativo que para la concreción iconográfica y compositiva de la obra supuso la difusión de la estampa y su general aceptación en la práctica totalidad de talleres artísticos, y en concreto, su utilización por parte de los pintores andaluces, cuyo uso ha sido suficientemente contrastado³¹.

Llegados a este punto, podemos considerar que formalmente la escena de la *prensa mística* cordobesa simboliza un auténtico *refrigerium* para las sedientas almas que acuden a refrescarse de los ardores provocados por las llamas que las envuelven. De esta forma asume la obra los dos preceptos defendidos en Trento, la defensa de Cristo sacramentado en el vino eucarístico y la existencia del Purgatorio. En este sentido a mediados del siglo xvii la utilidad del sacramento eucarístico para el perdón de los pecados tanto de vivos como de finados es motivo de exégesis por el padre jesuita Martín de Roa:

(sic) «Con ningún sufragio podemos tanto, ni tan seguramente ayudar a las almas, como ofreciendo por ellas el santo sacrificio de la Misa; cuyo efecto no estriba en la dignidad y mérito del que la ofrece, sino en el valor de la sangre y merecimientos

de Jesu Christo, que se ofrece en el sacrificio... De donde se colige quanta fuerza tendrá este Sacrificio para quebrantar las prisiones del Purgatorio.»³²

Refiriéndonos más concretamente al análisis compositivo del cuadro de la Ajerquía distinguimos tres registros: el inferior o Purgatorio, formado por una multitud de almas que purgan entre flameantes llamas; la central o *prensa mística*, donde simbólicamente se muestra a Cristo sacramentado capaz de redimir los pecados de las almas que, ocupando el lateral izquierdo, son elevadas hasta las puertas del Cielo custodiadas por santos; y el registro superior, donde se plasma un rompimiento glorioso ocupado por ángeles.

Centrando la dinámica compositiva se disponen en disposición triangular la Trinidad, destacando la figura de Cristo dentro del lagar cubierto con un blanco paño de pureza anudado al frente; va aún coronado de espinas mientras soporta la cruz-prensa con sus brazos extendidos pese a no estar ya clavadas sus manos. Dios Padre, que está investido de sacerdote con estola cruzada sobre la túnica blanca y con manto rojo, se muestra apretando el tórculo de la viga que ha sido sustituida por la cruz que aprisiona al Hijo y le hace brotar chorros de sangre de sus llagas. Sobre el *stipes*, actuando de contrapeso, se efigia al Espíritu Santo bajo la habitual iconografía columbina de alas desplegadas y nimbado por una aureola dorada de abigarrados querubines, similar a la del Padre Eterno. Es preciso destacar la actitud activa tanto de Dios Padre como del Espíritu Santo, por cuanto uno y otro propician el cruento sacrificio del Hijo, lo que nos lleva a una lectura de celebración litúrgica del sacramento eucarístico o comunión de los fieles en el cuerpo y la sangre de Cristo.

Ha gustado el artista de representar monumentalmente los personajes de la escena principal, especialmente en la forzada y pesadosa anatomía de Jesucristo, que con gesto de contenido sufrimiento dirige su mirada al fiel espectador. De las llagas de sus manos extendidas como del costado y pies brotan caños de sangre que caen en la cuba repleta de racimos de uvas, al igual que la insinuada resbalando por la espalda hasta el punto de empapar el blanco paño con el que se cubre, clara referencia visual al salmo de Isaías «¿por qué está de rojo tu vestido, y tu ropaje como el de un lagarero?» Tan escalofriante

³⁰ P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina...*, pp. 418-419.

³¹ Verbi gratia B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

³² M. de ROA, *Estados de los Bienaventurados...*, p. 151r. Por su parte, a comienzos del siglo XVII el Obispo de Elna interpretaba el bien del sacramento eucarístico para con el perdón de las almas del modo: (sic) «El efecto deste santo Sacramento [de la Eucaristía] se puede considerar en dos maneras: la una según que es sacrificio; y la otra es en quanto es Sacramento. Considerado como sacrificio (...) Y desta manera el efeto desde Sacramento es impetrar la gracia, y perdón de los pecados, y satisfacer por las penas que merecen por ellos en aquellas personas por las cuales se ofrece. Y esto efectua según la medida de la devocion dellos. Considerado la Eucharistia, según que es Sacramento, esto es, según que es alimento espiritual, tiene consigo dos efectos principal el uno, y el otro consiguiente, o menos principal. Es pues el primer efecto deste santo Sacramento una nutrición, o crianza espiritual (...) Otro efecto tiene que se sigue del primero, y se llama indirecto, y consecutivo, el qual es remision de pecados; que por este Sacramento consigue alguna persona, no solamente remisión de la culpa, mas tambien de la pena, y no de toda la pena; pero de parte della mas, o menos, segun la devocion y fervor que tiene». Fray Pedro Martyr COMA (OP), *Directorium curatorum o Instrucion de Curas: util y provechosa para los que tienen cargo de animas*, con licencia en Valladolid en la imprenta de Juan de Rueda, 1618, p. 28r-v.

escena se ve contrarrestada por la manifiesta paz interior a pesar de tan duro tormento.

