



**RAZÓN Y FUNCIÓN DE LA IMAGEN RELIGIOSA.
SOBRE LOS ORÍGENES DE LA ESCULTURA
PROCESIONAL EN GRANADA**

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

*Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:
Ritos, tradiciones y devociones*

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 236-262

La ausencia de medievalidad cristiana y el alto porcentaje de población morisca durante el siglo XVI se refleja en algunas de las peculiaridades más determinantes de la Granada de la Edad Moderna. Entre ellas se encuentra el uso de la imagen religiosa que hemos analizado en otra parte¹ y que en esta ocasión se focaliza en el nacimiento y desarrollo del género de la escultura procesional. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, su aparición no sufre un retardo sensible y, por el contrario, nace con un vigor expansivo que sirve de modelo y referente a toda Andalucía oriental. Al marco en que este proceso se produce y a su desarrollo mismo se consagran las siguientes reflexiones.

LA IMAGEN RELIGIOSA EN LA GRANADA DE INICIOS DE LA EDAD MODERNA

El respeto estatutario a los vencidos² preside la inicial estrategia de catequización del primer arzobispo de Granada, el jerónimo Fray Hernando de Talavera (1428-1507)³. Su talante moderado y conciliador ensayó un proceso gradual y paulatino de conversión y transformación de la población morisca en el que intentó introducir como un soporte más de transmisión doctrinal el uso de las imágenes. Para ello, a pesar del rechazo virulento a la figuración del Islam, comenzó a difundir estampas de imágenes sagradas, insistiendo en que su consideración no era idolatría pues su único valor se fundamentaba en aquello que representaban pero no en sí mismas. Así lo da a entender Alonso Fernández de Madrid, uno de sus primeros biógrafos:

“Tenía gran deseo este buen perlado que los fieles assi antiguos como nuevos en la fee fuesen aprovechados e yndustriados en lo que devian saber para su salvacion y viniesen con tino a la iglesia y estuviesen presentes a los officios divinos que se desbelava en buscar

¹ “Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes 'aparecidas' en Andalucía oriental”. En *Congreso Internacional de Escultura religiosa* (Crevillent, 2016) [actas en prensa].

² Las *Capitulaciones* de 1492 permitían a los vencidos mantener su lengua, religión, propiedades, normas y costumbres. En una fase posterior de endurecimiento de la actitud hacia los moriscos, aun los Reyes Católicos recordaban (ya sin efecto) el respeto que este marco legal inicial les concedía.

³ Las más antiguas biografías de este singular prelado que se dieron a la imprenta son *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada d^o frey Hernando de Talauera y de su gl'iosa[sic] muerte...* Évora: en casa de Andrés de Burgos..., 1557 y GÓMEZ, F. *Sumario de la vida del primer Arçobispo de Granada, do[n] frey Herna[n]do de Talauera, y de su gloriosa muerte*. Granada: en casa de Hugo de Mena y Rene Rabut..., 1564.

maneras para atraerlos a ello y con sermones, persuasiones yndulgentias y con representationes sanctas y devotas y con darles a entender en romance lo que en cada fiesta se celebrava”⁴.

Y más explícitamente lo testimonia fray José de Sigüenza:

“Cuando iba a visitar a esta gente (los moriscos) llevaba imágenes de papel, de aquellas estampas viejas que entonces se tenían por buenas, dábales a unos y otros. Enseñábalos en cuánta reverencia las habían de tener, y por ser punto vedado en su Corán tener imágenes, deciales cuán engañados estaban en aquello y qué consideración habían de tener en esta adoración, mostrándoles cómo no se comete en ella ninguna idolatría, pues son para levantar el corazón y despertar la memoria de aquello que representan, y adorar en ellas lo representado, que es Dios, su madre y sus santos (...)”⁵.

En paralelo, en el uso de la imagen religiosa como estrategia de penetración ideológica y adoctrinamiento, se da el salto cualitativo a la imagen tridimensional o escultórica, sobre todo para la dotación iconográfica de las recién cristianizadas mezquitas, reconvertidas en templos parroquiales. Ello lleva al artista flamenco Ruperto Alemán, a trabajar a destajo entre el verano de 1500 y el de 1501 para la reina Isabel⁶, realizando imágenes que fueron a parar a distintas parroquias, conventos y a la propia Catedral, entre ellas quizás la *Virgen de la Antigua*. Sin embargo, el extrañamiento, cuando no repulsión, que causaba la imagen entre los musulmanes resultó a la postre un obstáculo insalvable y su uso catequético se demostró ineficaz en el colectivo morisco. Tengo el convencimiento, de que ello constituyó un efecto duradero durante buena parte del siglo actuando como

⁴ FERNÁNDEZ DE MADRID, A. *Vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera que llaman el arzobispo santo*, (ca. 1530). Biblioteca Nacional, Ms. 11050, fol. 34, cit. por PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 270, n. 45, quien se inclina por interpretar este testimonio como alusión a representaciones teatrales.

⁵ SIGÜENZA, J. *Historia de la orden de San Jerónimo*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, Tomo II, p. 332, cit. por PEREDA, F. *Las imágenes...*, op. cit., p. 272.

⁶ Ya dio cuenta de la documentación sobre estos trabajos FERNÁNDEZ BAYTON, G. “Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 157 (1967), pp. 88-90, datos previamente publicados en la granadina revista *La Alhambra* por Francisco de Paula Valladar y Serrano en 1902. Se encuentra en el *Archivo General de Simancas*, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 106. También datos sobre estas obras en *Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. VI, fol. 262.

mecanismo de autolimitación en la producción de imágenes sagradas, cuyo número es sensiblemente inferior al de cualquier otra ciudad castellana de su tiempo.

IMÁGENES PROCESIONALES EN LAS PRIMERAS HERMANDADES PENITENCIALES

En este polémico contexto sobre el uso de la imagen religiosa en una ciudad cuya población continuaba siendo mayoritariamente morisca, la aparición de las primeras hermandades penitenciales marca un primer punto de inflexión en el desarrollo de la imagen religiosa y por ende procesional en la nueva Granada castellana. Deben destacarse tres cofradías, que históricamente se convertirán en las más antiguas de entre las penitenciales de la ciudad, la Vera Cruz, las Angustias y la Soledad⁷, en torno a las cuales podemos evaluar los primeros intentos y logros por aquilatar un tipo de imagen de naturaleza específicamente procesional, esto es, para la exhibición y contemplación pública, con las cualidades visuales que ello demanda.

