



Comité Español
de Historia
del Arte

Actas del X Congreso del CEHA
Los Clasicismos en el Arte Español

(Comunicaciones)

X
CONGRESO

Departamento de Historia del Arte
U.N.E.D.
MADRID 1994

	Pág.
«Un material clásico para una renovación escultórica», por <i>M.^a Teresa González Vicario</i>	165
«Una revisión del clasicismo (A propósito de “Innisfree”, de José Luis Guerín)», por <i>Ángel Luis Hueso Montón</i>	173
«El Palacio de las Artes: Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)», por <i>Ángeles Layuno Rosas</i>	177
«Bases para un estudio de las relaciones entre vanguardia y tradición: Picasso y De Chiricco», por <i>M.^a Teresa Méndez Baiges</i>	187
«Arturo Ballester (Valencia, 1890-1981), en la vanguardia de la ilustración de cubiertas de libros», por <i>M.^a Lirios Merita de Luján</i>	193
«La influencia de los modelos clásicos en los diseños de Mariano Fortuny y Madrazo», por <i>M.^a del Mar Nicolás Martínez</i>	199
«El clasicismo en la pintura crítica de la primera decenia del siglo XX», por <i>Amparo Serrano de Haro</i>	205

SECCIÓN III

ÓRDENES E IMÁGENES DEL RETABLO ESPAÑOL

«Fantasía y clasicismo. Debate sobre un retablo para el Monasterio de la Merced de Burgos», por <i>Aurelio Barrón García</i>	211
«El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500», por <i>Xesqui Castañer López</i>	219
«Evolución de los soportes y de los órdenes clásicos en el retablo bajoextremeño», por <i>Román Hernández Nieves</i>	227
«Los órdenes en los retablos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVIII», por <i>Lena S. Iglesias Rouco y M.^a José Zaparaín Yáñez</i>	233
«Dos tabernáculos de orden clásico en los siglos XVIII y XIX en Oviedo», por <i>Yayoi Kawamura</i>	239
«Los retablos de ánimas en la Granada del barroco al neoclasicismo: Iconografía, significado y funciones», por <i>Juan Jesús López Muñoz y Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	245
«El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro», por <i>Juan José Martín González</i>	255
«Alegorías de los órdenes atlántico y paraníptico del retablo catalán (1611-1740 ca.)», por <i>Aurora Pérez Santamaría</i>	261
«Retablos e imágenes de la iglesia de Santa Marina de Zafra (El dictado estético de doña Juana Dormer, duquesa de Feria)», por <i>Juan Carlos Rubio Masa</i>	267
«El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada», por <i>Domingo Sánchez-Mesa Martín</i>	273
«La temprana irrupción del clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablística de Francisco Morato y Salvador Muñoz», por <i>Francisco Tejada Vizuete</i>	283
«Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», por <i>José Javier Vélez Chaurri</i>	289
«José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago en Orihuela», por <i>Inmaculada Vidal Bernabé</i>	297

SECCIÓN IV

CLASICISMO Y ANTICLASICISMO EN ESPAÑA: 1563-1844

«Marco e imagen en la obra de Fernando Yáñez», por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i>	305
--	-----

LOS RETABLOS DE ÁNIMAS EN LA GRANADA DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO: ICONOGRAFÍA, SIGNIFICADO Y FUNCIONES

JUAN JESÚS LÓPEZ MUÑOZ
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

La muerte es un tema de extraordinario interés para la historia de las mentalidades colectivas, por cuanto rebasa ampliamente el plano físico para convertirse en estructura ideológica y representación mental que determina la existencia humana. La muerte, definida por Mircea Eliade como uno de los ritos de tránsito del discurso vital humano, «viene a considerarse como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva existencia espiritual»¹. Este instante crucial, «momento privilegiado de la existencia humana» al decir de Michel Vovelle², ha aglutinado en torno a sí la atención del hombre y de sus múltiples manifestaciones culturales, entre ellas el arte, como en el presente caso de las hermandades de ánimas, cuya atención al difunto y su concepción de la muerte se plasman, además de en una actividad cultural y asistencial, en una interesante iconografía acerca de la muerte, las ánimas, el purgatorio y la redención.

No hay explicaciones sobre el purgatorio en el Nuevo Testamento, pero sí lo abordan los Padres de la Iglesia (S. Juan Damasceno, S. Juan Crisóstomo o S. Agustín), cuyos argumentos serán esgrimidos con frecuencia en la aparición del purgatorio en el terreno espiritual, allá por el siglo XII³. Se pasa entonces de un plano hipotético al terreno descriptivo, siendo fundamental el peso de las tradiciones devocionales populares. El episodio del monje que purga por haber faltado al voto de pobreza y es salvado por oraciones y misas (las

Treinta Misas de S. Gregorio) influye tanto en los ritos como en la iconografía. Igualmente, *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine recoge la historia de S. Odilón y la conmemoración de los fieles difuntos, los purgatorios irlandeses de S. Patricio y las narraciones de S. Gregorio, especificando, además, la condición del purgatorio:

«Quienes mueren sin haber concluido de pagar sus débitos y sin contrición suficiente para liquidarlos mediante ella, son severamente castigados con el fuego del purgatorio, a no ser que otras personas desde la tierra por motivos de caridad se encarguen de satisfacer por ellos.»⁴

Se definía así una especie de antesala de la gloria, que recibe diversas confirmaciones papales, con Inocencio III (1198-1216) primero y con Bonifacio VIII (1294-1303) después, quien concedió indulgencias a las ánimas del purgatorio con motivo del año jubilar de 1300. El espaldarazo definitivo se recibe en el Concilio de Florencia de 1439, mientras que el de Trento lo difundirá popularmente⁵.

