creative commons
LICENSE 3.0 UNPORTED.

El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval

Christ in the wine press. On the American derivations of a medieval theme

Adrián Contreras-Guerrero
contreras@ugr.es
PAI– Grupo HUM 806. Universidad de Granada

Recibido: 1º de diciembre de 2016 · Revisado: 2 de mayo de 2017 · Aceptado: 9 de mayo de 2017

Resumen

El significado del Lagar Místico fue enriqueciéndose desde su nacimiento en el contexto medieval europeo hasta que cruzó el Atlántico para quedar repartido por numerosos museos y templos de toda Iberoamérica. En ese proceso de codificación de la imagen, se impuso un modelo concreto de Lagar entre la gran variedad de versiones que había tenido hasta entonces, sirviendo como herramienta vehicular para su propagación el grabado flamenco tan en boga en la pintura virreinal del momento. El presente texto conecta entre sí todos los discursos sociales, teológicos y artísticos que alumbraron tan poderosa imagen.

Palabras clave: Pintura virreinal, Contrarreforma, Lagar Místico, sangre de Cristo, imágenes alegóricas, Wierix, fuentes grabadas.
Identificadores: Hieronymus Wierix, Alardo de Popma, Diego de Borgraf, Nicolas de Bussy
Topónimos: Europa; España; América
Periodo: Siglos 15-18

Abstract

The meaning of the iconography called "Christ in the wine press" (Lagar) was enriched since its origins in the medieval European context until it crossed the Atlantic to be distributed in numerous museums and temples throughout all Latin America. In the process of encoding the image, and among the wide variety of versions that it had had untill then, a particular model of "Lagar" became the prevalent one. Being its spreading fostered by the use of Flemish engravings, which enjoyed great popularity at the time. This text links all the social, theological and artistic discourses that gave birth to such a powerful image.

Keywords: Colonial Painting, Counter Reformation, Christ in the wine press, blood of Christ, allegorical images, Wierix, graven sources.
Identifiers: Hieronymus Wierix, Alardo de Popma, Diego de Borgraf, Nicolas de Bussy
Place Names: Europe; Spain, America
Period: 15-18th Centuries

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Contreras-Guerrero, A. (2017). El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 48: 27-49.

- ¿Por qué están rojos tus vestidos y tu túnica como quién pisa en el lagar?
- Yo he pisado el lagar solo y de otros pueblos nadie me ayudaba.

Isaías 63: 2-3.

Introducción (o nota historiográfica)

El Lagar Místico es una sugestiva iconografía religiosa henchida de una fuerte carga simbólica en que quedan implícitos varios de los principales postulados del cristianismo. La composición muestra a Cristo pisando uva dentro de un lagar en donde se mezclan el jugo de la vid y la sangre que mana de sus llagas. Con frecuencia esta imagen se aderezó con otros personajes que completaban el sentido simbólico de la misma: Dios Padre aprieta los resortes que "exprimen" a su hijo, la Virgen contempla la escena adolorida y los apóstoles ayudan a traer racimos de uva en sus capazos. En el contexto medieval de su natalicio hay que entenderla como parte de las iconografías que en ese momento subrayan el poder redentor de la sangre de Cristo, tales como el Varón de Dolores o el Cristo de la Sangre. Sin embargo, su fortuna de época moderna está ligada a Trento como una de las soluciones que mejor visuales que mejor resumían sus postulados. Así, la imagen del Lagar daba cabida al enaltecimiento de la Eucarística y la defensa de la transubstanciación, a la vez que autoriza a la Iglesia como intercesora entre Dios y el pueblo, pues habitualmente son miembros del clero secular los que recogen el líquido vendimiado en las escenas del Lagar. También era constante la presencia de la Virgen María que asistía al sacrificio desde algún ángulo de la composición a la vez que se afianzaban asuntos tan incómodos para las mentalidades protestantes como podían ser el rito de la penitencia o el uso de las imágenes pasionales.

La iconografía del Lagar Místico ha suscitado particular interés en Francia donde por tradición histórica se conserva una buena parte de obras con esta temática, siendo además algunas de ellas de una destacada entidad monumental. Así, el Lagar Místico ya aparece extractado en estudios iconográficos como los de Mâle[1] en 1908 o Maurice Vloberg en 1946. Pero fue en 1989 cuando se organizó un congreso centrado en el análisis particular de este seductor tipo iconográfico, coincidiendo con la restauración de un excepcional conjunto retablístico del siglo XVI. La publicación de las actas de dicho encuentro, bajo el nombre de "Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses", constituye el único compendio verdaderamente sistemático que ha enfrentado el estudio del Lagar hasta la actualidad, fuera de lo cual sólo encontramos referencias a su iconografía como parte de otros discursos que la engloban o en comunicaciones puntuales que tratan sobre algún aspecto local de estas obras.

Ámbitos geográficos como la Francia septentrional, los territorios alemanes, Polonia o los Países Bajos cultivaron la iconografía de la Prensa Mística con mayor frecuencia,

1 Los trabajos de los autores que se citan a continuación están reseñados en la bibliografía. Vid. Mâle, 1908. Vloberg, 1946. Alexandre-Bidon, 1990. Kubiak, 2009: 483-492. Carmona, 2013: 65-78. Sebastián, 1981.

lo que ha redundado en el interés historiográfico de estos países por el tema del Lagar, que en las líneas generales trazadas sobre el tema ha ignorado las derivaciones transatlánticas de esta iconografía. Sólo algunos autores del ámbito español -naturalmente inclinados hacia lo iberoamericano- como Santiago Sebastián, han referido pequeñas notas que testimonian la presencia de este tipo de obras en el Nuevo Mundo.

Por todo lo expuesto, el presente trabajo pretende explorar sistemáticamente tan rica iconografía, conectando su nacimiento y desarrollo en Europa con el capítulo americano de su historia, que como veremos presenta unas marcadas características. Para ello haremos especial hincapié en el punto de unión de ambos mundos, esto es, España, que hasta ahora ha sido bastante desatendida en esta clase de estudios[2].

Acerca de la estructura (o nota metodológica)

El presente trabajo presenta una estructura tripartita. En el primero de los módulos trazaremos el contexto general de ambos mundos -el europeo y el americano- durante el ámbito temporal de nuestro estudio, centrándonos exclusivamente en aquellas circunstancias que atañen a la recepción del tema iconográfico del Lagar. Son, por tanto, datos de un marcado carácter sociológico que analiza el hábitat en el que se desarrolla la obra de arte. Esta indagación sociológica y contextual, aunque muy querida a partir de las teorías de la Kulturgeschichte y de Hauser, es especialmente conveniente en nuestro caso. Lo es porque la iconografía del Lagar no se atiene a la plasmación visual de un episodio bíblico, histórico o mítico, sino que es una construcción retórica cuyo sentido último reside en la mentalidad de la sociedad que la compuso. Es por tanto, esta primera parada, uno de los pasos obligados si queremos explicar su existencia misma.