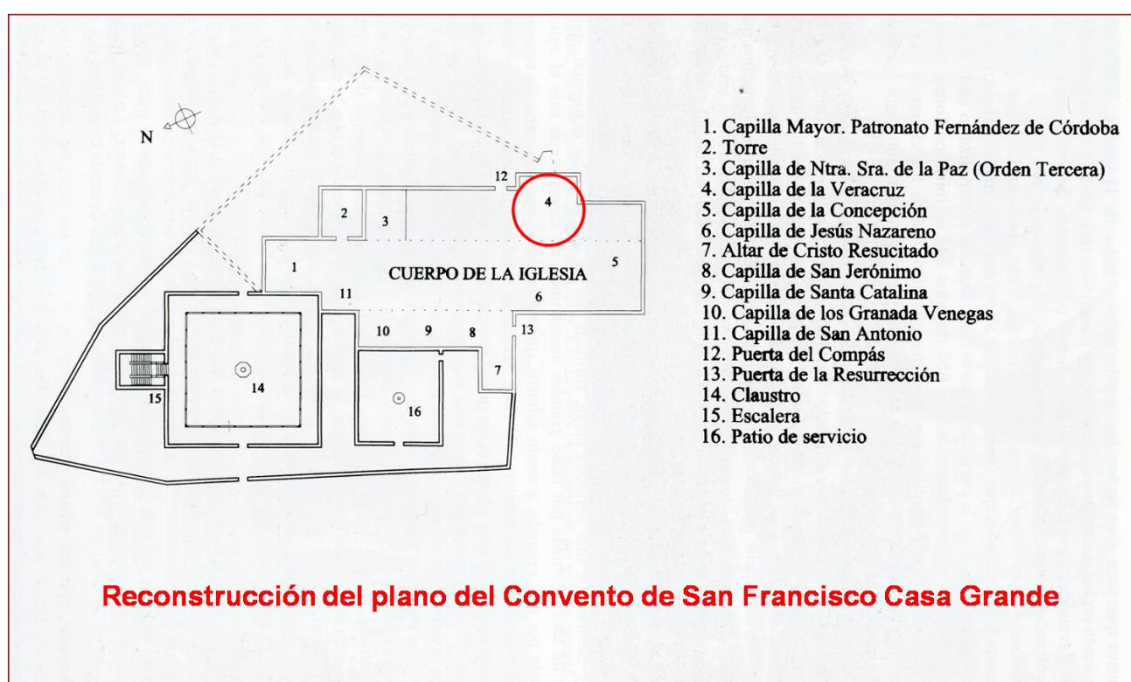


Fig. 1. *Reconstrucción del convento de San Francisco Casa Grande de Granada*, con la ubicación de la capilla de la Vera Cruz [según Lázaro Gila Medina y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz].

⁷ SZMOLKA CLARES, J. "La historia de la Semana Santa granadina de sus orígenes al siglo XVII", en AA.VV. *Semana Santa en Granada*. Sevilla, Gemisa, 1990, vol. I, pp. 15 y ss.

La Cofradía de la Santa Vera Cruz⁸ obtiene del arzobispo don Pedro Guerrero la aprobación de su regla en 1547 aunque en ella se mencionaban unas reglas anteriores presentadas en tiempos del arzobispo don Fernando Niño de Guevara, en la sede granadina entre 1542 y 1546, por lo que su fundación debió de realizarse a comienzos de la década de 1540 si no antes. La Vera Cruz es un modelo confraternal normalmente vinculado a cenobios franciscanos y encarnación de la práctica de la disciplina pública. Sin embargo, en Granada adquiere un matiz diferenciador pues nace independiente de la orden franciscana, en vecindad al primitivo templo de la parroquia de la Magdalena en la calle de los Mesones y aglutinada en torno a un hospital propio de la cofradía, con toda certeza de pequeño tamaño. No será hasta 1564 en que se produzca el traslado al convento de San Francisco Casa Grande donde poseyó una capilla propia de grandes dimensiones que parece que constituyó un organismo aislado dentro del templo, con salida exterior independiente⁹ (Fig. 1). En la noche del Jueves Santo efectuaba estación de penitencia en cinco templos para venerar el Santísimo Sacramento, ejerciendo sus hermanos pública disciplina por las calles ataviados con túnicas blancas ceñidas por cinturones de esparto y antifaces puntiagudos caídos hacia la nuca. No existen datos fehacientes acerca de las imágenes que pudo procesionar en las primeras décadas de su fundación¹⁰. Probablemente se limitara, como en otras latitudes, a una cruz alzada, quizás con la imagen del Crucificado y al paso de la Santa Vera Cruz, simplemente una cruz de la que pende un sudario, aunque con el tiempo sí que incorporó imágenes a su cortejo, sobre todo en el siglo XVII, comenzando por un Ecce-Homo mencionado por Jorquera en 1646¹¹ y ya a finales del siglo se mencionan también un Crucificado, un Nazareno, la Dolorosa, San Francisco y San Juan, amén de Nuestra Señora de la Consolación, hermandad con la que tenía concordia para procesionar. Parece evidente, pues, que en un inicio, pensemos en las décadas de 1540 y 1550 al menos,

⁸ SZMOLKA CLARES, J. “Los primeros tiempos de la hermandad de la Vera Cruz de Granada según el protocolo de cesión de la capilla por la comunidad franciscana (1564)”, en ARANDA DONCEL, J. (Ed.). *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, Cajasur, 1997, Tomo I, pp. 437-449.

⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.; GILA MEDINA, L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande de Granada. Aproximación histórico-artística*. Granada, Universidad, 2002, pp. 127-128.

¹⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada, Universidad, 2002, pp. 62-64.

¹¹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. Granada, Universidad, 1987, Edición de Antonio MARÍN OCETE, p. 234.

se imponía el aspecto penitencial al catequético, lo que no hacía estrictamente necesaria la presencia de imágenes en el cortejo procesional.



Fig. 2. *Cristo Verde*, ¿Jerónimo Quijano?, mediados del siglo XVI. Iglesia de San Zoilo, Antequera (Málaga). Fotografía: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz [JLLGM].