El registro inferior está ocupado por una pléyade de ánimas corpóreas entre lenguas de fuego³³, en un curioso equilibrio de hombres y mujeres, cuyos rostros y brazos expresan variedad de ademanes suplicantes. Todos esperan entre llamas la intercesión de la divinidad para su entrada en la Gloria, pero dispuestos en dos planos bien diferenciados, uno inferior que llega a mostrar a los purgantes desde la cintura, y otro superior llegando incluso a rodear la *pressa*, en el que sobresalen algunas cabezas alcanzadas por las llamas, lo que puede llegar a indicar están iniciando su purificación.³⁴ De entre ellos destacan, como demostrando el carácter democrático de la muerte, las siete figuras que con gesto de arrobamiento y súplica ocupan entre llamas un primer término representados de medio cuerpo e individualizados de acuerdo a su estrato social o político³⁵. Centran este grupo dos hombres de religión individualizados en su estatus; uno por la rica capa pluvial encarnada y tocado de la tiara pontifical formada por las coronas que simbolizan el *trireino* o triple poder del papa³⁶, el otro con capa blanca y *mitra simplex* propia de los funerales. En el extremo inferior derecho, y sin que lleguen a afectarles las llamas, se incluye una figura masculina en actitud orante, del que cabe suponer se trata del retrato del comitente de la obra y a cuya identidad intentaremos acercarnos más adelante.

Facilita la representación de las almas en el Purgatorio la doctrina catequética por la que el alma es purgada en el componente ígneo con su corporal presencia³⁷, y distinguiéndolas por sus atuendos y atributos mundanos para ejemplarizar que en él no existen distinciones jerárquicas. Las almas redimidas ascienden desnudas ayudadas por ángeles³⁸; incluso asoma la figura de un hombre tonsurado, un fraile o un clérigo aludiendo a la extensión del pecado y que quizás pueda interpretarse como una crítica satírica referente al clero coetáneo. La desnudez de estas

almas gloriosas nos señala la innecesaria provisión de los bienes tanto tangibles como intangibles conseguidos en vida una vez acaecida la muerte; si bien el artista se permite la licencia de dar entrada gloriosa a un alma aún provista de su corona.

En el registro superior se dispone en el extremo izquierdo un luminoso acceso desde donde irradian destellos áureos y flanqueado por las figuras apostólicas de Pedro y Pablo (fig. 4). La presencia de Pedro y Pablo tienen la clara intención de señalarlos como pilares de la fe cristiana además de ser firmes basamentos de la Iglesia. A Pedro, además de



Figura 4. *Pressa Mística como redención de las almas del Purgatorio*, detalle.

³³ Plástica plasmación de «solo el fuego es en el Purgatorio executor de la divina justicia... fuego real y verdadero, como el del infierno; ambos de la misma naturaleza y fuerza que el que conocemos en esta vida». M. de ROA, *Estados de los Bienaventurados...*, p. 109v.

³⁴ Se constata la arquetípica representación de este asunto en la plástica, lo cual llega a determinar la utilización de estampas grabadas difundidas por todo el orbe cristiano. Cfr. entre otros, M. R. GADOW, «Fray Alonso de Santo Tomás...», pp. 374-376; E. A. RIQUELME GÓMEZ, «Santos intercesores del purgatorio...», pp. 499-506; P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Purgatorio y culto a los santos...», pp. 37-38.

³⁵ Sin ánimo de entrar a valorar pormenorizadamente cada uno de los personajes, sus atuendos, actitudes y ademanes, podemos llegar a entablar relación de estas siete figuras con las que la plástica ha venido utilizando respecto este asunto; se trata de siete figuras que simbolizan cada uno de los siete pecados capitales, y en particular la soberbia, la avaricia y la lujuria. La soberbia, en su condición de primero entre los pecados, tradicionalmente se ha identificado por un hombre tocado con corona; la avaricia, como fundamento de todos los demás, por él se dan los señores a la rapiña, los prelados a la simonía, los ricos a la usura, los mercaderes al fraude, los campesinos al hurto o los juristas y notarios a la calumnia; y la lujuria –las más de las veces– por una mujer desnuda, de larga cabellera ondulada desplegada por delante de sus hombros, puesto que la imagen del castigo de la lujuriosa, a la vez que nos introduce en uno de los efectos más perniciosos de la Caída, apunta a la culpabilidad prioritaria de Eva en el primer pecado. El hombre ávido de riquezas comete todos los pecados: es soberbio y lujurioso, acabando finalmente por perder la fe. Cfr. P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Purgatorio y culto a los santos...», pp. 221-232 y pp. 52-53 con sus notas.

³⁶ La tiara papal simboliza el triple poder ostentado por el Sumo Pontífice: «Padre de los reyes», «Rector del mundo» y «Vicario de Cristo». Otras interpretaciones señalan que las tres coronas representan «la Iglesia militante», «la que sufre» y «la triunfante».

³⁷ (sic) «Este fuego del infierno es corpóreo y material, como lo prueban los doctores teólogos (...) Y no es maravilla que las almas siendo espíritus sean atormentadas con este fuego porque dexadas a parte las opiniones en esto ay, lo mas cierto es, que a las almas se les apegan, ajunta, y une este fuego, de la manera que estaban unidas viviendo con sus cuerpos; y assi como viviendo, castigando el cuerpo, siente y padece el alma; así aquel fuego, como instrumento de la divina justicia, unido con el alma, la atormenta y castiga». M. CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos...*, p. 18v.

³⁸ (sic) «Las almas del purgatorio salen para no volver allá; porque despues de haber purgado sus penas y pecados, buelan y suben a la celestial Jerusalem, morada de los bienaventurados». M. CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos...*, p. 35r.