A continuación hay un módulo dedicado a la iconografía e iconología del Lagar que nos intentará apuntar el complejo discurso trascendental, teológico y filosófico orquestado en estas imágenes. Se trata de un ejercicio preciso y precioso, pues condensa en sí mismo varias de las consideraciones religiosas más importantes de la modernidad. Gracias a estos argumentos teológicos explicaremos la razón de su natalicio en la Edad Media y su momento posterior de desarrollo, más próximo al Barroco. Así mismo, comprobaremos como la imagen del Lagar se convertirá en un arma arrojadiza en manos del protestantismo, experimentando en contraposición una fuerte irradiación en territorios afines a la Contrarreforma. Este análisis, en la línea de lo que Warburg llamó "la vida de las imágenes", constituye el eslabón intermedio entre el contexto político-social-religioso... y los objetos físicos, es decir, la obra de arte.

En el tercer y último nivel descenderemos al mundo de las formas para relatar las diferentes plasmaciones que sobre el tema se han hecho. Nos moveremos en el terreno del formalismo historiográfico, analizando la obra artística como el último eslabón de

2 Incluso se ha llegado a afirmar que el Lagar Místico constituye una rareza en el panorama artístico español. Matizaremos esta afirmación.

esta superestructura. En resumen, hacemos un viaje de lo general a lo particular, de las circunstancias contextuales a la obra singular.

Cuestiones Sociológicas

La relativa abundancia de Lagares Místicos que se pueden encontrar en el territorio americano se explica en primer lugar atendiendo a las circunstancias sociales. Pero para explicarlas no bastaría con partir del mundo virreinal en que se gestan estas representaciones, sino que como en tantas ocasiones ocurre con lo americano debemos comenzar reflexionando acerca de la sociedad prehispánica. Como es natural, las fechas de la conquista no suponen una ruptura súbita con la realidad anterior. Las prácticas y creencias autóctonas pervivieron durante el periodo de aculturación subsiguiente[3] y como ha quedado demostrado en numerosos estudios, algunas partes del pensamiento prehispánico que presentaban una cierta coincidencia con los nuevos postulados[4] fueron asumidas por los nuevos poderes religiosos y civiles para hacer este tránsito más atemperado. A continuación reseñamos algunas de las costumbres y ritos religiosos que tanto en el momento prehispánico como en el virreinal, convergieron en la concreción de la imagen del Lagar Místico.

El momento prehispánico

A efectos de nuestro estudio son dos los puntos que nos interesa destacar, por una parte el sentido ritual que tenía la sangre dentro de la práctica religiosa indígena, y por otra, la existencia de ciertos paralelismos que demuestran lo abonada que se hallaba la religiosidad prehispánica para la recepción de ciertas partes de la liturgia cristiana.

La más destacada coincidencia es el preeminente lugar que ocupan la sangre y el sacrificio dentro de ambos mundos. En la liturgia cristiana todo se articula en torno al sacrificio del pan y del vino, esto es, la Eucaristía. De la misma forma, sacrificio y sangre son palabras irreemplazables a la hora de hablar del culto de los pueblos prehispánicos. El papel que la sangre tenía en el contexto ritual prehispánico ha sido una de las cuestiones que más ha interesado a los investigadores, y al respecto se ha hecho especial hincapié en algunos puntos siendo uno de ellos es el hecho de que la sangre había de entrar en contacto directo con los ídolos que representaban a la divinidad. Son constantes las crónicas que nos hablan de que con ella se untaba la cara de los ídolos, e incluso los oficiantes se embadurnaban con sangre coagulada. Esto queda patente en

3 Por ejemplo Durán dice de los indios en el prólogo de su obra que "Como no están aún acabadas las idolatrías, juntan con la fe cristiana algo del culto del demonio". Durán, 1984: 3.

4 Con respecto a la contrariedad que les causó tal circunstancia, las explicaciones fueron diversas: mientras que fray Diego Durán abogó por la presencia ancestral de algún apóstol cristiano venido a América antes de la llegada de los españoles, de cuyas enseñanzas primitivas se había degenerado en lo que allí encontraron, otros lo atribuyeron a una especie de burla sarcástica implementada por el demonio, tergiversando maliciosamente el sentido de los sacramentos cristianos, como el padre jesuita Joseph de Acosta. Vid. Acosta, 1963: 43.

las palabras de Bernal Díaz que describe la terrible impresión que él y sus compañeros recibieron cuando por primera vez escalaron las gradas del Templo Mayor: "Todo estaba allí lleno de sangre, así paredes como Altar, y era tanto el hedor que no veíamos la hora de salirnos fuera". En el mismo sentido se sitúa lo que Durán[5] nos cuenta sobre el rito celebrado en el Templo de Tláloc, situado en el cerro homónimo.

El papel protagonista de la sangre parece claro dentro del ritual prehispánico. Pero las crónicas nos hablan de algo que a nuestro propósito es auténticamente revelador: prácticas religiosas en las que se ingieren bebidas o comidas que significan a la divinidad. Y esto ya es un paralelismo muy elocuente con lo que se hace durante el rito de la Eucaristía. Durante la fiesta dedicada al dios Huitzilopochtli, principal dios de los mexicas, las mujeres consagradas a su culto -"mozas del recogimiento" que las llama Durán-, realizaban un curioso ídolo a imagen y semejanza del que guardaba la capilla del templo, sólo que hecho de una pasta a base de semillas amalgamadas con miel -y puede que también con sangre humana-. Hoy sabemos que esta escultura contenía bolsas con jades, huesos y amuletos que cumplían con la función de darle vida, y que finalmente se complementaban, como continúa relatando la crónica de Durán, con tocados de plumas y vestidos de textiles muy elaborados. La mañana de la fiesta una hora antes de que amaneciese se sacaba al patio del templo y entonces se paseaba el ídolo en rápida procesión por la ciudad, hasta que llegado a las gradas del templo, se subía hasta su cima y junto a él se depositaban multitud de huesos fabricados en la misma masa de semillas. El clímax de la fiesta consistía en el sacrificio en honor del dios de multitud de presos de guerra y tras esto el reparto del cuerpo de pasta con que estaba hecho el ídolo entre todo el pueblo. Su ingestión representaba la comunión con la deidad y estrechaba el vínculo entre el hombre y sus creadores. Así lo narra Durán (1984: 35):

> Después de acabado el sacrificio, lo cual era que, después de muertos todos los que de víctimas habían servido, y el ídolo de masa y aquellos trozos que en nombre de carne y huesos de aquel ídolo estaban consagrados, todos muy bien rociados de aquella sangre humana [...] los sacerdotes y dignidades del templo tomaban el ídolo de masa y desnudábanle aquellos aderezos que tenía, [...] hacíanlos muchos pedacitos y, empezando desde los mayores, los comulgaban con ellos a todo el pueblo, chicos y grandes, hombres y mujeres, viejos y niños, y recibíanlo con tanta reverencia y temor y lágrimas que era cosa de admiración, diciendo que comían la carne y huesos del dios; teniéndose por indignos de ello.