No obstante, existe un dato, aún por confirmar fehacientemente, de una imagen que, procedente del Convento de San Francisco Casa Grande de Granada, recalca en el de

San Zoilo de Antequera en 1631 y que se ha querido vincular a la Vera Cruz granadina. Se trata del *Cristo Verde* (Fig. 2), imagen sobre la que se aducen documentos que la fechan en 1543 y adjudican su autoría a Jerónimo Quijano¹². Quijano es un artista montañés vinculado a Jacopo Torni o Jacobo Florentino a quien acompaña en Jaén, Granada y Murcia y al que se adjudica últimamente buena parte del catálogo del artista toscano en estas tierras¹³, comenzando por el excelso grupo del *Entierro de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Granada, que procede del Monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad. El cotejo de esta imagen con el venerado *Cristo de San Agustín*¹⁴, cuya atribución a Florentino aún subsiste, revela claramente unas coordenadas estéticas en las que podemos colegir que se moviera una hipotética primera dotación de escultura procesional en Granada. Aún en la diferencia de tamaño y material (cedro y 190 cm el de San Agustín; ciprés y 136 cm el de Antequera), revela un concepto rectilíneo y frontal de la escultura que no parece el idóneo para procesionar. El menor tamaño del Cristo antequerano, habida cuenta que las dimensiones de las andas procesionales en esta época no alcanzaban las de las actuales, lo haría más apto. Sin embargo, es imagen claramente deudora de un punto de vista frontal más adecuado a la contemplación en un retablo u hornacina que a la percepción itinerante en el espacio abierto de la calle. Ello no obsta, sin embargo, para que como en tantas ocasiones una imagen no concebida para procesionar acabara teniendo este uso.

¹² FERNÁNDEZ, J. M. *Las iglesias de Antequera*. Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1971 (1ª edición en 1943); ROMERO BENÍTEZ, J. *Guía Artística de Antequera*. Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1989, p. 330; ESCALANTE JIMÉNEZ, J. “El círculo escultórico antequerano del siglo XVI”, *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 2 (1993), pp. 333-350; ESCALANTE JIMÉNEZ, J. “Documentos sobre Antonio Mohedano y el círculo artístico antequerano del siglo XVI. Nuevas aportaciones”, *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 1 (1995), pp. 87-107; ROMERO BENÍTEZ, J. “Patrimonio escultórico de la Cofradía de la Sangre y Santa Vera Cruz de Antequera”, *Vía Crucis de Málaga*, nº IV (1992), p. 56; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y otros. *Los conventos de la Merced...*, op. cit., p. 138.

¹³ GÓMEZ PIÑOL, E. “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 134 y ss.

¹⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2013 (2ª ed.), pp. 259-301.



Fig. 3. *Cristo Crucificado*, Diego de Siloé (atribuido), segundo tercio del siglo XVI. Convento de la Encarnación, Granada. Fotografía: JJLGM.

De confirmarse su procedencia granadina, hay dos observaciones que necesariamente deben hacerse notar. La primera es relativa al concepto escultórico y expresivo de la imagen. Ciertamente, resulta cercana al modelo claramente italiano del *Cristo de San Agustín* y como en éste se adoba con una violencia expresiva que claramente representa una aclimatación a la tradición expresiva del último gótico castellano, de fuerte impronta flamenca. Algunos rasgos como los excesivamente alargados antebrazos y su marcada anatomía representan una reinterpretación muy

cercana del Cristo de San Agustín. Sin embargo, el tratamiento anatómico resulta más marcado y el modelo facial más simple y adusto, muy en esta línea expresiva de recuerdo goticista que se ha explicado. Y es que la herencia estética de Jacobo Florentino en Granada, si es que llegó a haberla, se enfrentó o más bien se diluyó ante la marcada expresividad de las esculturas de Diego Siloé, cuyas primeras imágenes granadinas deben adjudicarse ya por las décadas de 1530 y 1540. Si se rastrean en esta última tendencia propuestas expresivas goticistas, no debe entenderse este hecho como un mero retroceso estilístico ni una filiación retardataria, ni siquiera como una concesión al gusto popular afecto a formas tradicionales, sino como una revisión crítica del lenguaje gótico que trata de poner en valor los mecanismos significativos y emocionales de la imagen religiosa al tiempo que quiebra la poética clasicista en polémica claramente manierista. Se trata de, una vez conquistado el modelo clásico, continuar las búsquedas, en este caso reincorporando elementos expresivos de corte tradicional que encuentran su fuente en el gótico. Ambas tendencias se sintetizan y expresan con meridiana claridad en la poderosa personalidad del burgalés.

En cotejo con la imagen que se acaba de comentar, se viene relacionando con el arte de Siloé o con el de sus seguidores una serie de Crucificados, obras todas adustas en su expresión, dramáticas en su rictus y en las señales de los castigos de la Pasión y con cabezas grandes y huesudas, que en todo caso encajarían en la versión más emocional y expresiva, paralela a la del *Cristo del Perdón* de la parroquia de San José. Muy cercano en su concepto a las obras del burgalés es el *Crucificado* que se venera en el *convento de la Encarnación* (Fig. 3). Presenta una tipología de tres clavos, con una concepción anatómica naturalista que gana violencia expresiva en el giro del tronco y en el patetismo del rostro. Nota realista son las gotas de sangre en una policromía que, aunque parece antigua, altera la configuración original de la obra. Muy destacado es el *Cristo de la Salud* de la parroquia de San Andrés de Granada (Fig. 4), recientemente repuesto al culto tras estar cerrado su templo durante diecisiete años. Es una imagen de excelentes efectos plásticos, conformando un concepto figurativo más refinado y clásico, que hace de esta obra una referencia singular y bellísima en su grupo. Por lo ajustado y concreto, no me resisto a reproducir el comentario de Orozco a esta imagen, que relacionó con Siloé: “*la maestría de su técnica, con los simultáneos rasgos de valentía y finura, sus rotundas deformaciones expresivas, su segura anatomía y la sabia y valiente utilización*

de algún recurso formal, como el largo mechón trenzado de cabellera que intensifica —como en sus *Ecce-Homos*— la dinámica expresiva del gesto caído de dolor, como buscando materialmente enlazar y conmover al devoto, son rasgos todos ellos que inclinan a pensar en el maestro y no en el discípulo o continuador¹⁵. Quizás debamos acusar un influjo italianizante en la definición escultórica de esta obra, que apunta una línea maestra de equilibrio y serenidad como futura referencia para la escuela. Sin embargo, los datos de archivo contradicen el examen estilístico. Se cita en inventarios de su parroquia un Crucificado desde 1507, donación de un escultor residente en la feligresía, cuyo nombre no se especifica, que de corresponderse con esta imagen significaría una auténtica novedad en un panorama aún predominantemente tardogótico.