⁴ Vorágine, Jacobo de la, *La Leyenda Dorada*, Ed. en Madrid, Alianza, 1982, p. 705.

⁵ «Manda el santo Concilio á los Obispos que cuiden con suma diligencia que la santa doctrina del Purgatorio recibida de los santos Padres y sagrados concilios se enseñe y predique en todas partes y se crea y conserve por los fieles cristianos. Exclúyanse empero de los sermones, predicados en lengua vulgar á la ruda plebe, las questiones muy difíciles y sutiles que nada conducen á la edificación y con las que rara vez se aumenta la piedad (...). Prohiban como escandalosas y que sirven de tropiezo á los fieles las que tocan en cierta curiosidad ó superstición, ó tienen resabios de interés ó sórdida ganancia» (en López de Ayala, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, Madrid, 1785, pp. 472-473).

¹ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1967, p. 165.

² Vovelle, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985, p. 101.

³ Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985.

Esta visión permite abrir nuevas perspectivas en la Contrarreforma. El nexo entre Iglesia militante, purgante y triunfante se plantea en términos de amor fraterno, de modo que si las faltas son individuales, los méritos son colectivos y la iglesia purgante puede ser completamente redimida por la aplicación de los vivos y la intercesión de los santos. De paso, se afirmaba algo que, como la doctrina de las indulgencias, los protestantes rechazaban de modo radical e incluso visceral⁶.

De este modo, el purgatorio se convertía en otra más de las humanas obsesiones en torno a la muerte y era consecuencia directa del esquema premio-castigo que se aplicaba al alma tras la muerte, tan profundamente enraizado en la mentalidad moderna, y que conoce interesantes plasmaciones artísticas de este imaginario colectivo. Además, la Iglesia extendía así su esfera de poder de la Iglesia militante a la purgante, a través de gracias e indulgencias, dominio del que se obtenían excelentes beneficios espirituales pero también materiales. Estos aspectos singularizan el culto, fiesta y ritual de ánimas que suponían una representatividad social especial, por cuanto afectaban a todos, aun sin ser destinatarios directos de sus beneficios, pero sí de indirectos a través de la ulterior mediación de las ánimas redimidas⁷.

Todo ello tuvo un lógico reflejo en el arte, como instrumento del pensamiento cristiano, más aún para el caso de la época barroca, en que nos vamos a circunscribir, habida cuenta la eficacia de la imagen visual en la época, que desarrolla importantísimas funciones didácticas y propagandísticas «para poner en movimiento el ánimo (...) nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos»⁸, llegándose casi al

límite de la indistinción entre símbolo y simbolizado⁹. Para el caso de una devoción tan cara a los intereses contrarreformistas como es la de las ánimas del purgatorio, esta misión se indicaba como privilegiada.

El tratamiento de este tema puede remontarse, sin embargo, a los primeros tiempos del cristianismo, en que parece hubo primitivas simbolizaciones del alma liberada¹⁰. A fines de la Edad Media, en vísperas ya de la Reforma, surge la representación de las ánimas atormentadas entre llamas, demandando a los fieles oraciones y sufragios. Así aparecen, según Mâle, en grabados sobre la Misa de S. Gregorio o en representaciones de la Virgen aliviando a las ánimas¹¹. La representación se desarrolla a finales del siglo XVI al hilo de las discusiones teológicas para configurar todo un purgatorio que se fija como tipo tradicional en él, las abrasadas ánimas son liberadas por ángeles y ofrecidas a Cristo y, más aún, a la Virgen, la gran valedora de la Iglesia purgante según los devocionarios de la época. Estas ánimas dejan de ser las pequeñas y esquemáticas figuras anteriores para desarrollar cuerpos desnudos, normalmente figurados hasta la cintura, oculto el resto por el castigo del fuego y anhelantes de la remisión de sus pecados.

Convertido el purgatorio en un elemento importante en la pastoral postrentina, durante todo el siglo XVII se conoce una primera popularización tanto de la devoción como de la representación. Ingrediente imprescindible en estas figuraciones es la imagen del alivio de las almas, bien mediante el agua que se vierte sobre las llamas del purgatorio, bien por su rescate y traslado a la celeste patria; en definitiva, suponen un símbolo y directo requerimiento de sufragios desde la tierra para los contempladores, idea central hasta bien entrado el

⁶ «De toutes les négations du protestantisme, il n'en est aucune, peut-être, qui ait paru plus inhumaine aux catholiques. Quoi! pensaient-ils, les païens apportaient du lait, du vin, du miel à leurs morts, et les chrétiens ne pouvaient leur apporter leurs prières!» (Mâle, Emile, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, p. 58).