El mismo Durán usa la expresión "los comulgaban con ellos a todo el pueblo", por ser la palabra que en su vocabulario mejor designa ese mismo sentido trascendente. Pero no deja de advertir lo siguiente: "Note el lector qué propiamente está contrahecha esta cerimonia endemoniada la de nuestra iglesia sagrada que nos manda recibir el verdadero cuerpo y sangre de nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre por Pascua florida". No es la única coincidencia que hace notar el religioso ya

5 Sobre un sacrificio en el que se degollaba uno o más niños para recoger su sangre en un lebrillo y untar con ella los ídolos y las ofrendas del templo Vid. Durán, 1984: 84-85.

que su narración está llena de prevenciones al respecto, aunque no es momento aquí de pararnos en todas ellas[6].

Por todo lo comentado no es aventurado afirmar que el pueblo americano encontró en las piedras angulares del catolicismo –la Pasión de Cristo y el rito eucarístico-, elementos familiares en los que cimentar su conversión. Podríamos seguir citando otros elementos de confluencia, pero interrumpimos aquí el breve repaso que hacemos acerca de conceptos clave como sacrificio, sangre y rito en el mundo prehispánico, que tan abonado dejaron el camino para la introducción de la iconografía del Lagar Místico.

El momento virreinal

Ya hemos visto algunos de los puntos de encuentro entre las creencias indígenas y cristianas con una especial atención a la sangre como el elemento más emblemático en ambos contextos. ¿Pero cuál es el sentido de la devoción a la sangre de Cristo que se instalará con plena vigencia en el contexto indiano durante el periodo virreinal? En realidad el mismo que en la metrópolis: asociado a la redención del género humano y en conexión con la escatología defendida por la Iglesia. Aunque hay que advertir que el cambio operado era cualitativamente opuesto ya que se pasa de la sangre humana y animal derramada en ofrenda a un dios para complacerlo, a recibir la sangre de la propia divinidad como regalo generoso para nuestra salvación. La direccionalidad, quién derrama su sangre y en beneficio de quién, queda invertida.

Durante los siglos XII a XIII comienzan a surgir en el ámbito europeo numerosas cofradías entre las que van cobrando una creciente importancia las devociones relacionadas con la Pasión de Cristo. La eclosión de las cofradías plenamente penitenciales se dará a finales del siglo XV o ya en el XVI, momento coincidente con la aparición y desarrollo de la iconografía del Lagar Místico. En ambas tendencias detectamos un primer momento de génesis en torno a los siglos XII y XIII y una verdadera eclosión en el tránsito del Gótico al Renacimiento. Es lógico pensar que la veneración de la Sangre de Cristo, tan característica de los siglos bajomedievales[7], engendró la iconografía del Lagar que ahora analizamos. Junto a ella se generaron numerosos temas iconográficos que tenían por protagonista a la sangre vertida por Cristo como la "Fons Vitae", el Varón de Dolores o el Cristo de la Sangre.

En todos los territorios de la Monarquía Hispánica, el culto a la sangre de Cristo será objeto de especial atención en el contexto barroco postridentino y al igual que en la metrópoli la evolución de las cofradías virreinales nos permiten vislumbrar los rumbos que tomaban las diferentes devociones, dado su marcado carácter de agrupación laica. En este sentido y teniendo en cuenta la fuerte vinculación que tuvo el tema del

6 En lo que refiere al tema de la sangre no es la única ocasión en que Durán cita la ingestión de la misma en el contexto de un rito, pues por ejemplo durante el desarrollo de los festejos de la diosa Toci refiere lo siguiente: "bajábase el indio que representaba a la diosa y mojaba el dedo en aquella sangre humana y chupábase el dedo con la boca". Vid. Durán,1984: 147.

7 Un análisis más completo sobre el tema se puede encontrar en Sánchez, 1999: 411-432.

Lagar Místico con otras advocaciones como la eucarística o la de ánimas del Purgatorio, podemos suponer que su fortuna debió correr pareja a éstas. A finales del XVII fray Agustín de Vetancurt (Morera, 2001: 77-78) en su obra *Teatro Mexicano* hace una crónica de las provincias de la orden franciscana en la Nueva España: registrando en 1698 hasta ochenta y seis casas, casi todas con una cofradía de ánimas[8].

La estrecha relación que mantuvo la iconografía del Lagar Místico con la de las ánimas se pone de manifiesto en obras como la de la Axerquía de Córdoba[9], donde se combinan ambas representaciones: la cuba donde es prensado el cuerpo del Redentor queda instalada en medio del campo de almas condenadas que se abrasan a su alrededor (Fig. 1).

1. Seguidor de Antonio del Castillo. *La Prensa Mística como redención de las ánimas del Purgatorio* (ca. 1649-1655). Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía, Córdoba. (Foto del autor)

8 Tan populares debieron ser estas cofradías sacramentales y de ánimas que casi todas se salvaron de la extinción cuando a finales del XVIII el virrey Revillagigedo solicitó a los obispos novohispanos la confección de un censo sobre las cofradías instaladas en sus territorios con el objeto de suprimir aquellas que no pudieran demostrar su solvencia.

9 Esta obra se ha venido relacionando con la crisis existencial derivada de la epidemia de peste de 1649 y se cree costeada por el mercader Juan Jacinto de Góngora, cuyo retrato se presume en la esquina inferior derecha del lienzo.