Fig. 4. *Cristo de la Salud*, Diego de Siloé (atribuido), segundo tercio del siglo XVI. Iglesia de San Andrés, Granada. Fotografía: JJLGM.

¹⁵ OROZCO DÍAZ, E. “La estética de Montañés y su formación granadina (Propósito y conclusión)”, en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 140.

El Siloé más expresivo, dramático y, en justicia, anticlásico se muestra de modo vehemente en imágenes de carácter devocional como el *Cristo del Perdón* en la iglesia albaicinerá de San José. La anatomía es magra y exhaustivamente estudiada, las proporciones se estilizan, los miembros se alargan y la composición de la figura desarrolla una línea serpentinata que parece enroscarse alrededor del fuste de la columna jónica, acento vertical con el que se crea un emotivo contraste fortaleza-debilidad. Este último hecho y la ausencia de belleza en las facciones refuerzan el contenido expresivo y acercan la figura a desarrollos coetáneos de Alonso Berruguete (1490-1561) en Valladolid y Toledo. Al tiempo recuerdan creaciones anteriores de Siloé en su Burgos natal, como la conservada en la Catedral, que viene a ser casi una composición especular con respecto a la granadina. Berruguete es un elemento clave para entender la formulación de un concepto manierista de la imagen devocional. Sus referencias son Donatello, Ghiberti y Miguel Ángel pero polemiza con ellas a través de elementos del lenguaje plástico medieval, que utiliza en el debate anticlasicista de la *maniera*, donde llega a explorar los límites del feísmo. Más moderado en sus propuestas, Siloé viene a transitar un sendero parecido en este tipo de imágenes devocionales. La mayor diferencia la podemos encontrar en que Siloé practica un sentido más sólido y noble de la figura. No ahorra en *pathos* dramático pero sobre la base de un modelado firme, de sincera adhesión al valor del volumen y no tanto a la imposición de la línea y el color como directriz formal que se aprecia en Berruguete.

La repercusión del modelo puede establecerse en una comparativa. Uno de sus principales colaboradores, Baltasar de Arce, labra en 1564 el *Cristo a la columna* del Hospital del Corpus Christi¹⁶. La columna, tras la figura de Cristo como en Siloé, pierde protagonismo, opacada por la composición frontal de Cristo, sólo quebrada en la cabeza, de gran volumen, poblada en bigote y barba, y rictus laocoontiano muy siloesco. El volumen muscular es mucho mayor y, aunque alargada la figura, el romanismo miguelangelesco está latente, como síntoma del nuevo horizonte estético que consagra, por ejemplo, Gaspar Becerra, en quien también encontramos imágenes enfáticamente patéticas. Arce dispone las piernas paralelas y frontales, como las de un Crucificado. Esta frontalidad revaloriza los perfiles, muchos más expresivos que la

¹⁶ GALLEGO BURÍN, A. "Una obra desconocida de Baltasar de Arce", *Cuadernos de Arte*, Granada, nº 1 (1936), p. 75.

contemplación frontal, donde la inclinación hacia adelante de la figura alcanza sentido comunicativo y se advierte limpiamente la composición de la misma.

Para el tema que aquí nos ocupa debe observarse que estas imágenes poseen una marcada concepción frontal lo que, en principio, invalida o, al menos, no alienta un uso procesional de las mismas, uso que exige unas cualidades visuales distintas.

El caso de la hermandad de las Angustias es casi coetáneo al de la Vera Cruz pero con un importante y radical matiz diferencial. Las primeras reglas de la hermandad se aprueban en 1545 pero se reforman once años después, en 1556, para transformarla en hermandad de penitencia, y desde el primer momento existe un principio inspirador que es la imagen de la Nuestra Señora de las Angustias. Por tanto, la imagen cataliza el proceso como núcleo devocional y acaba adquiriendo a la vuelta de poco más de una década el carácter procesional. De hecho, en la Regla de 1556, a diferencia de lo inespecífico de las constituciones de la Veracruz, se dejaba constancia expresa de las imágenes que se procesionaban: al toque de la campanilla salían *“de la casa de nuestra señora, guiando delante el pendón y luego el Christo crucificado, con el qual vayan los clérigos y cantores, que a nuestro prioste y oficiales paresciere, y luego la imagen de nuestra señora, con la qual vayan así mismo los cantores y clérigos que a nuestro prioste y oficiales paresciere”*¹⁷. Por tanto, queda constancia fehaciente del carácter procesional de las imágenes de esta cofradía y de su uso como tal, si bien con las dificultades que a continuación se detallan y que ilustran el proceso de reflexión y maduración que desemboca en la imagen propiamente procesional.

De la documentación se deduce que en 1556 empezó a procesionar una imagen de la Dolorosa arrodillada de talla completa, que debió de existir en la hermandad probablemente desde sus orígenes, hacia 1545 o incluso antes, pues era común en la época la preexistencia de este tipo de corporaciones con anterioridad a la formalidad de su aprobación mediante las reglas sometidas a la jurisdicción del ordinario. Esto, además, aclara la naturaleza iconográfica de la representación, que aún no correspondía al tipo de la Piedad. Es cierto que esta iconografía se encontraba consolidada en Granada a través de diversas obras pictóricas, comenzando por aquella que parece ser el origen de la devoción a la Virgen de las Angustias, la *Piedad* de Francisco Chacón del

¹⁷ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. “Las Ordenanzas de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada en el siglo XVI”, *Chronica Nova*, Granada, n° 17 (1989), p. 411, capítulo 31 de la regla.

Museo de Bellas Artes, a la que se une otra atribuida a Juan Sánchez II en San Juan de los Reyes, ambas obras preseas de la reina Católica. También en el retablo mayor de la Capilla Real, contratado por Felipe Bigarny y realizado entre 1520 y 1522, figura este episodio. Sin embargo, pese a la presencia de la tabla de Chacón en la ermita junto al Humilladero donde nace la devoción granadina a la Virgen de las Angustias, se hace difícil relacionar ambos hechos pues hubiera sido más lógico plasmar la devoción a la Piedad de la obra pictórica en una imagen escultórica del mismo tema y no en una Dolorosa arrodillada y sola¹⁸.



Fig. 5. *Virgen de las Angustias (disposición original arrodillada)*, fines del siglo XVI o principios del siglo XVII. Del *Libro de Ordenanzas y Constituciones de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias*, Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada. Fotografía: JJLGM.