⁷ Recordemos con Rodríguez Becerra que «las fiestas son la imagen real y/o simbólica de la organización social y de aspectos del sistema cultural» (Rodríguez Becerra, Salvador, *Las fiestas de Antalucía*, Sevilla, 1985, pp. 26-27).

⁸ Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, 1981, pp. 504-505.

⁹ Gombrich, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1982, p. 274. Sobre ello incide Argan al afirmar que «no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen» (Argan, Giulio Carlo, *La Europa de las capitales*, p. 23; cit. por Maravall, J. A., *op. cit.*, p. 502).

¹⁰ Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, París, 1877, p. 35.

¹¹ Seguimos en lo fundamental a Mâle, *op. cit.*, p. 60. Sobre el desarrollo artístico del tema de las ánimas, vid. también Vovelle, Gaby, y Vovelle, Michel, *Visión de la mort et de l'au delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire, XVème-XXème siècle*, París, 1970, pp. 14 y ss.

siglo XIX y razón de existir de las cofradías de ánimas. La remisión de las almas se asocia en las versiones plásticas con la figura de la Virgen, como queda dicho, y de diversos santos intercesores, entre ellos S. Gregorio, S. Miguel, S. Francisco de Asís y S. Buenaventura por la orden franciscana, Sta. Teresa y S. Simón Stock por la carmelitana, S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Javier por la Compañía de Jesús, S. Nicolás de Tolentino por la de Agustinos, y otros «santos especialistas»¹² en dicho menester.

Pero, sobre todo, se asocia en nuestros lares la representación de las ánimas con el drama del Calvario, bien con el grupo del Crucificado, la Virgen y S. Juan, bien con Cristo solo. En esta versión, motivo básico de los altares de ánimas, el Crucificado adquiere un significado teológico, además de devocional: a través de la Cruz llega la redención, que también alcanza a las ánimas purgantes, cuyo trámite aceleran la intercesión de los santos y los sufragios ofrecidos por los vivos. Quintaesenciando su sentido, esta versión culmina en la representación de la sangre que mana de las heridas de Cristo y que es recogida por ángeles en cálices o en una pila bautismal y anhelada por las ánimas sufrientes, como después veremos. Este sentido sacramental y redentor de la muerte de Cristo es la razón de la asociación del Crucificado con las ánimas, así como la representación derivada de otras escenas de la Pasión, como tendremos ocasión de comprobar.

Inseparablemente unidas a éstas van las representaciones de la muerte. El esqueleto, la calavera o las tibias constituyen directas personificaciones de la caducidad de la existencia y, por tanto, «el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo»¹³ y remedio contra las pasiones. Estos elementos típicamente contrarreformistas parecen provenir de la «composición de lugar» ignaciana para la oración y la meditación,

contemplándose entre ellas la de la muerte. En especial, es frecuente la calavera, que se generaliza en los sepulcros seiscentistas como perenne recordatorio de la fugacidad de la existencia humana, pero también en la pintura y escultura como emblema de santidad en las meditaciones. Esto es especialmente notable para el caso español, habida cuenta la «manía funeraria» española, al decir de Julián Gállego¹⁴. De modo derivado, estos símbolos están también presentes en las hermandades de ánimas; del panorama granadino entresacamos un dato revelador: en un entrego de bienes de 1693, la hermandad de ánimas de la parroquia de S. José, fundada en 1628, poseía ya «treinta y seis calaveras de cartón al olio»¹⁵.

Esta iconografía se extiende a la par que lo hacen las hermandades de ánimas, siendo célebre la de Sta. María del Suffragio de Roma, fundada en 1592, que en tan sólo dos años logra una bula de Clemente VIII para agregarse al resto de todas las análogas del mundo cristiano. Igualmente esta iconografía que venimos comentando es asumida en algunas de sus variantes por las hermandades de ánimas granadinas, cuyo número y naturaleza es hoy perfectamente conocido¹⁶. Se trata de un tipo de hermandad netamente parroquial: de todas las contabilizadas en la Granada moderna, sólo dos de ellas no se ubicaban en templos parroquiales, una en el convento dominico de Sta. Cruz la Real y otra en el Hospital del Corpus Christi. La finalidad de estas corporaciones era el contacto entre iglesia militante y purgante, que establecía, como antes se apuntó, una ayuda espiritual recíproca, pues las oraciones y sufragios ofrecidos por las ánimas del purgatorio eran correspondidos por éstas al salir de aquél.

Por eso, las hermandades de ánimas resultaron un eficaz instrumento en la extensión de las creencias populares sobre el

¹² Tomamos prestado el término de Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1993. Allí se da cumplida cuenta de la «especialización» en ánimas de algunos de estos santos (pp. 266 y ss.).

¹³ Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, p. 94

¹⁴ Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. de Madrid, Cátedra, 1987, p. 140.

¹⁵ *A(rchivo de la) P(arroquia de) S. José*, leg. 11 B.