«príncipe de los apóstoles», se le atribuye ser el «portero del paraíso en el Cielo»; mientras que encontrar a Pablo -«apóstol de los gentiles»- custodiando las puertas del Cielo no es una cuestión gratuita en las representaciones de índole escatológica, pues declaró que (sic) «todas nuestras obras an de ser provadas y manifestadas con el fuego, y apuradas con él, como el oro, que para llegar a la gloria, ha de ser pasando por el fuego (...) Por este fuego se entiende el del purgatorio.»³⁹

Completa la composición de este cuadro la nube con ángeles y querubes que en la composición de la escena redentora cobran un sentido esperanzador, puesto que como nos explica Martín Carrillo «los ángeles visitan, consuelan y les muestran algunos indicios de la gloria, para que con esto se animen a padecer, viendo que han de gozar de tanto bien.»⁴⁰ Así también, a la corte angelical se le dota de otra actividad como es la de servir a las almas en el Purgatorio de hilo de comunicación (sic) «dandoles noticia de lo que por ellas se haze, la disposición de sus deudos, el cuydado de sus amigos, y huelgan de saber que vayan bien encaminadas sus cosas... más, sintiendo que se disminuyen algo sus penas, reconocen que por ellas se han hecho algunas oraciones ò sacrificios; esto comunmente lo saben por medio de sus Angeles, que juntamente los avisan de lo que por ellas se ofrece, y de las personas que le ofrecen.»⁴¹ La corte angelical está muy bien representada, tanto por los serafines que flanquean la ruta gloriosa, como los corpóreos y personalizados ángeles que asoman desde el nebuloso rompimiento, a los apiñados grupos dorados de querubines que forman las aureolas divinas.

Destaca de entre toda la muchedumbre de almas la total ausencia de niños o infantes entre las almas que ocupan el Purgatorio, lo que deja claro el conocimiento que tiene el autor de la cuádruple división establecida para detención de las almas antes de recibir la divina justicia: 'Infierno' o «cárcel perpétua en prisiones de fuego para quienes tuvieron por cómplices en hacer el mal»; 'Purgatorio' como «lugar de padecimiento para descuento de la pena»; 'Limbo de los

Niños' «para quienes antes de amanecerles el uso de la razón perdieron la vida pero antes pudieron ganar el beneficio de la salvación mediante el Bautismo, para después de pasado el juicio tendrán por morada la tierra»; y, por último el 'Limbo de los Padres o Seno de Abraham' «como lugar de detención de las almas de todos los justos, desde el principio del mundo hasta la muerte de Cristo»⁴².

Se hace preciso indicar el relativo 'silencio' con el que se dota al tumulto de almas que esperan bienaventuranza, en frontal oposición con el vehemente clamor que habitualmente se desprende de las iconografías de «Juicio Final»⁴³. Ello trata de explicárnoslo de nuevo Martín de Roa, al esclarecernos que las almas allí presentes (sic) «están conformes en todo con la voluntad de Dios, y tan ajustadas a su divina ordenación, que no solo aceptan de buena gana el padecer, porque su Magestad assi lo quiere, mas aun ellas mismas no quieren parecer en su presencia, hasta aver quitado del todo las señales que les dexaron las manchas de los pecados, purificandose por el fuego»⁴⁴.

Respecto al personaje que aparece en el margen inferior derecho libre del tormento ígneo, ya se ha apuntado la posibilidad de tratarse del retrato del jurado Juan Jacinto de Góngora, quien fundara en 1649 en la parroquial de la Ajerquía la hermandad de Ánimas⁴⁵, así como estableciera una capellanía (sic) «con cargo a veinte y cinco missas rezadas en cada un año, que se le an de dezir en la Capilla y Altar de las Benditas Animas de dicha iglesia»⁴⁶, y para 1656 se constata como hermano mayor de la misma al requerírsele la licencia concedida para pedir limosna durante las noches a la cofradía de las Ánimas de la referida parroquia⁴⁷. Pero la relación del jurado Góngora para con la secular corporación -como era de esperar- no acaba aquí, sino que como nos informa Ramírez de Arellano «Juan Jacinto de Góngora yace en aquel altar»⁴⁸.

De la documentación consultada en el Archivo General del Obispado de Córdoba extraemos una referencia que nos puede ayudar a conformar lo que suponemos es el

³⁹ M. CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos...*, p. 5v, en clara alusión a I Corintios 3, 13-15: «la obra de cada cual quedará al descubierto; la manifestará el Día, que ha de revelarse por el fuego. Y la calidad de la obra de cada cual, la probará el fuego. Aquél, cuya obra, construida sobre el cimiento, resista, recibirá la recompensa. Mas aquél, cuya obra quede abrasada, sufrirá el daño. Él, no obstante, quedará a salvo, pero como quien pasa a través del fuego».

⁴⁰ M. CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos...*, p. 26v.

⁴¹ M. de ROA: *Estados de los Bienaventurados...*, pp. 123v-124v.

⁴² *Ibid.*, pp. 104v-107r.

⁴³ (sic) «Mostró el Señor para amonestación y horror de los vivos el rigor destas penas en varias representaciones y semejanças de atormentados: assados estos en parrillas al fuego, aquellos en assadores, bañados unos en piedra açufre, otros en metal derretido, quales rebueltos en sartenes de pez y resina, quales despedaçados por serpientes y dragones, abiertos los pechos y pacidas a presa de dientes las entrañas, a quien de puro dolor faltavan los ojos de la cara; quien echava por la boca el coraçon molido y dehecho, a quien en vez de sangre corria fuego por las venas, todo en gemido tan doloroso que romperian coraçones de piedra si los oyeran; no porque semejantes instrumentos, ultra del fuego sirvan en el Infierno, sino para que en estas figuras reconozcan los hombres la gravedad de aquellas penas, que en estotras se representan.» M. de ROA: *Estados de los Bienaventurados...*, p. 110r.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 122v.

⁴⁵ T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba...*, p. 162; aunque no especifica la fuente de tal información.