¹⁸ Es Sánchez Saravia, fundamentalmente, quien vincula la devoción a la Virgen de las Angustias con la tabla donada por la Reina Católica, hasta el punto de decir que la actual imagen de la Virgen de las Angustias, de milagrosa aparición, ocupó el lugar del altar mayor del primitivo templo sustituyendo a la pintura citada (SÁNCHEZ SARAVIA, D. *Compendio histórico del origen y culto en Granada de Nuestra Señora de las Angustias...*, Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1777, pp. 6-7).

Parece probable que, en realidad, su nacimiento fuera independiente aunque al socaire del prestigio de la donación regia y que en el contexto de la ciudad baja y en expansión, encontrara un caldo de cultivo devocional adecuado que la auparía rápidamente a la cabeza de las devociones populares de la ciudad. Por un testimonio bastante posterior, el del pintor, escultor y polígrafo Diego Sánchez Saravia, publicado en 1777, sabemos que pronto esta imagen se mostró incapaz de asumir los fines rituales y estéticos inherentes a una imagen procesional por resultar “poco aparente en las procesiones”, es decir, de poco tamaño (“como de seis palmos de alto”, según Saravia, vara y media que equivaldría aproximadamente a 125-126 cm.), lo que armonizaría con la hipotética disposición arrodillada de la primitiva imagen. Pero lo cierto es que en su descripción de esta primitiva imagen a la que Saravia conoció en la contaduría del hospital, si bien muy modificada, no menciona el dato de que su composición fuera genuflexa, hecho que sólo quedaría sostenido por su reducido tamaño y por la pintura sobre vitela del libro de *Constituciones* de la hermandad, aunque parece bastante posterior, que la muestra arrodillada (Fig. 5).

Del prolijo y minucioso testimonio de Saravia sobre la nueva imagen parece deducirse que la imagen actual de la *Virgen de las Angustias* fue una Dolorosa de túnica tallada y policromada, con las manos orantes, que los brazos no estaban articulados y es seguro que se le adicionó de inmediato un manto para completar su atuendo. La moda de vestir las Dolorosas que se extiende desde la Corte según el modelo establecido por la famosa *Soledad* de Gaspar Becerra fue el motivo, al decir de Saravia, de revestir con blanca túnica la imagen, lo que fue posible gracias a que poseía sólo túnica tallada y no manto¹⁹. Desde esta iconografía simple, se deriva hacia la composición de una Piedad, si bien manteniendo la independencia de ambas imágenes, cuya presentación se mantendrá siempre en una sola estampa, al disponer el cuerpo de Cristo muerto tendido en una camilla delante de la Virgen. Amén de la posible influencia de la primitiva pintura de Chacón, pienso que este proceso es el fruto de un intento de reforzar la vocación comunicativa de la imagen devota en su doble aspecto emocional y simbólico, aprovechando el prestigio entre la población morisca de la figura de la Virgen pero en una representación menos “narrativa” y más doctrinal al no estrechar el vínculo entre las dos imágenes. No obstante, en el inventario más antiguo conservado de la Hermandad de las Angustias, fechado en 1614, se consignan ambas imágenes por

¹⁹ *Ibidem*, pp. 21-24.

separado: “*Nuestra Señora con corona de plata (...), el Xpo que lleva nuestra S^a en el regaço y dos ángeles*”²⁰, pero en el de 1619 se anota “*la imagen de N^a S^a de las Angustias con su hijo en brazos*”²¹. Cuando menos revela un concepto o mirada unificados del conjunto.

Debe insistirse en el hecho de que el cambio de imagen, probablemente a inicios de la década de 1560, se debió a un criterio funcional y estético, la poca adecuación de la imagen primitiva a las cualidades visuales que resultan exigibles en la contemplación pública de una imagen procesional. Estaríamos, por tanto, ante un ejemplo perfectamente documentado, acaso el más temprano en el que este hecho puede afirmarse, de escultura procesional entre las cofradías penitenciales granadinas. Es un ejemplo precoz y quizás poco seguido porque aún en este momento, la disciplina pública sigue predominando frente a la contemplación visual de la imagen en los cortejos procesionales de las cofradías de penitencia.

Cerrando la trilogía de hermandades penitenciales más antiguas, en el convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Carmelitas Calzados se fundó en 1551 la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro de Cristo (Fig. 6), como derivación de carácter penitencial de una hermandad anterior, que rendía culto a la Virgen de la Cabeza pero parece que también a la Virgen de la Soledad, en una duplicidad de advocaciones marianas curiosa e insólita. Se trataba de una hermandad de disciplina a la que a principios del XVII Jorquera atribuía entre seiscientos y ochocientos disciplinantes, y en la que según un testimonio de 1577 quedaba fijado el uso de las imágenes en el cortejo procesional:

"a Christo, de la suerte y manera que lo bajaron de la cruz, tendido en vn andas y cubierto con vn belo delgado, de manera que pueda berse, a significación de cómo lo lleuaron a enterrar, y a señor san Juan y a la Virgen de la Soledad, como yba en seguimiento de su Hijo, para ver donde le enterraban, y que este Entierro lleue mucha zera enzendida, lo que vieren que sea necesario, conforme a la // disposición del tiempo y poder de la cofadria"²².

²⁰ Archivo de la Hermandad de las Angustias [AHA], Libro de cargo y descargo, 1614-1630, fol. 3 (inventario de 26 de octubre de 1614).

²¹ *Ibid.*, fol. 111 vto.

²² AHN, Consejos, leg. 2.701, expediente 16, ff. 81v.-82v., citado por CRESPO MUÑOZ, F. J. y CRESPO GUIJARRO, A. S. “Nuevos datos históricos sobre la cofradía de la Soledad y Descendimiento del Señor de Granada en el siglo XVI”, *Chronica Nova*, n° 42 (2016), p. 205.



Fig. 6. Las milagrosas Efigies de Ntro. Sr. Jesucristo en el Sto. Sepulcro y su Sma. Madre, Reyna de Cielos y Tierra, con Título de Soledad..., (grabado calcográfico), Juan Rebollo sobre dibujo de Jaime Folch, 1788.