¹⁶ Vid. López Muñoz, Miguel Luis, «Consideraciones sobre la muerte en las cofradías de ánimas de la ciudad de Granada», en Álvarez Santaló, León Carlos, y Cremades Griñán, Carmen M.^a (eds.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Murcia, Universidad, 1993, pp. 293-304.

purgatorio, que recogen con precisión sus manifestaciones artísticas, en especial lo concerniente a la gravedad de sus tormentos y a la naturaleza ígnea de los mismos, así como a los medios por los cuales los vivos podían ponerles fin saldando la cuenta de las ánimas a través de oraciones y misas¹⁷. Como consecuencia, eran acreedoras de gran cantidad de privilegios, en especial



Fig. 1. Cristo de la Sangre o de las Ánimas, siglo XVII. Granada, Iglesia de Sto. Domingo.

¹⁷ Una auténtica declaración de principios sobre estas creencias aparece en el preámbulo de las reglas de la Hermandad de las Ánimas de la Parroquia de S. José de 1692: «Considerando las graves penas y tormentos que padezen las Benditas Animas de el Purgatorio, que según doctrina de todos los Sanctos son maiores que los tormentos que padecieron los mártires y los que padezerán hasta la fin del mundo y que ellas no se pueden valer ni socorrer por no estar en estado de merezer ni satisfacer, porque no son viadoras y que nezesitan de sufragios y otros socorros y en especial de el inefable y sagrado sacrificio de la misa, a donde se ofrezte a Christo, nuestro Señor, el qual

el de sacar ánimas del purgatorio tras celebrar un determinado número de misas en el altar privilegiado de ánimas. Precisamente, los retablos de ánimas, tanto en los templos como los callejeros, se convertían en importantes hitos ideológicos que recordaban a los fieles y transeúntes la necesidad de orar por las ánimas.

Por ello, sus actividades culturales eran numerosas. La fiesta principal era en la festividad de Todos los Santos o en algún día de su octava. A ello se añadían el octa-



Fig. 2. Retablo de las Ánimas, 1693. Granada, Iglesia de Sta. María de la Almahbra.

vario de ánimas, misas semanales los lunes y otras a devoción de cofrades y particulares, todo capitalizado en torno al altar de ánimas. Se visitaban, además, cementerios de la feligresía —no sólo el parroquial— y se realizaban demandas callejeras en nombre de las ánimas, lo que proporcionaba suficientes ingresos. Tanto las creencias difundidas sobre el purgatorio como sus representaciones, incluyendo figuraciones de ánimas en las bacinillas de las demandas callejeras¹⁸, constituían, sin duda, un buen reclamo para las conciencias de los fieles.

Ésta es, apelando a la eficacia visual de

le es el más azepto en meritoria satisfacción de aquellas culpas que purifica el fuego y que las esperanzas de los muertos pueden trocar en posesiones de gloria los vivos en vivas oraciones, ruegos y limosnas y que esto depende de las que los fieles devotos hazen» (A. P. S. José, leg. 11 B; cit. por López Muñoz, Miguel Luis, *op. cit.*, pp. 295-296).

¹⁸ También figuraban motivos asociados como el Crucificado en las bacinillas de la hermandad de ánimas de la parroquia de la Magdalena, según se desprende de un inventario de 1810 (cfr. López Muñoz, M. L., *Las cofradías de la parroquia de Santa María Magdalena de Granada en los siglos XVII y XVIII*, Granada, 1992, p. 301). Igualmente, en un entrego de bienes de la Hermandad de Ánimas de la Pa-

las imágenes, la función de los retablos de ánimas, cuyo culto puede aparecer asociado al de Nuestra Señora como en las hermandades de ánimas de las parroquias de S. Gregorio, S. Gil (Ntra. Señora de los Ángeles) y la Magdalena (la Purificación), aunque también conocemos oralmente una tradicional asociación con la Virgen del Carmen en el caso de la de S. Pedro; al del Santísimo Sacramento en las de S. Andrés, S. Miguel, S. Nicolás, S. Pedro, el Salvador —en todos estos casos ambos cultos comparten un carácter netamente parroquial— y el Hospital del Corpus Christi; asociado a otros cultos sólo lo encontramos en la de Sta. Cruz la Real, que incluía entre sus advocaciones el Santo Crucifijo, la Sangre de Jesucristo y Sto. Domingo, en unas especiales circunstancias que más adelante veremos. La asociación de cultos debió repercutir, lógicamente, en las manifestaciones artísticas, aunque no se ha conservado ninguno de los casos mencionados¹⁹.

Si bien es ésta una devoción que ha trascendido hasta nuestros días, el arco cronológico de los retablos de ánimas de los que se conocen noticias se extiende desde el ya desaparecido de la parroquia de S. Gil de 1622 hasta los de S. José y S. Matías en 1794. Se trata de casi dos siglos en los que podremos estudiar la popularización del tema y la revisión que pudiera introducir el nuevo gusto neoclásico en los últimos citados. Lógicamente, la eliminación o pérdida ha debido afectar más a los altares más antiguos, por lo que la extensión del tema pudo remontarse al siglo XVI. Sin embargo, por el otro extremo cronológico, los retablos de ánimas de la última década del siglo XVIII muy probablemente sirvieron de

cierre a la serie, pues no parece probable que se ejecutaran otros posteriormente dentro de la dinámica constructiva y artística de la Granada del XIX, en la que, sin embargo, las hermandades de ánimas conocen un nuevo auge durante su primera mitad, corregidos los abusos de la centuria anterior.