⁴⁶ La fundación de esta capellanía daría lugar a un largo y costoso litigio que resolvió su descendiente Francisco Antonio Rafael de Luna, vecino de la villa de Priego, por resultar en 1794 alcanzada en su cumplimiento de pago en ciento trece misas. AGOC, Capellanías: Ajerquía Patronato 1º. Caja 984, Legajo 183/1110, cuadernos 2º y 20º.

⁴⁷ (sic) «tiene licencia la dicha cofradía y su hermano mayor para pedir limosnas en esta ciudad en cuia virtud parece que el mes de septº del año pasado de mil y seiscientos y cincuenta y seis presento a ser herºº mºr dicho Juan Jacinto [de Góngora] se junto de dichas demandas ciento y treinta y seis Reales de que se le hace cargo». AGOC, Visitas Generales: Cofradía de Ánimas Ajerquía / quantas 1657, Caja 6234, Legajo 5, cuaderno 4. [pág. 2v].

⁴⁸ T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba...*, p. 262.

origen de la obra en cuestión, como es la dedicación profesional de la ascendencia del jurado Góngora, donde se indica:

(sic) «Juan Jacinto de Gongora jurado y vecino que soy de esta ciudad hijo de Al^o [Alonso?] Garcia de Gongora mercader de corambre y de Maria Ortiz que fue su lex^m mug^r (...) y nieto de Diego Garcia de Gong^a y de Cath^a Muñoz de la Huerta.»⁴⁹

Si acudimos a la etimología del término ‘corambre’ observamos que procede de la familia léxica de ‘cuero’. El término designa genéricamente a la industria del curtido de cueros y pellejos, si bien también se asigna particularmente al odre destinado a contener vino. Será en este contexto gremial o de agrupación artesanal desde donde podamos atrevernos a señalar el encargo de esta pintura; pues como señala Ramírez de Arellano en su «Paseo sétimo, Barrio de los Santos Nicolás y Eulogio» la mayoría de plateros, curtidores, guarnicioneros y demás artes y oficios residían en la Ajerquía; a la par que echaba en falta casas solariegas, pues casi desde su origen estuvo «dedicado a la industria, y de aquí el no hallar en la parroquia enterramientos de nobles familias, ni fundaciones debidas á ellas.»⁵⁰ Del mismo modo, en su ‘paseo’ nos señala -respecto a la cofradía de ánimas- que (sic) «los cofrades tenían enterramiento en un hueco al extremo de la iglesia» desde 1649, fecha de la fundación de la misma y que coincide con la epidemia que asestó a la ciudad hasta un año después⁵¹.

Sabemos que era frecuente que en las motivaciones para constituirse fraternalmente se pretendiera cierta solidaridad colectiva entre vecinos o miembros de una corporación gremial en los que prevaleciera la preocupación social, la ayuda mutua y un recuerdo a aquellos que les precedieron en la muerte. Entre las obligaciones de los hermanos cofrades estaba la de recorrer durante las noches, por turnos, las calles del ámbito parroquial pidiendo limosna para financiar los sufragios por las ánimas benditas, además de suponer una importante fuente de recursos para sus fines piadosos; amén de ser *calidad de las más importantes para abreviar el destierro del Purgatorio*.⁵² Este acto de penitencia/recaudación resulta un común denominador en las constituciones de las congregaciones de ánimas.⁵³

(sic) «En Cordoba a catorce de marzo de mil seiscientos y cincuenta y siete años (...) Conbiene que Juan Jacinto vecino desta ciudad persona que administra la

hermandad y cofradía de las animas que se sirve en san Nicolas de la ax^a traiga ante S.M. la licencia que tiene para pedir de noche por las calles desta ciudad y que se le tome cuentas de las limosnas que se juntan y an juntado y en que se á distribuido y lo mesmo se haga con Isidoro de Torquemada y sus compañeros que administran dicha hermandad de las animas en el hospital de los peregrinos en la calle La Feria.»⁵⁴

En este contexto hemos de adscribir la *prensa mística y las ánimas del Purgatorio* de San Francisco. De un lado, desde la Baja Edad Media hasta bien entrada la Edad Contemporánea, el cuidado de los pobres y los enfermos corría principalmente a cargo de la Iglesia y muchas hermandades de inspiración religiosa, por lo que un elemento importante en este sentido fue reclutar como limosneros a ciudadanos acaudalados para esta obra de misericordia y por medio de sus buenas acciones poder presentarse ante el Creador con la conciencia más o menos tranquila. De otro lado, los gremios preferían retablos cuyo tema estuviera relacionado con su actividad profesional, como es el caso de los curtidores y odreros, donde es fácil entrever el significado ritual dado al vino eucarístico con el que se rememoran el sufrimiento y la muerte de Jesús, y al mismo tiempo su resurrección; de este modo la esperanza en la salvación que encierra esta composición es muy adecuada como plástico epitafio.

4. FUENTES FORMALES E ICONOGRÁFICAS

Es bien sabido que la integración de elementos previos de diferente paternidad en la producción artística ha contribuido desde antiguo a la evolución de formas y modelos, dado que todos los artistas se han valido y se valen desde siempre de la obra ajena como medio de inspiración. Teóricos y tratadistas se han esforzado en atribuir un estadio intermedio -entre invención e inspiración- al proceso de creación de una obra original a partir de la asimilación, estudio y transformación de un dibujo o estampa previa. En este sentido se pronuncia Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*:

«La invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro de las figuras.»⁵⁵

⁴⁹ AGOC, Caja 6234, Legajo 5, cuaderno 4.

⁵⁰ Para continuar un poco más adelante describiendo la iglesia, donde (sic) «al extremo superior de la nave de la epístola hay una pequeña capilla que sirve de sagrario, y en su altar se venera á Ntra. Sra. de las Huertas, que tuvo hermandad con limpieza de sangre, refundida hoy en la del Santísimo». T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba...*, pp. 261-162. Con estos y otros datos más, de lo que nos deja suficiente constancia este autor es de la enorme vinculación que los Góngora tuvieron con la parroquial de la Ajerquía, amén de la posible relación entre la advocación mariana en la capilla del sagrario y el apellido de la abuela de don Juan Jacinto.