Por tanto, quedaba clara la intención inicial de procesionar imágenes, por lo que constituirían otro ejemplo temprano de escultura procesional. Las imágenes

permanecieron en el convento desamortizado hasta 1838²³ en que pasaron al de jerónimas de Santa Paula y de ahí al de San Jerónimo en 1977, siendo las titulares de la actual Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Descendimiento del Señor. La imagen mariana no corresponde a la época fundacional pero sí la imagen del popular *Señor de la Sábana*, que bien puede datarse en los años de su fundación o cercanos, hacia las décadas de 1550 y 1560. Debe rechazarse completamente la tradicional y no fundamentada atribución a Pablo de Rojas: la vigorosa anatomía, de modelado algo duro, la hinchazón de pómulos, que rehunde los ojos, tallados en la propia madera, el rictus patético en la comisura de los labios entreabiertos, la barba partida y bien peinada al modo de Jacobo Florentino y Diego Siloé, o el paño de pureza breve, ajustado al cuerpo en armoniosos y rectilíneos pliegues y anudado en el costado izquierdo, son claros rasgos siloescos y bien pudiera aventurarse la mano de alguno de sus discípulos aventajados, quizás Diego de Aranda, vista la calidad que acredita en el Crucificado que se le atribuye en el Calvario de la iglesia de Santa Ana de Granada, con sudario breve y anudado en la izquierda, semejante tipología en el rostro, pero anatomía notablemente más seca.

En resumen, para fines de la década de 1560 la Semana Santa de Granada ya conocía el uso de imágenes procesionales que, sin embargo, no terminaban de proliferar, por las causas que a continuación se relatan.

LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL A PARTIR DE LA SUBLEVACIÓN DE LAS ALPUJARRAS

Para entonces la deteriorada convivencia con los moriscos llega a un punto de máxima tensión que estalla en la sublevación de la Navidad de 1568 de la que los vencedores ofrecen detallados relatos²⁴. A ellos se une el impagable relato visual que representan las estampas de Francisco Heylan para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos, terminada de redactar en 1611, que dan cuenta de la

²³ Ocupaba la tercera capilla del lado de la Epístola. Cf. GARRIDO CUERVA, D. *El extinto convento carmelita de Nuestra Señora de la Cabeza en Granada. Historia y patrimonio artístico*. (Trabajo del Periodo de Investigación Tutelada). Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2009 (inédito), pp. 73-74.

²⁴ Por ejemplo, MÁRMOL Y CARVAJAL, L. *Historia del [sic] rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1852 (ed. príncipe en Málaga: Juan René, 1600).

violencia de la sublevación y la especial virulencia ejercida contra sacerdotes e imágenes. A la luz de todo ello se puede afirmar que la rebelión fue también una acción iconoclasta que terminó de disipar las esperanzas, si es que aun existían, de utilizar las imágenes sagradas como elemento integrador. Queda claro en el testimonio que Antolínez ofrece sobre lo ocurrido en Ugijar (Granada), puntualmente descrito en la estampa por Heylan: “sacaron de entre los cuerpos el de un sacerdote y abriéndole por medio, le arrancaron el assadura y, en menosprecio de la reverencia debida a las sanctas imágenes, les davan con ella”²⁵.

La revuelta de alguna manera permitió superar esta auto restricción a la que antes me refería, urgida por la reconstrucción de las iglesias destruidas y la restitución de sus imágenes sagradas, proceso en el que la dotación iconográfica de los templos se vio claramente enriquecida respecto al momento anterior. Por tanto, podemos situar al filo de la década de 1570 el inicio de una nueva etapa de impulso en la producción de imágenes sagradas, en especial escultóricas, que genera una sostenida demanda a la que dan satisfacción los cada vez más prolíficos talleres de escultura de la ciudad, de entre los cuales el más importante en este final de siglo será sin lugar a dudas el de Pablo de Rojas.

Para entonces, el panorama de la escultura en Granada se había renovado tras la muerte de Siloé en 1563 con la presencia desde ese año de Diego de Pesquera, quien marcha a Sevilla en 1571 y de Juan Bautista Vázquez el Mozo, laborante en el retablo mayor de San Jerónimo donde también participa Rojas. A fines de la década de 1570 Rojas protagoniza una reflexión estética crucial en la que desde presupuestos romanistas, sobre la base de una lectura incisiva de los postulados contrarreformistas y atendiendo al uso y función de la imagen religiosa, consolida la imagen devocional tridimensional y de cualidades visuales aptas para el género procesional.

Claro ejemplo de ello es la serie iconográfica de Cristo crucificado de Rojas. En ella especulará con los problemas compositivos de la anatomía en movimiento, de percepción de volúmenes y perfiles, de creación de efectos lumínicos, de la configuración de una imagen, en definitiva, definida por la nobleza y la verosimilitud, preocupaciones que le acompañaron a lo largo de toda su carrera. Y todos ellos son

²⁵ ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. *Historia eclesiástica de Granada*. Ed. de Manuel SOTOMAYOR MURO (manuscrito de hacia 1611). Granada, Universidad, 1996, p. 264.

valores que conquistan la consideración plenamente tridimensional de la figura exenta que ya es en si procesionable.



Fig. 7. Izquierda: *Crucificado*, Pablo de Rojas, h. 1580, Pontificio Seminario Mayor de San Cecilio, Granada. Derecha: *Calvario (detalle del Tabernáculo)*, Ludovico del Duca, entre 1587 y 1590, Santa Maria Maggiore, Roma. Fotografía: JJLGM.

El *Crucificado* del Seminario granadino²⁶ (Fig. 7) debe ubicarse por su horizonte estético como el arranque de la misma, momento en el que las complejidades manieristas se hacen presentes en el inicio de una tendencia a la torsión helicoidal de los distintos planos de la figura, que ganará aliento en obras posteriores. La verticalidad y frontalidad del modelo italiano que impone Jacobo Florentino o Miguel Ángel a través del traído y vaciado en Sevilla por el platero Franconio se quiebra, aún tímidamente, con el giro del torso que se prolonga en el de la cabeza; le acompañará en versiones posteriores el contragiro de las rodillas. La torsión de planos de la figura permite a ésta emanciparse definitivamente de la dominancia visual de un punto de vista determinado para favorecer e inducir la percepción deambulatoria de la misma. Todo ello ayuda a

²⁶ Se resume aquí lo analizado por mí en *Iuxta crucem: Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Diputación, 2015 y en *Presencia* [catálogo de la exposición del IV Centenario del Cristo de los Desamparados de Sevilla, marzo-abril de 2017] (en prensa).

establecer una nueva relación empática entre imagen y espectador, relación que radicaliza la emoción religiosa al ahondar su impacto en el devoto. De hecho, los planos en torsión helicoidal que ofrecen perspectivas cambiantes a un espectador deambulatorio se convierten en el verdadero asunto de investigación para Rojas. Por otra parte, la correctísima anatomía, de notable vigor muscular, que dota a la figura de una plástica rotunda, refleja el ambiente romanista que impera en buena parte del país sobre una base de inspiración miguélangelesca. Cultiva una composición peculiar que dispone los brazos en noventa grados con respecto al tronco, sin acusar la lógica tensión de la caída del cuerpo muerto, lo que de nuevo encuentra referente en Miguel Ángel al estudiar el genial artista toscano la composición del Calvario con la Virgen y San Juan a los pies, como demuestra en sus dibujos, particularmente en uno conservado en el British Museum con Cristo ya muerto y los brazos casi en disposición horizontal (fechado hacia 1556)²⁷. Ludovico del Duca en un relieve en bronce dorado que adorna la base del tabernáculo de la Capilla del Sagrario de la basílica romana de Santa Maria Maggiore, realizado entre 1587 y 1590 plasma un modelo semejante.