Si en otras zonas, como el caso provenzal, ejemplarmente estudiado por Gaby y Michel Vovelle, el tema de las ánimas aparece más asociado al Juicio Final, a los santos intercesores o a la Virgen, el ramillete de ejemplos que subsisten y los datos que conocemos nos delatan para el caso granadino una iconografía cristocéntrica, de un contenido teológico redencionista mucho más directo: cualquier sacrificio o sufragio ofrecido por la liberación de las ánimas es sólo pálido reflejo y conmemoración del supremo sacrificio, de la muerte de Cristo. Por eso, el grupo del Crucificado con las almas purgantes a sus pies constituye el eje de estos retablos y el motivo no se resiente apenas a lo largo de más de ciento cincuenta años, período en el que se inscriben los pocos ejemplos conservados y estudiados.

El más antiguo de ellos²⁰ es probablemente el lienzo del Cristo de las Ánimas de la iglesia de Sto. Domingo, templo del convento de Sta. Cruz la Real. Allí se instituyó en 1575 la *Cofradía del Santo Crucifijo, Sangre de Jesucristo, Ánimas del Purgatorio y Sto. Domingo*. Se trató en su origen de una hermandad de penitencia y disciplina que deriva en cofradía de ánimas en el siglo XVII. Precisamente de la primera mitad de este siglo debe ser el lienzo a que nos referimos, cuya iconografía recoge los títulos de la corporación: Cristo aparece crucificado con tres clavos sobre una cruz plana que emerge de una fuente o pila bautismal en la que se vierte la sangre que mana de las llagas. En el plano inferior, las almas surgen implorantes de entre las llamas, representadas con diversas edades, mientras que sobre el borrascoso cielo de fondo flanquean a Cristo el sol y la luna. El senti-

parroquia de S. José, fechado en 1802, declaran «una demanda con su Christo y animas de plata» (A. P. S. José, leg. 11 B). También las hemos constatado documentalmente en las hermandades de ánimas de las parroquias de Santiago y S. Andrés (*Archivo de la P[arroquia de] S. Andrés*, Libros de las hermandades de ánimas de S. Andrés y Santiago, s. n.).

¹⁹ Incluso sin tener otras advocaciones, era frecuente entre las hermandades de ánimas el poseer imágenes o pinturas de diversas devociones. En un inventario de la capilla de ánimas de la parroquia de S. Andrés, fechado en 1734, se advierte esta pluralidad al referirse a una talla de S. Andrés y a lienzos del Ecce-Homo. Nuestra Señora, Sta. Teresa y S. Miguel, entre otros efectos (A. P. S. Andrés, Libro de la hermandad de ánimas, s. n.).

²⁰ Conocemos también que en 1622, el ensamblador Silvestre de Navas y el dorador Andrés López realizaron el retablo de las ánimas de la parroquia de S. Gil (*Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. CXVIII, fol. 370). También rendía culto la hermandad a la Virgen de los Ángeles, lo que repercutiría en la iconografía de su retablo.

do de la representación es claro: afirma el carácter sacramental del sacrificio de Cristo y su valor para las almas del purgatorio, subrayando doctrinas totalmente opuestas a lo protestante²¹.

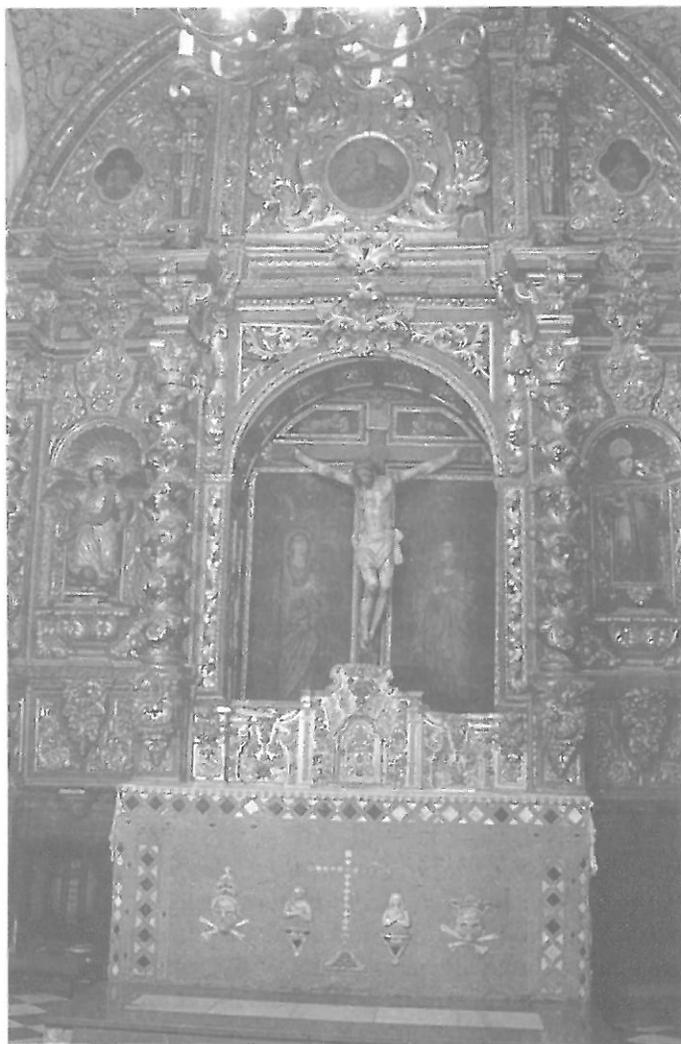


Fig. 3. Retablo de las Ánimas, 1730-31. Granada, Iglesia de S. Ildefonso.