⁵¹ Sin lugar a dudas las cofradías son parte fundamental de la identidad de cada localidad, pues han sido forjadas durante siglos por sus habitantes como fiel reflejo de sus devociones y de su forma de entender las relaciones sociales y laborales. Ello ha dejado profundas huellas en el patrimonio cultural local, pues, las más de las veces, han estado ligadas a gremios o grupos sociales que acogen en su seno a una parte muy destacada de la población que vehiculan su pertenencia a estas corporaciones religiosas como medio de significación social, a la vez que representan una garantía de entierro y, en ocasiones, suponen un servicio de asistencia a través de arcas de misericordia y otros socorros.

⁵² M. de ROA, *Estados de los Bienaventurados...*, p. 118r.

⁵³ Vide M. R. GADOW, «Fray Alonso de santo Tomás...», pp. 364 367.

⁵⁴ AGOC, Visitas Generales: Cofradía de Ánimas Ajerquía / quantas, 1657, Caja 6.234, Legajo 5, cuaderno 4, f^o 1v

⁵⁵ F. PACHECO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*; edición, introducción y notas de B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid, 1990, p. 281.

Como nos aclara Navarrete Prieto, el uso de referencias visuales previas en la plástica barroca no suponía «un desdoro en la ‘originalidad’ de la composición, sino todo lo contrario, pues del conocimiento y estudio de las estampas flamencas, alemanas o italianas nacía la idea que elaborada en el intelecto lograba solucionar el asunto final.»⁵⁶

Para el caso que nos ocupa, ya se han apuntado los dos referentes iconográficos en el que a nuestro juicio se adecua gran parte de la composición de la *prensa mística* de la iglesia de San Francisco cordobesa, tanto en su configuración formal como en su distribución espacial: el grabado de Hieronymus Wierix *Torcular calcavi solus...* (fig. 5) y la novena estampa abierta por Alardo de Popma que ilustra la *Psalmodia Eucharistica* del padre Melchor Prieto (fig. 6). Del manejo y combinación de distintos elementos de ambas, que dispuestos por simple yuxtaposición, permiten entrever el referente iconográfico utilizado por el autor de la obra en cuestión.



Figura 5. ‘*Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum. Esaiæ. 63.*’ Hieronymus Wierix, circa 1613.



Figura 6. *Psalmodia Eucharistica*, lámina IX Alardo de Popma, 1622.

La compleja escena principal se apoya en la falsilla de la estampa de Wierix, extrayendo la dinámica actividad trinitaria: Cristo coronado e inclinado por la presión y peso de la cruz está vertiendo en la cuba repleta de racimos la sangre que a chorros mana de sus llagas, Dios Padre apretando el tórculo y el Espíritu Santo en forma de paloma en el extremo del *stipes*. Se ha permitido el autor de la pintura hacer leves variaciones respecto el modelo: Cristo está representado en la pintura más enjuto y mirando al espectador, lo que obliga a no tener tan flexionado el tórax; también, en la posición de las palmas de las manos de Cristo que, pese a no estar ya clavadas, las representa abiertas, al igual que evita la rigurosa frontalidad de su pierna izquierda; y, en las dimensiones del paño de pureza con el que se cubre y modo en el que se anuda. Respecto a Dios Padre el artista ha prescindido de la airosa disposición del cabello que muestra en el grabado, así como la capa que porta es en la pintura se insinúa más pesada. Otra peculiar diferencia es el multiplicar y abigarrar el número de querubines que forman las aureolas de Espíritu Santo y Padre Eterno. Prescinde también de figurar a la Virgen Dolorosa que se lamenta a los pies de la cuba, del cáliz sujeto por dos ángeles donde es vertido el vino eucarístico y de los vendimiadores con sus cestos a la espalda repletos de racimos. Por contra, se mantiene la vaporosa nube desde donde surge la figura de Dios Padre y el sentido direccional y ascendente que forma la colina a la izquierda donde se desarrolla la vendimia.

⁵⁶ B. NAVARRETE PRIETO, «Zurbarán, cómo compuso sus principales cuadros», en E. VALDIVIESO (coord.), *Zurbarán. IV Centenario*, Catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, Sevilla, 1998, p. 53.

Respecto de la estampa de Popma se muestra nuestro artista más hábil en su utilización, al abstraerse en el sentido simétrico y en la armónica composición de los sacerdotes que con cálices se acercan a recoger el vino, para ubicar en la pintura a las almas situadas en primer término y donde cobran protagonismo los hombres de religión en similar actitud contemplativa y equidistancia. Del mismo modo, la multitud que se arremolina en torno al lagar tiene suficientes pretextos compositivos en algunas de las restantes catorce estampas que componen la *Psalmodia*; e incluso algunos forzados escorzos que adoptan los serafines que ayudan a las desnudas almas tienen similares actitudes que los representados en la portada de la obra de Prieto sosteniendo el tondo de presentación y dedicatoria de la obra.