El estudio anatómico de la espalda, punto de vista escamoteado al espectador, resulta sorprendentemente acabado, con los omóplatos muy marcados, y lo mismo cabe decir del tratamiento del cabello en la coronilla y su caída hacia la espalda. Sorprende aún más cuando, hasta donde alcanza nuestro conocimiento hoy, su emplazamiento original fue el coro del desaparecido convento franciscano de San Luis de La Zubia²⁸. No obstante, el embón, de madera de pino, se encuentra ahuecado en el tronco desde la línea de clavículas hasta la zona inguinal, lo que además de operar a favor de la conservación de la imagen al prevenir los riesgos de las contracciones de la madera, aligeraba de peso la figura de cara a posibles prácticas procesionales, aunque cierto es que el concepto de dominancia frontal del Crucificado no avala esta hipótesis.

Pienso, sin embargo, que en la intención de Rojas está una especulación formal que no es puramente esteticista sino a la búsqueda de la plenitud de la forma escultórica (otra inspiración miguélangelesca más) en su conquista tridimensional, partiendo de un modelo de concepción frontal al que dinamiza en el contraste de planos cambiantes en dinámica helicoidal, como atestigua el *Cristo de la Esperanza* (1592) de la Catedral de

²⁷ WILDE, J. *Michelangelo and his Studio*. London, British Museum, n° 82 (1953), pp. 120-121; y DE TOLNAY, C. *Corpus dei disegni di Michelangelo*. Novara, Istituto geografico De Agostini, n° 419, Vol. III (1978).

²⁸ AHPG, leg. 2390, pza. 13, fol. 22 rto.

Granada en el que esta búsqueda alcanza todo su desarrollo. Y con ello se ganaba la multiplicidad de puntos de vista inherente a la escultura procesional. Es quizás el más realista y humanizado pero extremando el esquema zigzagueante hasta sus últimas consecuencias, en inverosímil torsión que al tiempo de apurar el virtuosismo del estudio compositivo y anatómico, quiere ser signo plástico de los padecimientos de la Pasión. Y entre ellas queda el *Cristo de la Fe* en la sacristía de la basílica de las Angustias (Fig. 8), tampoco documentado pero sí fechado en 1582. En cabildo celebrado el 17 de abril de ese año, la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias acordaba encargar una imagen de Cristo crucificado para obviar el inconveniente de pedir prestada cada año una para la estación de penitencia del Jueves Santo; se trata por lo tanto de una imagen que se concibe expresamente para procesionar, el resultado que la reflexión plástica y funcional de Rojas ofrece a este carácter de la escultura²⁹.



Fig. 8. *Cristo de la Fe*, Pablo de Rojas (atribuido), 1582. Sacristía, Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, Granada. Fotografía: JJLGM.

²⁹ Sobre estas imágenes, cfr. GILA MEDINA, L. "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI" *Atrio, Revista de Arte*, Sevilla, nº 4 (1992), p. 42 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna*. Granada, Comares, 1996, pp. 67-70.

Lo mismo cabría decir en cuanto a la iconografía de Jesús Nazareno o Cristo cargando la Cruz camino del Calvario. Los tres *Nazarenos* unánimemente reconocidos por la crítica como obras de Rojas (el de las Angustias de Granada, el de los Mártires en Huétor Vega y el de Priego) no son imágenes de altar aprovechadas para procesionar eventualmente, sino concebidas ex profeso para una actividad procesional más o menos regular a iniciativa de las propias hermandades. Ofrecían la solución plástica adecuada a la corriente religiosa oficial (recuérdese lo prescrito sobre el decoro de las imágenes sagradas en las *Constituciones sinodales* del Arzobispo Pedro Guerrero de 1572 y en los *Capítulos de reformatión* del prelado Juan Méndez de Salvatierra de 1582) y también en sintonía con la espiritualidad mística, como imagen «pura», es decir, la reflexión doctrinal hecha icono. San Juan de la Cruz era partidario de las imágenes de talla completa en lugar de las de vestir, pero poniendo el acento en una impresión viva y naturalista que calara en el espectador³⁰.

El *Nazareno* del Convento de los Mártires (Fig. 9) debió de ser una versión singularizada —en cierto modo emancipada— de la serie, quizás la primera, entre 1582 y 1587, y bajo sugestión del prior del convento, San Juan de la Cruz. Una especial impronta espiritual e intimista se observa en esta imagen a diferencia de las continuadoras en la serie. El éxito del devoto *Crucificado* de la Cofradía de las Angustias (1582), también atribuido a Rojas, debió proporcionarle un nuevo encargo de la misma hermandad al escultor alcalaíno, la imagen de *Jesús Nazareno*, al calor también de la novedad que representara aquél del convento de los carmelitas descalzos de los Mártires. Por tanto, pienso que el *Nazareno* de las Angustias pudo realizarse hacia 1584-1586 y, a su imagen, el del convento de la Trinidad, contratado por la Cofradía de la Sagrada Pasión en 1586. El de Priego llegó a esta ciudad en 1592³¹, por lo que debe de ser de fecha próxima a ese año y, por tanto, el último de la serie. La proximidad cronológica de los tres *Nazarenos* que realizara Rojas para cofradías granadinas resulta reveladora del interés por ajustarse a los nuevos cánones. En el caso del *Nazareno* de la Cofradía de la Sagrada Pasión, los términos del contrato dejan bien clara la vigencia de la nueva fórmula plástica por la insistencia en la

³⁰ OROZCO DÍAZ, E. “El misticismo de San Juan de la Cruz”, *Cuadernos de Arte*, Granada, nº 3 (1938), p. 46.