Ígual motivo centra el retablo de ánimas de *Sta. María de la Alhambra*, finalizado en 1693, fecha aproximada de fundación de la hermandad de ánimas de esta antigua parroquia. En este caso, sobre la taza adornada con cabezas aladas de ángeles reposan dos candeleros con sus cirios ardientes, como los usados para la celebración eucarística. A los pies de la pila se disponen sobre el Gólgota dos calaveras, repre-

sentación de la muerte que vence la cruz de Cristo. Entre las ánimas, detrás de la pila, aparecen dos retratos, probablemente de los donantes²².

Otros cinco lienzos completan este retablo. El banco está constituido por tres escenas de la Pasión. A la izquierda se representa a Cristo sentado en una peña, con el cetro de caña en las manos y rodeado profusamente por signos de la Pasión, a saber, la Cruz, las escaleras, la lanza, la cabeza de Judas ahorcada que sostiene entre los dientes el cordón de la bolsa de su recompensa, la oreja cortada por S. Pedro en Getsemaní, la caña y la esponja, los dados, las tenazas y el martillo, y al fondo el gallo, todo ello dispuesto artificiosamente e ingenuamente. En el extremo contrario del banco se encuentra la Virgen dolorosa sentada, con los clásicos manto azul y túnica roja, sosteniendo un paño blanco —probablemente el sudario— con la corona y los clavos y clavada en el pecho la espada del dolor. Por último, en el centro aparece el entierro de Cristo, siguiendo un esquema semejante al del grupo escultórico de Jacobo Florentino en el Museo de Bellas Artes granadino: se sitúa la escena en un interior, cuya perspectiva arquitectónica de fondo abierto refuerza su tensión con dos bizarros soldados que aparecen de espaldas en primer término. Como señalamos antes, la asociación de escenas de la Pasión con el culto a las ánimas refuerza el significado salvífico de la muerte de Cristo y reclama los sufragios por las ánimas en virtud de aquella tarea redentora.

A los lados del Crucificado aparecen sendos santos intercesores. A la izquierda, un fraile de la Orden de S. Agustín, probablemente S. Nicolás de Tolentino, tiende la correa del hábito a un alma que la besa devotamente, mientras el santo vuelve la mirada a lo alto demandando clemencia. Este fraile agustino del siglo XIII tuvo una visión de las ánimas purgantes, por las cuales ayunó y celebró misas durante ocho días, al término de los cuales volvió a tener una vi-

²¹ Martínez Medina, Francisco Javier, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Granada, 1989, p. 306.

²² En el banco del retablo se lee la siguiente inscripción: «A honra y gloria de Dios y de su bendita Madre doraron este retablo a su costa don Blas Belázquez y Montoya, Mayordomo, y Juan Clemente Orellana, (H)ermano Mayor de las Venditas Animas. Año de 1693».

sión en la que recibía el agradecimiento de las almas liberadas²³. En la derecha es un franciscano, tal vez S. Buenaventura, quien ofrece su cordón a un alma para liberarla, indicando hacia lo alto con el índice izquierdo como para recordar de dónde proviene la salvación. El ejemplo intercesor de los santos sirve de perenne recordatorio a los fieles de los méritos que reclaman las ánimas para satisfacer por sus culpas.

Así pues, nos encontramos en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, en un momento de consolidación del desarrollo de esta representación. El Crucificado, flanqueado por dos almas, una masculina y otra femenina, continúa siendo el motivo básico, como demuestra la actual configuración del altar de ánimas de la parroquia de S. Pedro. Allí existieron dos hermandades con este culto, una asociada al Santísimo Sacramento y fundada en el siglo XVII y otra de origen dieciochesco. En la actual composición luce un notable Crucificado del estilo de Pablo de Rojas y las ánimas con los brazos cruzados ante el pecho, que son quizá del XVIII. Sabemos que hasta hace no mucho acompañaban a un lienzo de la Virgen del Carmen, devoción tradicionalmente vinculada a las ánimas del purgatorio desde 1250, fecha en que se apareció la Virgen a S. Simón Stock para imponerle el escapulario y prometerle que los que murieran con esta prenda no sufrirían el castigo del infierno²⁴. También de este siglo deben ser las ánimas que se conservan en la sacristía de la parroquia de Sta. Ana, en donde se erigió una hermandad de ánimas a comienzos de dicha centuria. Coetáneos deben ser los lienzos con las ánimas de la antigua parroquia de S. Miguel el Bajo, donde existía una hermandad de ánimas desde mediados del siglo XVII.