Cuestiones iconográficas e iconológicas

Los líquidos divinos han actuado a lo largo de la historia de la salvación como alimento místico para los santos y su poder redentor sobre la humanidad en su conjunto ha quedado señalado en multitud de obras de arte. La Sangre de Cristo no es un caso aislado, aunque sí el más relevante. Así por ejemplo, la leche de la Virgen no sólo ha nutrido a su propio hijo en las representaciones de la "Virgen de la leche", sino que también ha sido generosamente repartida entre santos como San Bernardo o San Agustín, y a veces también ha sofocado la sed de las ánimas del Purgatorio. La iconografía de la Lactación de San Bernardo surge en España a finales del s. XIII. Ninguna de las *vitae* canónicas del santo menciona el conocido episodio de la lactación, lo que ha hecho pensar que está basado en sus *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, donde la Lactatio del esposo es vista como una alegoría de la infusión de la "Divina Ciencia" en el alma (Stoichita, 1996: 123-124). Sus efectos son: inspiración sagrada, caridad y... embriaguez divina. María aprieta su seno del que mana un chorro de leche en dirección a la boca de Bernardo, mientras el Niño en su regazo consiente el gesto[10]. En cualquier caso se trata de un *topos* de larga tradición cuyo desarrollo no podemos abordar aquí. Nos limitaremos a apuntar eso sí, el carácter análogo que muchas veces cobran la sangre de Cristo y la leche de María, líquidos divinos que a veces actúan de manera conjunta. Señalamos como ejemplo únicamente dos obras, el *Tríptico de la Sangre de Cristo* de Jean Bellegambe (primer cuarto del s. XVI) o el *San Agustín alimentado por Cristo y la Virgen*, de Miguel Jerónimo Zendejas (1777), que siendo como son, obras francesa y novohispana respectivamente, ilustran el paralelismo que se da a ambos lados del Atlántico.

Centrándonos en la sangre de Cristo como nuestro motivo de estudio, debemos advertir que en torno a ella se había generado una rica carga simbólica durante los siglos medievales. Con un sugestivo y visual lenguaje, Trens escribió

> La blancura de la Hostia y la de las páginas de sabios y místicos se tiñó de sangre para que en ella pudieran leer los mismos analfabetos (...) En esta época, siglos XV y XVI, pasa por encima de la piedad de los fieles y tratadistas una oleada de sangre destinada a hacer destacar la presencia de Cristo, de continuo agonizante en el Santísimo Sacramento (Trens, 1952: 159-160).

Aunque muchos de los milagros y escritos que tienen a la Eucaristía por protagonista son anteriores a la irrupción del luteranismo, la Contrarreforma vendrá a exaltarla con grandes pompas: literatura y artes plásticas ensalzarán la Eucaristía durante el Barroco, apareciendo sus representaciones más enseñoreadas en aquellos países cuyo compromiso con el movimiento fue mayor. El nuevo arte se ocupó de elogiar los sacramentos que los protestantes rechazaban, las imágenes y la oración por los difuntos, en

10 Aunque la representación más extendida es ésta, otra variante del tema iconográfico presenta al santo succionando la leche directamente del pecho de la Virgen, como en la miniatura conservada en el Museo Condé de Chantilly, manuscrito 1078, fol. 178.

una tarea a la que se entregaron sin reservas artistas y comitentes que privilegiaron el carácter sangriento de algunas de sus representaciones, ya que, según Weisbach:

> En cuanto sirve a lo divino, vale como instrumento psicológico, que favorece el despertar del estremecimiento piadoso, como síntoma de sentimiento religioso. En el movimiento cultural vemos destacarse alternativamente una mayor o menor fuerte espiritualización o sensualización de lo sangriento. La profundización en la representación sensible y en la contemplación de lo cruel y espantoso fue para la contrarreforma en muy especial manera un elemento estimulador de la fantasía religiosa (Weisbach, 1942: 86).

Y si cuando estalló el conflicto Protestante, con la consiguiente reacción contrarreformista, la Iglesia militante de la Nueva España se encontraba aún en fase de crecimiento, las resoluciones conciliares llegaron prestas a la capital del virreinato, donde en 1565 el Arzobispo Montúfar convocaba el Segundo Concilio Mexicano que mandó observar las prescripciones emanadas de Trento. El poder gubernamental apoyó los mismos postulados y valiéndose del privilegio papal del patronato regio, la Corona Española mantuvo en sus dominios la adhesión a Trento a través de los nombramientos para cargos civiles y eclesiásticos[11].

El importante capítulo que representan las iconografías de lo sangriento dentro del panorama artístico moderno en España e Iberoamérica, permiten apreciar la simpatía de la que gozaron estos asuntos tanto a nivel popular como institucional. Si el pueblo ardió en fervores ante estas impactantes imágenes, la Iglesia encontraba en ellas la forma de seguir apoyando visualmente sus dictados doctrinales, a la vez que promovía el rentable negocio que constituían las indulgencias y los sufragios. Entre los teólogos dedicados a impulsar la devoción a la Preciosa Sangre de Cristo debemos señalar a Pedro Canisio, jesuita que destaca como uno de sus más ardientes defensores en Europa. Para el caso americano, señalamos al padre mercedario Juan de Salazar, dedicado a la evangelización de la Argentina, quién dejó escrito: "Ya se sabe, fue la sangre de Jesu Cristo el precio de nuestra redención amorosa, y como este era infinito, porque bastaba una sola gota para redimir mil mundos, tan infinito fue lo que sobró después de redimirlo, como infinito lo que se consumió para hacer la redención" (Salazar, 1738. Vid. Morera, 2001: 58-60).

El caudal de la redención -esto es, la sangre de Cristo- estaba contenido en su cuerpo hasta que las afrentas de la Pasión lo derramaron en beneficio de la humanidad. San Pablo en su epístola a los Efesios lo explica así: "En Él tenemos por medio de su sangre la redención, el perdón de los delitos, según la riqueza de su gracia que ha prodigado sobre nosotros en toda sabiduría e inteligencia" (*Efesios*, I: 7). La Contrarreforma con-

11 Incluso contamos con testimonios tan elocuentes como la Real cédula expedida por Carlos II en 1682 en que remite a todos los obispos, arzobispos y provinciales de las órdenes religiosas de Indias, una copia del texto escrito por el Obispo de Canarias instando a los fieles a socorrer a las "afligidas Almas del Purgatorio". Este documento es ilustrativo del discurso general que debieron escuchar a los curas los habitantes de los virreinatos americanos. A cambio de los sufragios, las ánimas habrían de ayudar con su protección a los "piadosos españoles" tanto en vida como en el momento de la muerte, actuando como sus abogados ante el tribunal divino. Morera, 2001: 58-60.

llevará por tanto el auge de las representaciones eucarísticas y de sangre que intentan traducir visualmente este mensaje, lo que en América coincide con el momento de mayor efervescencia artística, y, con la particularidad social ya comentada: el pueblo mesoamericano estaba acostumbrado a aquella otra contemplación de lo cruel, a favor de los dioses. Todo ello confluye en la poderosa imagen del Lagar Místico.