Pero, si cabe, más capacidad inventiva le cupo el poder establecer como recurso compositivo lo que en la estampa se ofrece como una alta ventana que da vistas a la escena secundaria de Calvario, para en la pintura ubicar en idéntica proporción y emplazamiento el iluminado itinerario ascendente a la Gloria. Ventana y entrada celestial cobran peculiar sintonía tanto formal como compositiva; pues ambas están rematadas por un arco rebajado, y de ambas proviene gran parte de la luz que da volumen a las figuras. (fig. 7)

El resultado es una pintura de gran envergadura, pesada y densa, con una única y escasa zona de vacío bajo el brazo derecho de Cristo. Pese a tan cerrada composición, denota la pintura el abandono de la tradición de lienzo de altar conformado en dos registros, optando por un ordenado dinamismo y una cuidada disposición en la variedad de tipos humanos y angelicales, que viran desde la expresividad suplicante a los arriesgados escorzos de los serafines y almas desnudas. Tan complicada composición se resuelve técnicamente con un dibujo preciso y modelado de las figuras a partir de sombras propias.

Resulta evidente que el cuadro posee un contenido iconográfico muy determinado y de gran potencia expresiva, en cuya estructura se justifica la utilización de los grabados de Wierix y Popma aquí referidos. Los planteamientos esenciales debieron estar sugeridos al pintor en pos de una plasmación ordenada y fuerte énfasis pedagógico, en el que se utiliza un mensaje directo y explícito que muestra con claridad y crudeza la gravedad de las penas en el marco de justicia divina, el inevitable destino final del hombre, los consiguientes episodios tras la muerte y la capacidad de redención de los pecados a través de la participación en el sacramento eucarístico.

Pese a los condicionantes del tema tratado, demuestra el artista una hábil y rica utilización del color y de tratamiento lumínico con una amplia gama de quebradas tonalidades calientes que inundan toda la pintura, en contraste con los cenicientos claroscuros utilizados en los mortecinos rostros en torno al lagar y de la lúgubre atmósfera en la que se desenvuelve toda la composición.

Empero, es obligado indicar que la obra fue sometida a una profunda restauración en la pasada década de los noventa, de la que no ha sido posible contar con el preceptivo informe, por lo que se desconoce el grado de intervención que la pintura haya podido llegar a tener; amén de si se llegaron a realizar algunos de los estudios previos necesarios para acometer los trabajos de restauración, con tal de obtener información acerca de los pigmentos y cargas, detectar las posibles adiciones y repintes actuados sobre la obra, y sobre todo, documentación fotográfica del aspecto previo a la intervención.

Son muchos los paralelos iconográficos que la comunidad científica ha ido dando a conocer paulatinamente con esta misma alegoría dogmática, tanto



Figura 7. *Torcular calcavi solus...* – Prensa Mística – *Psalmodia Eucharistica*.



Figura 8. *Cristo de la Sangre*.
Nicolás de Bussy, 1693.
Iglesia del Carmen, Murcia.

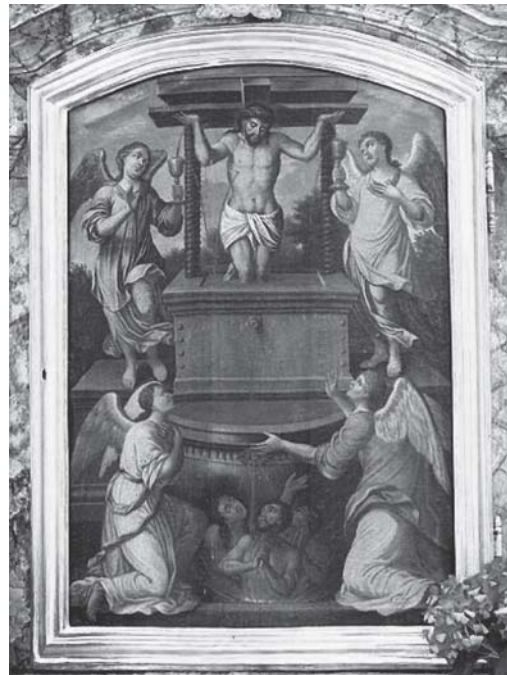


Figura 10. *Prensas Místicas como redención de las almas del Purgatorio*. Puerta de sagrario.
Iglesia del Salvador, Bogenberg. Alemania



Figura 9. *Prensas Místicas y Cristo en Gloria*.
Marco dal Pino. Museos Vaticanos.

en obras pictóricas como escultóricas, que están directamente inspiradas en la *Psalmódia* de Prieto o en las muy difundidas estampas salidas de los buriles de los Wierix con sus variantes de *la Sangre de Cristo* o *la Fuente de Vida*⁵⁷. Todo ello hace aumentar el catálogo ofrecido por Trens en 1952 para el caso concreto de los ejemplos

plásticos españoles, lo que demuestra la asimilación de este mensaje gráfico de exaltación eucarística en la Edad Moderna española; así, encontramos dignísimas muestras en la iglesia salmantina de las Agustinas de Monterrey, en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, en la parroquial del Puerto de Mazarrón, en la iglesia del Carmen de Tudela, en la iglesia del convento granadino de San José, e incluso en su variante escultórica en la imagen pasional del *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy en Murcia (fig. 8). Mientras que fuera de nuestras fronteras su plasmación pictórica ha sido mucho más pródiga⁵⁸, indicando sólo a modo de ejemplo la *Prensas Místicas* y *Cristo en Gloria* del pintor manierista Marco dal Pino que se exhibe en los Museos Vaticanos (fig. 9), en el convento boliviano de Santa Teresa de Cochabamba, y en estrecha combinación con una escena purgativa en la puerta de sagrario de la bávara iglesia del Salvador en Bogenberg... (fig. 10)

A modo de conclusión, y apuntado el explícito mensaje pedagógico de la obra, hemos de considerar que la finalidad última del historiador del arte es afrontar el problema artístico desde sus múltiples facetas creativas, discursivas y evolutivas e intentar dar respuesta a todos y cada uno de los múltiples interrogantes que suscita la obra. Por ello, aun cuando creemos suficientemente establecido el contexto histórico, religioso y artístico desde donde se inscribe la funcionalidad de la obra pictórica estudiada, sería fácilmente prescindible e innecesario el adjudicar o señalar su presumible autoría. Pero siempre adolecería de ese ‘algo’

⁵⁷ M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les Estampes de Wierix Conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert I^{er}*, Catálogo razonado en 2 vols., Bruselas, 1979, estampas catalogadas con los números 574 a 584, pp. 76-77 del vol. I.