En el caso del retablo de ánimas de la parroquial de S. Ildefonso nos encontramos con un ejemplo plenamente dieciochesco, cuya decoración se complementa con la del resto de la capilla. La bóveda elipsoidal aparece estriada a modo de venera y presenta en su clave un medallón con una calavera sobre dos tibias cruzadas. Se apoya en pechinas decoradas por abun-

dantes y carnosos vegetales en torno a representaciones de las almas. Los mismos motivos se repiten en el frontal del altar en mármol rosado; centrado por una cruz, a sus lados aparecen sendos motivos de una calavera sobre las tibias cruzadas y un ánima emergente sobre llamas. La calavera de



Fig. 4. Retablo del Cristo de los Trabajos y de las Ánimas, 1757. Granada, Iglesia del Sagrario.

la izquierda porta tiara pontificia y la de la derecha corona de marquesado, todo ello embutido en alabastro. Con estos atributos, se trata justamente de una *vanitas*, cuyo fin didáctico es, como bien se sabe, el desengaño del mundo. Recordemos, además, la especial significación de la calavera como uno de los «instrumentos para un ermitaño» y atributo de la «panoplia del penitente»²⁵. Una inscripción nos fecha el

²³ Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 208.

²⁴ *Ibid.*, p. 251.

²⁵ Gállego, J., *op. cit.*, p. 211.

frontal en 1717, aunque parece corresponder a una primera factura que subsiste debajo.

El retablo se compone de dos cuerpos —con columnas salomónicas en el inferior y estípites en el superior—, con tres calles, y fue contratado en enero de 1730 por Bernabé de Haro. El dorado se ajustó a finales del año siguiente con los maestros Manuel Tallón y Gabriel Romero²⁶. Lo centra una



Fig. 5. Retablo del Cristo del Perdón o de las Ánimas, 1794. Granada, Iglesia de S. Matías.

escultura del Crucificado, completándose el nicho con lienzos en los que figuran la Virgen y S. Juan, ángeles plañideros en la parte superior y el sol y la luna sobre el sombrío cielo de nubes. A la izquierda del grupo central aparece el arcángel S. Miguel, rematando un demonio; el arcángel pesaba las almas en una balanza antes de llevarlas al cielo, mientras el demonio intentaba modificar el peso para arrebatárselas; de ahí deriva la representación de su

²⁶ *A(rchivo de) Prot(ocolos) Not(ariales de) Gr(anada)*, escribano Jerónimo de Granados, 1730, fols. 1 y 46. Agradecemos la amable y desinteresada cesión de estos datos a la prof. Encarnación Isla. El dato del dorado se contrasta con una inscripción en el banco del retablo.

enfrentamiento con el demonio y su asociación con la devoción a las ánimas²⁷. A la derecha podemos contemplar un santo franciscano, quizá un S. Antonio de Padua, al que le faltaría el Niño, aunque por el tamaño y tema puede no corresponder originalmente a este retablo. En el cuerpo superior, por último, la iconografía se hace más directa aún en su mensaje: es a Dios Padre, en el centro, dominando el mundo y bendiciendo, al que se dirigen implorantes sendas ánimas, una masculina y otra femenina.

Mediada la centuria tenemos el retablo de ánimas de la parroquia del *Sagrario*. Su hermandad se erigió en 1541 y el actual retablo fue construido hacia 1757 por Nicolás de Moya, con traza de José de Bada²⁸. En su único cuerpo presenta un Crucificado de talla de tamaño académico, al que acompañan cabezas aladas de ángeles en relieve y a sus pies dos ánimas sobre peanas metálicas. En el marco barroco tardío que le presta el retablo, la representación se aleja de la complicación temática anterior para esencializarse en el Crucifijo y las ánimas, éstas ya siempre con los brazos cruzados sobre el pecho. En este caso, el Crucificado resulta ser una tradicional devoción granadina, la del Cristo de los Trabajos, que contaba con hermandad propia. Al realizarse la obra de la nueva iglesia del *Sagrario*, acaban por ser asociadas ambas devociones en un mismo altar, lo cual no es de extrañar habida cuenta la costumbre, también extendida entre las hermandades de ánimas, de recorrer la *Vía Sacra* con una imagen de Cristo crucificado, como se hacía con ésta²⁹.

En la última década del siglo, las tendencias neoclásicas imponen nuevas formas en la retablística y también en los dos

²⁷ Ferrando Roig, J., *op. cit.*, pp. 200-201.

²⁸ Isla Mingorance, Encarnación, *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, pp. 185-186.

²⁹ La costumbre también alcanza a otras hermandades de ánimas. En un entrego de bienes de la de S. José, por ejemplo, fechado en 1776, ya se declara un «Cristo grande con potencias, corona y remates de plata para la *Vía Sacra*» (A. P. S. José, leg. 11 B). En un inventario de la de Santiago, de 1763, se menciona «un cañón de vaqueta con felpa negra y coorea para llevar al Santo Cristo a la *Vía Sacra*» (A. P. S. Andrés, Libro de la hermandad de ánimas de Santiago, s. n.).

últimos altares de ánimas conocidos. Su iconografía se esencializa en sintonía con el nuevo gusto y con una devoción que se mantiene, si bien sin el impacto que los intereses contrarreformistas marcaban en un principio. Entre 1793-94 fue construido el de *S. José* por Francisco Vallejo, retablo «de estuco de orden dórico» que costó mil cien reales³⁰. Hoy resulta inidentificable.