Discursos en torno a la imagen. Un lagar en Isaías

Las uvas aparecen incesantemente como símbolo cristiano en los textos bíblicos y en la primera patrística. Así mismo es un motivo que se trasladó pronto al ámbito de las formas visuales cristianas, pues ya está presente en las catacumbas paleocristianas. En concreto en lo que atañe a la cristalización del Lagar Místico, el fundamento teórico lo vemos en tres pasajes bíblicos: el Libro de los Números, el Salmo del Profeta Isaías y el Apocalipsis de San Juan. En el primero, se habla de un racimo de uvas que colgando de una vara trasladaron los embajadores enviados por Moisés a la Tierra Prometida. Este episodio se releyó como una prefiguración del Cristo clavado a la cruz y así San Isidoro dice lo siguiente:

> Los dos portantes del racimo son dos pueblos. El de delante es el pueblo judío, ciego y desviado. El otro portante es el pueblo de los gentiles; creyente y vuelto hacia Cristo, lo lleva y mira siempre. Cristo, además, es el racimo, que para nuestra salud derramó en la cruz el vino de su sangre, y, prensado en la Pasión, ha ofrecido el cáliz de la Iglesia (Citado en Trens, 1952: 175).

Por su parte San Juan en el Apocalipsis narra lo siguiente: "Y salió del altar otro ángel, que tenía poder sobre el fuego, y llamó a gran voz al que tenía la hoz aguda, diciendo: Mete tu hoz aguda, y vendimia los racimos de la tierra, porque sus uvas están maduras" (*Apocalipsis*, 14: 18). Como en otras muchas ocasiones, el lenguaje críptico de este libro se prestó a interpretaciones simbólicas que también sirvieron de soporte a la iconografía del Lagar. Pero sin duda el pasaje de más hondo calado en la concreción de esta poderosa imagen fue el del profeta Isaías, de donde se extrajo el fíat "Torcular calcavi solus" que sanciona de manera escrita muchas de las pinturas del Lagar:

> ¿Quién es ése que viene de Edom, de Bosra, con las ropas enrojecidas? ¿Quién es ése, vestido de gala, que avanza lleno de fuerza? –Yo que sentencio con justicia y soy poderoso para salvar. -¿Por qué están rojos tus vestidos y la túnica como quien pisa en el lagar? –Yo solo he pisado el lagar y de otros pueblos nadie me ayudaba. Los pisé con cólera, los estrujé con furor: su sangre salpicó mis vestidos y me manché toda la ropa. Porque es el día que pienso vengarme, el año del rescate ha llegado. Miraba sin encontrar un ayudante, espantado, al no haber quien me apoyara; pero mi brazo me dio la victoria, mi furor fue mi apoyo; pisoteé a los pueblos con mi cólera, los embriagué con mi furor, para que su sangre bajara a la tierra (Isaías, 63: 1-6).

Además de esta literatura bíblica, escritos tempranos como los de Tertuliano (ss. II-III), San Cipriano (s. III) y San Agustín (ss. IV-V) en los que se entendía la imagen de la prensa bíblica como una metáfora del episodio de la Pasión, fueron poniendo las bases para las posteriores representaciones medievales de nuestra iconografía.

De nuevo es Trens (1952: 172) quien nos da noticia sobre la evolución de las reflexiones que se hacían sobre el tema del Lagar en el albor del Medioevo: "En el siglo V sorprendemos ya un diálogo entre la Virgen y los Reyes Magos en el que María ya se teme que Herodes, el impuro zorro, corte el dulce racimo antes de llegar a la madurez" y en el siglo XII encontramos el testimonio de Rupert de Deutz que intenta conciliar el papel de Cristo como víctima y verdugo al mismo tiempo diciendo que "En todo lagar, una cosa es el lagarero y otra el racimo pisado. En cambio, en la Pasión de la Cruz, tanto el que pisa como el que es pisado es lo mismo. Cristo pisa, porque se entregó por nosotros; es pisado como un racimo porque bajo la presión de la cruz se exprimió de su cuerpo el vino de su sangre y su espíritu".

Desde entonces se prefirió la imagen de Cristo masacrado en el interior de la prensa en favor de la salvación humana. Pero el movimiento contrarreformista aún tendría algo que añadir y al sentido eucarístico que hasta entonces había tenido, se le añadió en ocasiones un valor redentor asociado al mundo del Purgatorio. Serpi Calaritano en su tratado (1603), reconoce al profeta Isaías entre la nómina de santos y personajes del Antiguo Testamento de cuya doctrina se infiere que hay purgatorio o que escribieron directamente sobre él. De la misma forma el Lagar mantuvo una íntima relación con muchas otras iconografías que también tenían a la sangre redentora de Cristo como protagonista, como la *Fons Vitae* o las pinturas de ánimas. Por ello no es raro encontrar imágenes en que se funden varios de estos temas.

Por último, creemos necesario hacer un apunte para entender el modelo del Lagar difundido en América. Jesús había dicho a sus apóstoles "La mies es mucha y los segadores pocos" (*Lucas*, 10: 2) en clara referencia a lo que esperaba de ellos. Estas palabras justifican que en las imágenes del Lagar Místico sean los apóstoles los que portan la uva desde las parras al lugar donde va ser pisada por el Redentor, pues él abandera la obra que ellos deberán continuar. Si bien en los primeros siglos de nuestra era esa labor evangélica tuvo como escenario el Occidente, a partir de 1492 se prolongaría en los territorios americanos continuada por esos otros apóstoles de la fe que marcharon al Nuevo Mundo.

Cuestiones formales

El tema del Lagar Místico empieza a ser frecuente en las miniaturas francesas y alemanas de los siglos XIV y XV. Ejemplos de ello son la ilustración de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (cod. 3676, f. 14r) que data de 1400-1410,

la *Biblia moralizada de Felipe el Atrevido* (siglo XV), o la ilustración que aparece en el *Libro de Oración de Ulrich von Montfort* (ca. 1515-1520). En el siglo XVI se operará un cambio decisivo en la evolución de la iconografía del Lagar, pues el ámbito centroeuropeo y el nórdico que tan propensos habían sido a la representación de esta imagen, experimentarán un punto de inflexión a partir de las desavenencias luteranas. En efecto, la crítica de Lutero a las imágenes de sangre, influiría profundamente en la praxis artística de la Reforma y de su contestación católica. De hecho Lutero habló específicamente del tema del Lagar en sus comentarios sobre Isaías de los años 1527-1529, expresándose en los siguientes términos: "Ellos han interpretado falsamente este texto a propósito de la Pasión, ellos han hecho una pintura de Cristo en la Prensa, también con un cordero, pero es una absurdidad. La Prensa significa aquí el castigo mismo, la masacre, el desastre, allí donde quema el pueblo, dónde le matan. Como en el Apocalipsis" (Müller, 1990: 183-185). Asimismo, la otra gran figura de la Reforma, Calvino, también interpretó el pasaje de Isaías en 1551 como profecía del castigo de los enemigos de Dios, aunque dos años antes se había servido del pasaje que habla del Lagar para criticar la institución eucarística, insistiendo en la palabra "solus" para afirmar que el sacrificio que llevó a cabo Jesús en el padecimiento de su Pasión era un acto único y que no había que repetirlo en la misa.