⁵⁸ Significativa es la aportación de L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, 2000, pp. 438-441.

que no nos permite contemplarla y abarcarla completamente. Es por ello, que nos permitimos establecer hipotéticas líneas de investigación en pos de un futuro estudio más cerrado, desde el que partiendo de la premisa por la cual se constata la dificultad para atribuir la autoría de la *prensa mística* cordobesa, se hace necesario dirigir las investigaciones a la luz de posibles fuentes documentales y gráficas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, J. C., «Varios cuadros de alegoría dogmáticas en Murcia», *EPHIALTE. Lecturas de Historia del Arte*, nº. II (1990), pp. 383-388.
- CANALDA LLOBET, S. y FONTCUBERTA FAMADAS, C., «El Lagar Místico en época moderna. Evolución, Uso y Significados de una imagen controvertida», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 2009.
- CARRILLO, M., *Explicación de la bula de los difuntos: en la qual se trata de las penas y lugares del purgatorio y como puedan ser ayudadas las animas de los difuntos*. Alcalá de Henares, casa de Juan Gracián, 1615.
- CASTELLANO CUESTA, M. T., «Reseña histórico-artística de la desaparecida iglesia de San Nicolás y Eulogio de la Ajerquía de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº. 111 (1986), pp. 89-106.
- COMA, P. M. (fray), Obispo de Elna (OP), *Directorium curatorum o Instrucion de Curas: util y provechosa para los que tienen cargo de animas*, con licencia en Valladolid en la imprenta de Juan de Rueda, 1618.
- CRUZ, F. de la (fray), *Tesoro de la Iglesia, en que se trata de indulgencias, jubileos, purgatorio, bula de difuntos, ultimas voluntades i quarta funeral*, Madrid, 1631.
- DAVIES, D., «La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España», en ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, 1999, pp. 175-203.
- ESTELLA MARCOS, M., «Reseña bibliográfica de la obra *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prietos von 1622* de E.M. Vetter», *Archivo Español de Arte*, vol. 46, nº. 182 (1973), pp. 204-206.
- GADOW, M. R., «Fray Alonso de santo Tomás y la Cofradía de Ánimas de los Mártires», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº. 16 (1994), pp. 357-382.
- GÓMEZ NAVARRO, S., «La Eucaristía en el Corazón del siglo XVI», *Hispania Sacra*, LVIII, nº. 118 (2006), pp. 489-515.
- LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, versión castellana de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, 1989.
- LÓPEZ DE AYALA, I. (trad.), *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 4ª. Ed., Madrid, imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- MÂLE, E., *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1949.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les Estampes de Wierix Conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert Ier.*, Catálogo razonado en 2 vols., Bruselas, 1979.
- NAVARRETE PRIETO, B., «Zurbarán, cómo compuso sus principales cuadros», en VALDIVIESO, E. (coord.), *Zurbarán. IV Centenario*, Sevilla, 1998, pp. 53-67.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.
- PACHECO, F., *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*; edición, introducción y notas de B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid, 1990.
- PALENCIA CEREZO, J. M., *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905). La Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo XIX*, Córdoba, 1995.
- PINILLA MARTÍN, M. J., «El Crucificado en la obra de los Wierix. Una aproximación iconográfica», en CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Los crucificados. Religiosidad, Cofradías y Arte*, 2010, pp. 579-594.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T., *Paseos por Córdoba ó sean Apuntes para su Historia*, edición a cargo de Miguel Salcedo Hierro, Córdoba, 1985.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*, 1904 [Manuscrito].
- RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M., *Indicador Cordobés ó sea Manual Histórico-Topográfico de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Imprenta y Litografía de D. Fausto García Tena, 1856.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, t. I, vol.2., 2ª ed., 2000.
- RIQUELME GÓMEZ, E. A., «Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas», en *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte*, 2008, pp. 491-506.
- ROA, M. de (OP), *Estados de los Bienaventurados en el Cielo, de las Almas en el Purgatorio y Juicio Universal*, Madrid, Imprenta Real, 1653.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., «Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval», *Locus Amoenus*, nº. 7 (2004), pp. 35-51.
- _____, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- SAN BUENAVENTURA, *Obras*, vol. II, *Biblioteca de Autores Cristianos*, nº. 9, Madrid, 1946.
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1985.
- TOMÉ VIRSEDA, C. y HUIDOBRO, C., «Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la exposición, Córdoba, 2004, pp. 58-139.
- TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo General del Obispado de Córdoba (AGOC):
- Despachos Ordinarios, caja 045.
 - Capellanías: Axerquía, caja 984.
 - Visitas Generales: Cofradía de Ánimas Ajerquía, caja 6.234.