En este último año, Juan Salmerón realizaba el retablo de la capilla de las ánimas de *S. Matías*, según diseño del arquitecto Domingo Tomás, uno de los difusores del ideal clasicista en el sur de la península y director de arquitectura de la granadina Escuela de Nobles Artes en aquella época³¹. Consiste en una sencilla estructura de pares de columnas jónicas que sostienen arquitrabe, friso, cornisa y un tímpano curvo no muy peraltado. Se construye en madera policromada, imitando mármoles, siendo doradas las volutas de los capiteles y el crismón que centra el tímpano. La decoración se limita aún más y se conceptualiza: sólo el referido crismón y la cruz potenziada entre palmas en la mesa de altar rompen simbólicamente la sobriedad del conjunto.

Esta cierta «represión» ornamental afecta también al motivo central del retablo, un escueto conjunto escultórico compuesto por el Crucificado, el busto de la Dolorosa a sus pies y sendas ánimas a los lados. De nuevo aparece la Dolorosa junto al Crucificado de ánimas, pero en este caso reducida a busto y formando un único eje vertical con el Crucificado, para no alterar el equilibrio del conjunto. El Cristo es obra del barcelonés Jaime Folch, director de escultura de la Escuela de Nobles Artes, quien, siguiendo las nuevas pautas, recrea el tradicional Crucificado de devoción con gran corrección formal y equilibrio compositivo, pero carente de emoción. Las ánimas y el busto de la Dolorosa le preceden en el tiempo y en el concepto.

³⁰ A. I. G.-M., leg. CXVIII, fol. 408. Figuraban en ese retablo un Crucificado y dos ánimas, según declaran los citados entregos de bienes (A. P. S. José, leg. 11 B).

³¹ A. I. G.-M., leg. CXXXI, fol. 48v. Vid. también Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 325.

De este modo, el gusto neoclásico hace mella en una devoción tan arraigada que mantiene el esquema básico de la representación tradicional pero adaptando sus elementos a las nuevas corrientes, simplificando y reduciendo el conjunto a su mínima expresión. Así lo parece demostrar este último ejemplo —junto al desmantelado de *S. José*— al no comportar ninguna complicación compositiva ni iconográfica que delate su función y culto. Incide en ello el clasicismo que imponen las reglas estéticas del momento, así como las crecientes penurias económicas de las iniciativas artísticas de la Granada de la época. A la vez, parecen correr nuevos vientos en la Iglesia con respecto a esta devoción, que sufre un cierto desarraigo en la segunda mitad del XVIII, siendo criticada desde los medios ilustrados por su vaciedad y sinrazón (además de infantilismo). Paralelamente, se prohibieron desde los años setenta de dicho siglo ciertos abusos cometidos en estas hermandades y se vieron asimiladas a las sacramentales por compartir un carácter netamente parroquial. Ésta es la razón de que sean las primeras restauradas después de la entrada del ejército napoleónico en Granada. Tras esos momentos críticos, en la primera mitad del siglo XIX conocen un nuevo esplendor, para sufrir más tarde una recesión definitiva a causa de un cambio de concepción por parte de la Iglesia sobre el tema de las ánimas y su menor atención a estas corporaciones³².

Todo ello nos hace concluir que el clasicismo no acaba con esta devoción y su representación artística en un primer momento, y prueba de ello son los retablos neoclásicos construidos por hermandades de ánimas, así como el auge renovado de que disfrutaban estas corporaciones en la primera mitad del siglo XIX. El rechazo de los círculos culturales elitistas a una espiritualidad y un arte de emocionalismo retórico, desfasado y consecuente con la profunda comprensión de las prácticas religiosas de la Contrarreforma, así como el creciente control sobre las manifestaciones artísticas, no impide que la imaginería religiosa continúe manteniendo su vigencia en la devoción popular, alimentando

³² López Muñoz, M. L., *Consideraciones sobre la muerte...*, pp. 303-304.

talleres periféricos hasta tardías fechas. De ahí las soluciones de compromiso entre un nuevo ambiente cultural y estético y una praxis artística tardobarroca, de amplia aceptación popular, cuyo funcionamiento en el imaginario colectivo resiste aún hoy.

Junto a todo ello, conviene no olvidar las aportaciones de este tipo de piezas en el orden de la historia de las mentalidades. Sin duda, los altares de ánimas obedecen a una representación e ideología del purgatorio en el imaginario colectivo, lo cual se

concreta, fomenta y mantiene en la esfera de la expresión artística. Por eso, se constituyen también como modeladores de la concepción cristiana de la muerte, renovando una vez más el ansia de trascendencia del arte religioso, sobre todo en la Edad Moderna; si bien lo trascendente existe más allá de las apariencias, no cabe expresarlo más que por las propias apariencias. Por este motivo, como han demostrado los Vovelle, estas manifestaciones artísticas nos sirven de índice para la periodización de esta devoción³³.

³³ «Nous assistons sur quatre siècles à la naissance, à l'épanouissement et, peut être, à la mort d'une attitude collective devant la vie et devant la mort» (Vovelle, G. y M., *op. cit.*, p. 12).