A partir de entonces, la imagen del Lagar Místico aparecerá en el mundo protestante bajo diferentes ópticas. En la Biblia luterana impresa en Wittenberg en 1550 por Hans Lufft con xilografías de Brosamer se muestra a Cristo dentro de la Prensa en una escena que lo sitúa junto a la puerta de entrada al templo, mientras un apóstol indica el camino a un grupo de personas. Sin embargo, en otra edición bíblica de 1565, ilustrada por Jost Amman se representa la vendimia divina del Apocalipsis mostrando a Dios Padre y a varios ángeles empuñando la hoz en el registro celestial mientras que en la tierra el que aparece pisando uva en el interior de la cuba es un ángel, en lugar de Cristo. Aunque en el contexto luterano del que hablamos es obvio que se ha preferido desechar la imagen cruenta de Jesús exprimido, se conocen algunas obras equivalentes en el contexto católico. Así, la Basílica Imperial de San Martin de Weingarten, al sur de la actual Alemania, conocida precisamente por tener entre sus tesoros una reliquia de la Sagrada Sangre de Jesús, tiene entre los motivos decorativos de sus techos, un fresco dedicado precisamente al Lagar Místico. En esta obra fechada entre 1718 y 1720, se ha prescindido de la presencia física de Jesús, no sabemos si por exigencias compositivas o por influencia protestante. En el interior de la prensa sólo hay racimos de uvas, que son estrujados eso sí, por la presión de una cruz. Un angelito ha recogido parte del jugo resultante en un copón, mientras que otro parece hacer lo propio sobre una biblia. La lectura es obvia.

Conforme avance el movimiento reformista de Lutero, se tenderá a la desaparición de las llamadas "imágenes de piedad" de origen medieval en los territorios afines al movimiento, así como aquellas otras relacionadas con las indulgencias o las que muestran a los santos y la Virgen como intermediarios. También las del Lagar en sentido eucarístico, cuya administración compete a la Iglesia. Para concluir con esta breve panorámica

acerca de los usos de la imagen del Lagar en el mundo protestante, no podemos dejar de citar el subversivo grabado de Romeyn de Hooghe que encabezaba un panfleto anticatólico de Cornelis Dusart, aparecido en 1690 con motivo de la Revocación del Edicto de Nantes y la persecución de los protestantes durante el reinado de Luis XIV (Fig. 2). En este grabado se muestra a diversos monjes torturando a Cristo en el Lagar mientras que otros clérigos recogen las piezas de oro que sangran del cuerpo masacrado. La crítica a las prácticas y abusos de la curia romana, principal garante de la iconografía del Lagar Místico, es aquí bastante ácida.

2. Romeyn de Hooghe. *Compendio del clero romano* (ca. 1690). Grabado sobre papel. Colección particular. (Foto: gentileza del coleccionista)

En cuanto al ámbito artístico alineado con la Contrarreforma, sobresalen las monumentales interpretaciones de la iconografía que gestó el arte del vidrio coloreado. Nos referimos a los vitrales de la parisina Saint-Étienne-du-Mont (1622-1628) y de la Catedral de Troyes (1625-1628). Como apuntan Canalda y Fontcuberta "Mientras Francia se debatía entre el catolicismo y el protestantismo, la imagen del Lagar Místico retomaba el significado eucarístico, defendiendo tanto la presencia real de Cristo en el sacramento como la renovación y actualización diaria de su sacrificio merced al carácter mediador de la Iglesia" (Canalda/Fontcuberta, 2009: s/p). Ambas vidrieras muestran una ver-

sión horizontal de la prensa en la que Cristo se dispone recostado. En Saint-Étienne "los patriarcas del Antiguo Testamento cultivan la viña, mientras que en la parte inferior ángeles y apóstoles trasladan la sangre que es almacenada en toneles por los cuatro padres de la Iglesia latina, ante la mirada atenta de prelados eclesiásticos –obispos y pontífice- y de autoridades civiles –príncipes y monarca-". Esta obra que parece inspirarse en otra que era un siglo anterior y que no conservamos, la de la Iglesia de Saint-Hilaire de Chartres, es quizá una de las más complejas cristalizaciones de la iconografía que estamos estudiando. En esa misma línea de complejidad argumental, podemos situar obras como el Retablo de Recloses[12] o la obra de Marco dal Pino (1571) conservada en los Museos Vaticanos y que está a mitad de camino entre un Lagar Místico y una *Fons Vitae* a la que las jerarquías eclesiásticas se acercan a llenar sus jarras.

3. Anónimo granadino. *El Lagar Místico* (s. XVII). Óleo sobre lienzo. Iglesia del Convento de las Carmelitas Descalzas, Granada. (Foto del autor)

12 Para más información acerca del retablo de Recloses Vid. Alexandre-Bidon, 1990: 245-281.

En comparación con todas estas obras relacionadas, las manifestaciones pictóricas que aportó el arte español al tema del Lagar, y con él también sus derivaciones americanas, presentan una menor oscilación iconográfica. Todas ellas derivan en mayor o menor grado del tipo visual establecido por Hieronymus Wierix a través de su difundido grabado sobre el tema, que fue ejecutado hacia 1613 y que enseguida comentaremos. Señalamos como ejemplos los que se encuentran en Burgo de Osma, Santiago de Compostela, el cobre del Museo Vivanco de Briones, el ejemplo cordobés de la Axerquía, la pintura de escuela castellana que conservan las Agustinas Recoletas de Salamanca o la de mediados de s. XVII del Monasterio de la Concepción de Palma de Mallorca. Todos son obras pictóricas de mediana calidad que siguen el modelo flamenco, pero hay una pieza que se desmarca: la situada en el crucero de la iglesia conventual de San José, en Granada (Fig. 3). El ejemplo granadino lo destacamos por no seguir la estampa de Wierix que reproducen incansablemente el grueso de los Lagares españoles y americanos que analizamos. Su modelo en cambio es una estampa anónima de 1568 que se revela como la fuente primigenia en la que bebieron los grabadores posteriores, directa o indirectamente: desde Karel van Mallery que la copió fielmente hacia 1603, hasta las dos formulaciones que sobre el tema hizo Wierix en la década siguiente, incluyendo la versión de Alardo de Popma para la *Psalmodia Eucharistica* (1622).