Ámbitos es una revista de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, con carácter internacional y publicación semestral, dirigida al mundo empresarial, a la comunidad científica de las áreas enmarcadas en las Ciencias Sociales y las Humanidades en especial y al público en general. Los trabajos publicados son originales, habiendo pasado previamente un proceso de revisión por pares y a ciegas, realizado por evaluadores externos al consejo de redacción de la revista y a la dirección de la A.E.C.S.H. Los artículos de *Ámbitos* son indexados de forma sistematizada al menos en las siguientes bases de datos: CBUA (Consortio de Bibliotecas Universitarias Andaluzas), CCUC (Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña), COMPLUDOC (Catálogo de la Universidad Complutense de Madrid), DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, de la Universidad de La Rioja), IN-RECS (Índice de impacto de las revistas españolas de Ciencias Sociales, Grupo de Investigación Evaluación de la Ciencia y de la Comunicación Científica, Universidad de Granada), ISOC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), LATINDEX (Sistema de Información para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal de la Universidad Nacional de México), RBIC (Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes), REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias de España) y Regesta Imperii (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Maguncia, Alemania). Asimismo, *Ámbitos* se incluye en CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, CSIC), DICE-CINDOC (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas, CSIC) y RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades, CSIC y Universidad de Granada), plataformas de referencia de la ANECA, la ANEP y la CNEAI.

ÁMBITOS. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 30 (julio-diciembre 2013).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Director: Francisco Miguel Espino Jiménez (Universidad de Córdoba)
- Vicedirectora: Soledad Gómez Navarro (Universidad de Córdoba)
- Secretaria: Inmaculada de Castro Peña (A.E.C.S.H.)
- Tesorero: Salvador Buades Castell (A.E.C.S.H.)
- Vocales: Josefa Polonio Armada (A.E.C.S.H.)
Miguel Ángel Martín López (Universidad de Sevilla)
Rafael Cejudo Córdoba (Universidad de Córdoba)
M^a. Ángele Jordano Barbudo (Universidad de Córdoba)
Dámaris Romero González (Universidad de Córdoba)

COMISIÓN CIENTÍFICA:

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> -María Dolores Adam Muñoz (Universidad de Córdoba) -José Manuel de Bernardo Ares (Universidad de Córdoba) -Xelo Candel Vila (Universidad de Valencia) -Pau Gilibert Barberà (Universidad de Barcelona) -Agustín Javier Gómez Gómez (Universidad de Málaga) -María Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba) -Antonio Lastra Meliá (Universidad de Valencia) -Manuel Lázaro Pulido (Universidade do Porto) -Fernando López Mora (Universidad de Córdoba) -Jaime Loring Miró (ETEA) -Alfredo Marcos Martínez (Universidad de Valladolid) -José Clemente Martín de la Cruz (Universidad de Córdoba) -Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba) | <ul style="list-style-type: none"> -Pedro Poyato Sánchez (Universidad de Córdoba) -Ofelia Rey Castela (Universidad de Santiago de Compostela) -Salvador Rodríguez Becerra (Universidad de Sevilla) -Ramón Román Alcalá (Universidad de Córdoba) -Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) -Octavio Salazar Benítez (Universidad de Córdoba) -Enrique Soria Mesa (Universidad de Córdoba) -Lorenzo Javier Torres Hortelano (Universidad Rey Juan Carlos) -Susana Beatriz Violante (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) |
|---|---|

EDITA: *Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades (A.E.C.S.H.)*

Apartado de Correos nº 10. 14550 Montilla (Córdoba)

www.aecsh.org

ambitos@mixmail.com

ISSN: 1575-2100

D.L.: CO-659-99

Imprime: Gráficas Mvnda.

Avda. Marqués de la Vega de Armijo, 53.

Teléfono: 957 65 30 09.

14550 Montilla (Córdoba).

e-mail: graficasmunda@gmail.com

Esta publicación no se hace responsable de las opiniones expuestas por los autores de los artículos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS FÍLMICO	11
FRANCISCO JAVIER GÓMEZ-TARÍN PABLO FERRANDO-GARCÍA «El análisis fílmico ante las modas: Ciencia y licencia»	13
PEDRO POYATO SÁNCHEZ «La forma enunciativa yoica en <i>Caro diario</i> (Moretti, 1993)».....	23
CELIA FERNÁNDEZ PRIETO « <i>La tía Tula</i> , de la santidad a la realidad»	33
PASCALE THIBAudeau «Esperando a Vera: La metamorfosis del sujeto en <i>La piel que habito</i> de Pedro Almodóvar».....	41
ARNAUD DUPRAT DE MONTERO «La muerte del hijo entre la naturaleza y la ciudad: <i>La soledad</i> de Jaime Rosales, <i>Vinyan</i> de Fabrice du Welz, <i>Antichrist</i> de Lars Von Trier»	49
MISCELÁNEA	55
M ^a AURORA TOSCANO CRESPO «Ġibrān Khalīl Ġibrān y su evocación del relato de la Piscina Probática de Bethesda (Jn 5, 1-9)»	57
FRANCISCO MANUEL CARMONA CARMONA « <i>La prensa mística</i> como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba»	65
ANTONIO JESÚS GONZÁLEZ TORRICO «La Nobleza cordobesa y el patronazgo religioso».....	79
MARÍA ANGELES JORDANO BARBUDO «Las tercias pertenecientes al marquesado de Priego»	93
JORGE MANUEL NEVES CARREGA «Elvis Presley y la tradición del cine musical de Hollywood»	107
ANTONIO RODRÍGUEZ JIMÉNEZ «El suplemento de cultura: Vehículo esencial en la crítica literaria contemporánea»	113

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS	121
JORDANO BARBUDO, M ^a . Á., <i>Escudos de Córdoba y provincia en fachadas y portadas.</i> (Fernando Moreno Cuadrado).....	121
SÁNCHEZ DUEÑAS, B., <i>Las Memorias de Doña Leonor de Córdoba.</i> (Rocío Jodar Jurado).....	123
PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.), <i>La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo.</i> (Elvira I. Loma Muro).....	124
POYATO SÁNCHEZ, P. (ed.), <i>Paisajes del cine rural español.</i> (Francisco Miguel Espino Jiménez)	125
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS	127
BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN	131