³¹ Ya constaba cuando se constituye su Hermandad el 4 de abril de 1593, junto a las imágenes de la *Virgen de los Dolores* y *San Juan*, también tradicionalmente relacionadas con Rojas, al igual que el *Cristo chico*, excelente *Crucificado* de 80 cm de altura, que se conserva en la sacristía de la Hermandad.

sujeción al modelo: “...del mismo tamaño y hechura y obra que el paso de la misma significación quedará en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias...”³². Estrategia de penetración ideológica, armonía con las corrientes de espiritualidad mística y, por qué no decirlo, delectación estética son los valores que reúne la nueva imagen devocional de carácter procesional, que gana en operatividad y eficacia.



Fig. 9. *Jesús Nazareno (de los Mártires)*, Pablo de Rojas (atribuido), entre 1582 y 1587. Iglesia parroquial, Huétor Vega, Granada. Fotografía: JJLGM.

³² Archivo de Protocolos Notariales de Granada, leg. 262, fols. 7-8. Citado por GILA MEDINA, Lázaro. “En torno a los Raxis Sardo...”, op. cit., p. 42.

La imagen procesional, pues, es ya una opción metodológica para el escultor, quien debe no sólo velar por la tridimensionalidad veraz y la corrección de la pluralidad de los puntos de vista a los que la imagen se somete en su salida procesional sino también a efectos calculados de relación con el fiel como la sensación impresionante de inestabilidad en la figura, prueba fehaciente del esfuerzo físico, o ese carácter de escena detenida un instante para volver la cara —alta y no humillada como en posteriores versiones barrocas— hacia el fiel, particularmente palpable en el Nazareno procedente del Convento de los Mártires, quizás por inspiración del mismo San Juan de la Cruz.

Sin ánimo de agotar el tema, parejos intereses estéticos y funcionales posee la imagen de Jesús de la Paciencia en la parroquia de San Matías de Granada, un verdadero alarde compositivo en el que aquilatar belleza y espiritualidad. La contemplación frontal y posterior de la imagen avala su concepto plenamente tridimensional y por tanto sugiere una subyacente intención procesional, al menos como condición de posibilidad, a la hora de realizar la imagen, que originalmente estuvo en el Hospital de San Lázaro. De hecho, es el carácter exento y plenamente tridimensional el que demuestra la independencia de criterio de Rojas a la hora de reformular un modelo iconográfico ya aquilatado por Siloé y Arce apenas unas décadas antes. La delectación estética también se hace presente, favoreciendo las nuevas condiciones visuales de la imagen procesional: el tema sirve de excusa para un estudio anatómico impecable, de clásica elegancia, equilibradísimo en composición, ligeramente ondulada en gracioso balanceo.

CONCLUSIÓN

Con Rojas parece consolidarse un proceso, inicialmente titubeante, en el uso de la imagen religiosa en los inicios de la Granada moderna. Tanto el desarrollo de la ideología trentina como la 'solución' del problema morisco -yo diría que ambos a partes iguales- favorecen esa coyuntura en la que el maestro alcaláino se erige en capital protagonista. No obstante, queda demostrado que las necesidades rituales de la pujante religiosidad popular impulsan desde el ecuador del Quinientos el uso procesional de imágenes escultóricas (bien anteriores, bien realizadas ex profeso).

Ello vino a paliar la carencia de imágenes devocionales en el contexto granadino, cuya presencia resultaba bastante limitada en comparación con áreas geográficas inmediatas.

De otra parte, se alumbraba al calor del impulso de una iglesia militante nacida de la Contrarreforma un tipo de imagen procesional de carácter eminentemente narrativo pero con cierta dimensión simbólica, lo que Rojas acierta a plasmar magistralmente en tipos codificados que inauguran el desarrollo de la gran escultura barroca andaluza. En ese contexto la corrección teológica resulta determinante en la configuración de tipos concretos y alienta encendidos debates en círculos eruditos con sus correspondientes repercusiones iconográficas, como el referido al número de clavos con los que fue crucificado Cristo.

Se cimentaba un género que, sin embargo, no permanece inalterable durante los siglos del Barroco. La razón y función de la imagen religiosa evoluciona determinada por variados acontecimientos históricos e ideológicos que matizan las estrategias de catequización y persuasión de los fieles mediante parámetros estéticos cambiantes. De este modo, el siglo XVII acaba consagrando un nuevo valor de la imagen devocional, y en concreto procesional, la función empática; de este modo, en el caso de la escultura procesional de cofradías penitenciales la lección moral de la Pasión de Cristo y su ejemplo de sufrimiento y entrega se comunica mediante una serie de resortes emocionales que arrastran al fiel a una nueva esfera de realidad en la que se identifica plenamente con la imagen. Toda una estrategia de aderezos naturalistas y de creciente expresividad de las imágenes, a veces proscribiendo la corrección formal, convencían al espectador del verismo de lo que contemplaba y servía de resorte emocional sobre su ánimo, al hilo de una realidad cotidiana lastrada de calamidades y pesimismo vital como lo fue la España del siglo XVII. Heredera de esta estética, la imagen devocional del siglo XVIII, ya imbuida de un nuevo espíritu de confianza en una centuria de franca recuperación y talante reformista con la llegada al trono de la dinastía borbónica, prosigue en esa línea en un marcado esteticismo que parece inclinarse cada vez más hacia la delectación formal, demostrada en la creciente teatralización y enriquecimiento ornamental de las imágenes. En el caso granadino, el amaneramiento de tipos que informa la ingente producción de escultura devocional de ese siglo parece corroborar esta hipótesis.

En todo este proceso no debe perderse de vista que la función procesional (además de la meramente devocional y empática), incluso en los casos en que ésta se ejercitaba de manera ocasional, determina el concepto visual de la imagen que debe atender a su contemplación pública en el espacio abierto de la calle. Aunque habitualmente estuviera ubicada en un altar, hornacina o retablo, su función procesional comportaba unos requerimientos visuales, tanto compositivos como expresivos o meramente plásticos, a los que necesariamente debía dar respuesta el artista. Por tanto, se trata de una reflexión estética, ideológica y funcional la que se encuentra en el punto de partida de la eclosión del género procesional. Y, si nuestra hipótesis es correcta, en el caso granadino peculiaridades como el problema morisco o personalidades influyentes como San Juan de la Cruz y el propio Pablo de Rojas, influyeron decisivamente en la gestación de este género y por ende en la conformación de la escuela granadina de escultura, cuya potencia creativa se extenderá por toda Andalucía oriental y pervivirá hasta la centuria decimonónica.