Una vez establecida la genealogía de la serie del Lagar, es fácil detectar cual de estas estampas fue la que tuvieron ante sus ojos los artífices americanos: sólo es necesario cotejarlas con los cuatro posibles modelos y en seguida se evidencia que la más coincidente de ellas es la primera versión de Wierix[13], esto es, la que abrió hacia 1613 (Fig. 4).

Se descarta entonces como fuente de las pinturas americanas la *Psalmodia Eucharistica* como sostenían Consuelo Maquívar (2006: 118-119) y Santiago Sebastián[14], en el que ella se basa. Las diferencias que observa Maquívar entre el grabado de la *Psalmodia* y el cuadro de *El Lagar Místico* que pinta Diego de Borgraf (Puebla, México), se revelan entonces menos originales de lo que en un principio hubieran parecido: allí están los ángeles que recogen la sangre vendimiada, los personajes que cargan la uva a sus espaldas, la ciudad que sirve de fondo y hasta la Madre Dolorosa con el puñal atravesándole el pecho (Fig. 5). El único elemento ajeno a la estampa de Wierix sería pues, el niño que está siendo bautizado en la sangre que sale de la cuba. Pero aún a esto podríamos buscarle otro referente directo[15]. La confusión estriba en que los lienzos que representan el tema del Lagar Místico, tanto en España como en América, muestran en efecto gran semejanza con la lámina novena de la *Psalmodia Eucharistica*, pero esto se debe a

13 La llegada de las estampas de Wierix a los virreinatos americanos ha sido estudiada en diferentes ocasiones como el estudio de Laura Liliana Vargas para el ámbito de la Nueva Granada (Vargas, 2013).

14 Sebastián, 1981: 167-169. Una de las circunstancias que ha podido influir en esta adjudicación es la íntima relación que el ideólogo de la *Psalmodia* tuvo con los territorios americanos: Melchor Prieto fue vicario general de la orden de la Merced y visitador Real en América, llegando a ofrecérsele los obispados de Cartagena de Indias, Quito y Asunción.

15 Este personaje aparece en otras versiones europeas del Lagar como la pintura anónima de principios de siglo XVII que se conserva en el Museo del convento de Santa Catalina en Utrecht. También podemos compararlo con obras del siglo siguiente como la que se encuentra en la Colección de Daniel Liebsohn, que también es de manos novohispanas.

que su autor, Alardo de Popma, usó a su vez la estampa anónima de 1568 o la grabada por Mallery para concretar el cuerpo de su Cristo. Pablo Ruiz Martínez-Cañavate (Ruiz, 2011: 151) señaló ya varios de los modelos que Popma combinó para su Lagar: la sala está tomada de la estampa número 70 del libro de Nadal, de cuyo libro parece provenir también el Calvario del fondo, mientras que la vestidura y la posición del pie de Dios Padre encuentran su referente en una estampa grabada por J. Sadeler. Nosotros podemos agregar a este cuidado desglose la procedencia de su motivo central[16].

4. Hieronymus Wierix. *El Lagar Místico* (ca. 1613). Grabado sobre papel. British Museum, Londres. Licencia libre, tomada de: http://www.britishmuseum.org/join_in/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=600848001&objectId=1666339&partId=1, (26/10/2016)

16 Francisco Manuel Carmona la adjudicaba también a Wierix. Vid. Carmona, 2013: 69.

5. Atribuido a Diego de Borgraf. *El Lagar Místico* (s. XVII). Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Miguel, Puebla de los Ángeles, México. (Foto: Héctor Crispín, Puebla, México)

Definida la fuente, reseñemos algunos de los Lagares que se reparten por museos y templos americanos. Santiago Sebastián estudió la obra de Diego de la Peña conservada en el Convento de Santa Teresa de Cochabamba (Bolivia), única pieza que parece haber tenido una cierta trascendencia en la historiografía española. Sin embargo podemos encontrar pinturas con el mismo tema a lo largo de toda la geografía hispanoamericana, desde México hasta Argentina. En el Virreinato de la Nueva España encontramos varios de ellos: dos anónimos y dos con autoría, cosa verdaderamente singular en este tipo de obras. Se trata por una parte de los ejemplos que atesoran la Colección Daniel Liebsohn y la Capilla de San Francisco de Asís de Ozumba, ambos del siglo XVIII, y por otra de dos pinturas conservadas en el Estado de Puebla, la ya referida de Diego de Borgraf en el templo de San Miguel y la de Juan de Villegas en San Diego de Alcalá (Huejotzingo). La última citada presenta la novedad de añadir a Santo Domingo, San Francisco y San Miguel Arcángel que acuden con sus cestas llenas de uva para ayudar a Cristo.

6. Anónimo quiteño. *El Lagar Místico* (s. XVIII). Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Clara, Quito, Ecuador. (Foto: PESSCA Archive, 701B)

En Ecuador y Argentina hay obras similares todas emanadas de Wierix, tales como la del Monasterio de Santa Clara de Quito (Fig. 6), la del Museo Central del Banco Nacional del Ecuador o la que hay en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Candelaria de la Viña en Salta. Todas son del siglo XVIII. En el caso del Virreinato del Perú siguen la misma línea sin grandes novedades la de la Parroquia de la Virgen Asunta en Cusipata (Fig. 7) que está invertida con respecto al original, así como la de las Iglesia de la Virgen del Pilar de Lima. En la misma ciudad pero en la Iglesia de San Pedro, encontramos un Lagar cuya composición queda enmarcada por dos robustos brotes de vid que, situados a los lados, ramifican en la zona superior sirviendo como orla a tres bustos de San Joaquín, San José y Santa Ana. Además se representa a los principales santos de la orden a los pies de la cuba, recogiendo el fruto de la divina vendimia: San Ignacio y San Francisco Javier. También jesuita y desmarcada del diseño base prodigado por el grabado de Wierix es una pintura de colección particular que fue subastada por Sotheby's en 1980 cuyo formato es romboidal. De nuevo irrumpe aquí el corporativismo de los jesuitas cuyos santos se afanan en el acarreo de la uva.

7. Anónimo peruano. *El Lagar Místico* (s. XVII). Óleo sobre lienzo. Parroquia de la Virgen Asunta, Distrito Cusipata, Perú. (Foto del autor)

Sin embargo hay un Lagar Místico que cobra un especial protagonismo al separarse de las generalidades que acabamos de trazar en este artículo: se trata de el *Cristo del Lagar* de San Francisco de Lima (Fig. 8), ya identificado por Ewa Joana Kubiak y actualmente ubicado bajo una escalera del convento. Su gran valor reside en ser una de las tres únicas piezas de esta iconografía elaboradas en escultura. Las otras son el *Cristo de la Sangre*, de Nicolás de Bussy en la Iglesia del Carmen de Murcia y uno de los relieves del retablo de Recloses.

8. Anónimo peruano. *El Lagar Místico* (s. XVII). Escultura en madera policromada y pintura mural. Convento de San Francisco, Lima, Perú. (Foto: PESSCA Archive, 2871C)

Conclusiones

El Lagar Místico (en latín *torculus Christi*) es un motivo iconográfico presente en lienzos barrocos de toda Latinoamérica, desde la Nueva España hasta la Argentina. Su origen es europeo y medieval, estando presente ya desde el siglo XII en las miniaturas de los códices franceses y alemanes, y resultando relativamente frecuente encontrarlo en los de los siglos XV y XVI. A partir del Concilio de Trento, tras el empuje que experimentan las iconografías que ponen de relieve la redención del género humano por la sangre de Cristo, se renueva el interés por el tema y la hallamos también en la Europa más meridional, esto es, Italia[17] y España, países en clara sintonía con los postulados contrarreformistas. Es entonces cuando el Lagar da el verdadero salto a la pintura, pues hasta entonces había preferido en gran medida otros géneros artísticos como la obra gráfica, e incluso, los vitrales franceses.

Aunque se ha señalado en varias ocasiones la rareza artística que supone el tema del Lagar Místico en España –por ejemplo Emile Mâle se pronunció en estos términos-, cada vez son más las obras que vienen a incrementar el catálogo de esta iconografía en nuestro país. Pero además, enunciar esta "rareza" significa no tener en cuenta todos los territorios de ultramar que conformaban la Monarquía Hispánica en la Edad Moderna, donde el asunto del Lagar obtendrá aún mayor difusión que en la propia metrópoli, éxito que se explica desde las razones sociales y religiosas que ya hemos detallado. Si bien la construcción iconográfica del Lagar concentraba en sí misma muchos de los más importantes postulados del catolicismo, lo que la hacía adecuada a ojos de las jerarquías eclesiásticas, también debió encontrar sincera aceptación por parte de la gran masa de población neófita americana proveniente de una religiosidad donde regía el sacrificio y la sangre. Podríamos afirmar por tanto que de esta manera se dio el feliz maridaje que posibilitó la popularidad del Lagar en tierras americanas.

En cuanto a la concreción formal de las obras del Lagar, debemos señalar que en el ámbito americano todas ellas son legatarias del mismo modelo plástico: el grabado de Jerónimo Wierix de hacia 1613, al que siempre demuestran un fuerte apego. Comparadas con la riqueza compositiva de las europeas, estas obras pueden llegar a parecer una interminable nómina de pinturas monótonas, aunque sin embargo, cada una tiene matices locales que las particularizan. La lectura que se debe hacer de esta circunstancia, es la que nos conduce a confirmar una vez más el importante papel que tuvieron los modelos grabados de origen europeo en la producción artística del Nuevo Mundo.

Por último debemos señalar que si bien la iconografía del Lagar Místico llegó a los territorios americanos después de un largo proceso de elaboración y sedimentación que llevó varios siglos, allí se resignificó con la adición de otros muchos significados propios del contexto concreto virreinal.

17 Andrea Mainardi por ejemplo, pinta en 1594 un lienzo para San Agustín de Cremona.

Referencias bibliográficas

Acosta, J. (1963). *Vida religiosa y civil de los indios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alexandre-Bidon, D. (1990) (ed.). *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*. París: Éditions du Cerf, Histoire.

Arellano, F. (2002). *La cultura y el arte del México prehispánico*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Canalda i Llobet, S., y Fontcuberta i Famadas, C. (2008). El "Lagar Místico" en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida. *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

Carmona Carmona, Francisco Manuel (2013). La prensa mística como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba. *Ámbitos. Revista de estudios sociales y humanidades*, 30, 65-78.

Cuadriello, J. (ed.) (1994). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, CONACULTA, México, 1994.

Durán, D. (1984). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas Tierra Firme*. Ciudad de México: Porrúa, Edición de Ángel María Garibay K., 2 volúmenes.

Felice, P. (2010). *Venenos sagrados. Embriaguez divina. Ensayo sobre algunas formas inferiores de la mística*. Madrid: Amargord.

González García, F. J. (2016). El Lagar Místico. Historia, arte y simbolismo en torno al culto de la Sangre de Cristo en la Semana Santa hispalense. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 683, 44-47.

Linage Conde, A. (1993). *Una cofradía de las Ánimas en el arzobispado de Méjico del seiscientos. Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* (Separata), LXIV (125), 195-211.

Kubiak, E. J. (2010). Pintura peruana y polaca: simbología de la cruz en los cuadros de la Prensa Mística y Cristo eucarístico. En *Actas del XXXI Convegno Internazionale di Americanistica*, Perugia, 5-11 de Mayo de 2009 (pp. 483-492). Perugia: Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" Onlus.

Maquívar, M. C. (2006). *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Mâle, E. (1908). *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París: Armand Colin.

Morera y González, M. A. (2001). *Pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio. Iconografía de una creencia*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ruiz Martínez-Cañavate, P. (2011). *Psalmodia Eucarística. Grabados e iconografía*, Granada: Zumaya.

Salazar, J. (1738). *La llave maestra para abrir el cielo*. Ciudad de México: Imprenta de José Bernardo de Hogal.

Sánchez Herrero, J. (1999). Piedad y artes plásticas. La devoción a la Preciosa Sangre de Cristo durante los siglos XIII a los primeros años del XVI y su influencia en las manifestaciones artísticas. En *Actas do Colóquio Internacional: Piedade popular. Sociabilidades-Representaçoes-Espiritualidades* (pp. 411-432). Lisboa: Terramar.

Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.

Serpi Calaritano, D. (1630). *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes, según el decreto del SC Tridentino, con singular doctrina de SS DD griegos, latinos y hebreos*. Barcelona: Imprenta de Jaime Cefidart.

Stoichita, V. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza.

Trens, M. (1952). *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá.

Vargas Murcia, L. L. (2013). *Estampas Europeas en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XIX)*. Sevilla: Tesis doctoral inédita, Universidad Pablo de Olavide.

Vargaslugo, E. (ed.) (2000). *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.

Vloberg, M. (1946). *L'Eucharistie dans l'art*. Grenoble-París: Arthaud.

Weisbach, W. (1942). *El barroco arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe.