



LA SEMANA SANTA: HISTORIA, TRADICIÓN E ICONOGRAFÍA TRAS EL CONCILIO DE TRENTO

Manuel López de Torres

*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.: 222-235

ESTUDIO

Por consiguiente vamos a plantear en primer lugar donde encontraremos el origen tradicional de esta tradición, origen que se remonta a la Edad Media, con anterioridad a la existencia y formación de las cofradías penitenciales.

Es en concreto en la Baja Edad Media donde ya tenemos conocimiento de la existencia del surgimiento de asociaciones multifuncionales creadas por los gremios y asociaciones que se van a relacionar a través de vecindad o vinculación de un mismo feudo. Todas estas asociaciones se van a llamar *Cofradías Gremiales*¹. Dichas cofradías van a cumplir una serie de funciones de ayuda y asistencia a los congregantes de las mismas como la prestación y ayuda a los enfermos y muerte.

Serán este tipo de funciones lo que van a permitir surgir con posterioridad hermandades de vinculación hospitalaria cómo será caso de las Hermandades de la Vera+Cruz, a la que le dedicaremos un centrado espacio.

Avanzando en nuestro recorrido histórico-medieval continuaremos con la aparición consiguiente de las cofradías con un marcado *carácter penitencial*, resultado de un complejo estudio evolutivo. La Vía de aparición de estas hermandades será a partir del Siglo XIII con los movimientos flagelantes que surgían en torno de las órdenes monásticas y religiosas, órdenes como las Dominicas o Franciscanas, en las cuales la práctica de la penitencia es congénita. En el caso de Santo Domingo de Guzmán² practicó la flagelación voluntaria junto a sus frailes ya que poseía un valor colectivo y expiatorio.

Esta práctica es correlativa a la historia del Cristianismo desde su aparición como mortificación del cuerpo, expiación de los pecados y la autoflagelación a través de la práctica del Vía Crucis, una costumbre en la cual, el fiel repasa los misterios

¹ ROMUALDO DE GELO. *Origen y Evolución de las cofradías Penitenciales de Semana Santa*. Sevilla, ABC de Sevilla Cofrade [consulta 10-11-2016], <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/origen-y-evoluci-n-de-las-cofrad-as-penitenciales-de-semana-santa>.

² Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) De acuerdo con el Papa Inocencio III, en 1206, al terminar las embajadas, se estableció en el Langüedoc como predicador de la verdad entre los cátaros. Rehúsa a los obispados de Conserans, Béziers y Comminges, para los que había sido elegido canónicamente. Para remediar los males que la ignorancia religiosa producía en la sociedad, en 1215 establece en Tolosa la primera casa de su Orden de Predicadores, cedida a Domingo por Pedro Sella, quien con Tomás de Tolosa se asocia a su obra. En 1215 asiste al Concilio de Letrán donde solicita la aprobación de su Orden. Será un año después, el 22 de Diciembre de 1216, cuando reciba del Papa Honorio III la Bula “Religiosam Vitam” por la que confirma la Orden de Frailes Predicadores.

procesionales de Cristo y mientras es auto flagelado equiparando su dolor, al dolor sufrido por Cristo durante su martirio. Tipología de prácticas que van a ser siempre de carácter cristocéntricas.

Las comunidades de Flagelantes van a comenzar a reunirse cada noche del jueves al viernes santo para realizar este tipo de penitencias que irán, en el transcurso de los años, evolucionando hacia ser el modelo para las *Cofradías Penitenciales* como la Cofradía de la Vera+Cruz.

Podemos considerar a través de lo expuesto hasta ahora que, las cofradías penitenciales surgidas hasta este momento (Siglo XIV) van a ser una agrupación de fieles que veneran la pasión de Cristo a través de la flagelación y penitencia que cada vez van a ser de manera más pública por las calles de las ciudades, y que se convertirá en una práctica muy ratificada por el Concilio de Trento, que ocasionará que estas se vean en auge.

Las cofradías que comienzan a surgir ya en la Baja Edad Media, como hemos explicado anteriormente, eran multifuncionales, por lo que también atendían las necesidades de los hermanos, tanto las necesidades espirituales, como la curación de enfermos. Será por esta razón por lo que van a surgir las Cofradías de la Vera+Cruz, siendo estas las primeras agrupaciones penitenciales que surgen de manera específica en España, como es el caso de Sevilla en el 1448 o en Granada³, la cual tratamos a continuación específicamente.

LA VERA+CRUZ GRANADINA

En primer lugar, la fundación de esta cofradía tiene lugar entre 1542-1546, una fecha que no es clara aunque se cita en sus estatutos que sus reglas fueron presentadas en tiempos del Arzobispo Fernando Niño, el cual su mandato tiene lugar entre estas fechas.

Esta cofradía va a surgir como una asociación de fieles popular de hombres y mujeres, y situarán su primera sede en el Antiguo Hospital de la calle Mesones, junto

³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. *Historia viva de la Semana Santa de Granada*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, pp. 53-68.

a la parroquia de la Magdalena, hasta el año 1564, donde esta hermandad se traslada al Convento de San Francisco, quedando este hospital seguramente en desuso y vendido al arzobispado para realizar las obras de las capillas laterales de la Magdalena.

Cuando esta cofradía se traslada al Convento de San Francisco, les va a ser de vital importancia poseer un hospital, puesto que como hemos estudiado anteriormente, las cofradías no solo tenían un carácter procesional y penitencial, sino que también satisfacían las necesidades de los fieles, aunque este hospital posiblemente sería más bien utilizado como Sala de Reuniones, y con un pequeño espacio dedicado a los menesteres sanitarios. Era en ese espacio donde los hermanos se sanaban tras la procesión de flagelantes que realizaban en la noche del jueves al viernes santo y a la cual le dedicaremos un espacio en nuestro estudio.

Si comprobamos los estatutos de esta hermandad podremos observar que en ellos se dedica un amplio espacio al funcionamiento de la cofradía, a las funciones de culto esenciales y a los derechos de los hermanos en caso de enfermedad y muerte, y se les dedica un muy breve espacio a la estación de penitencia al contrario que si las comparásemos con las que se rigen en la actualidad que presentan una acusada especialización en el cortejo de Semana santa.

En cuanto a la estación de penitencia en Semana Santa que realizaba esta cofradía nos va a ser especialmente característico a la hora de confeccionar rituales procesionales posteriores en la provincia de Granada y en el resto de España.

Cabe resaltar que el ejemplo a seguir de esta hermandad serán las procesiones de “Sangre”. La estación de penitencia tenía lugar en la noche del Jueves al Viernes Santo. La noche de antes siendo Miércoles Santo tenía lugar la práctica del traslado del Santísimo donde sus cofrades asistían a su enceramiento, y en la cual los hermanos se confesaban y comulgaban antes de salir en procesión. La procesión discurría visitando 5 templos donde en cada uno de ellos se veneraba al Santísimo, y debían de ser 5, ya que este número aludía a las Cinco Llagas de Cristo, y será por este motivo por lo que también esta hermandad será titulada con el sobrenombre de las Cinco Llagas. Es característico que mientras que la hermandad realizaba su estación de penitencia las campanas del Convento de san Francisco no paraban de tañir.

Los penitentes que formaban parte de esta procesión vestían túnicas blancas de Ageo, con el rostro cubierto con caperuzas altas ocultando así el rostro, la espalda desnuda y sangrante sobre la cual se asestaban los golpes con el flagelo. Todos ellos colocados en hileras de cinco flagelantes. En esta procesión también participaban cantores de salmos y clérigos que se situaban al final del cortejo tras la imagen de la Virgen, aunque los verdaderos protagonistas de este cortejo eran los flagelantes, los cuales se encontraban en silencio y sin realizar ningún gesto de dolor alguno.

Es destacable que las mujeres tenían en un primer momento prohibido salir en este tipo de cortejos, debían de hacer penitencia obligatoria en sus hogares frente a un crucifijo, aunque con posterioridad en el tiempo se les permitió portar velas en el cortejo, o aguardar en el hospital venerando al Santísimo.

Este cortejo se abría con un crucifijo acompañado de ciriales lo que hoy entendemos como cruz de Guía. Este a partir de 1505 era seguido de una representación de Santa Elena y por último muy probablemente la imagen de un Ecce-Homo de estilo Granadino y una Virgen ataviada de luto, aunque en estos cortejos, las imágenes pasaban a un segundo plano como hemos comentado anteriormente, algo que cambiará tras la Reforma Eclesiástica. Todos ellos bajo el signo y símbolo de vital importancia de la Cruz Verde⁴.

Y por último, cuando finalizaba este cortejo, los flagelantes eran curados en el Hospital del convento.

Este tipo de tradiciones avanzan en época moderna, y las imágenes como método instructivo van a ir poco a poco calando en la sociedad de la época, con una enorme importancia a partir, del que va a ser nuestro segundo punto de estudio: El Concilio de Trento.

El Concilio de Trento⁵ (1545-1563) será una de las reformas más grandes del dogma católico, el cual tiene como objetivo responder a la Reforma Protestante, el cual será condenado como herejía. Este concilio va a concretar y actualizar la doctrina cristiana alrededor de la adoración de imágenes sagradas, al contrario que el protestantismo, en el cual las imágenes no serán permitidas. Y no solo esto será así

⁴ El emblema de la Cruz Verde es utilizado por la Santa Inquisición en el cual el color de la Cruz es verde y simboliza esperanza de salvación eterna para herejes reconciliados con la Iglesia Católica.

⁵ PROSPERI, A. *El Concilio de Trento Una introducción Histórica*. Castilla y León, Industrias Gráficas Abulenses, 2008, pp. 53-81.

si no que se verán en un portentoso auge las tradiciones religiosas como las procesiones y la Semana Santa.

En primer lugar, tras este concilio se decretará que las imágenes religiosas además de ser un método pedagógico, serán un camino para fortalecer la devoción y la fe de los fieles. También serán un factor determinante, además de las buenas obras necesarias para la salvación del alma, acciones como la penitencia y mortificación corporal a través de la oración, por lo que las imágenes serán una de las mejores vías para este cometido.

Debido al extraordinario auge de las imágenes, culto a las mismas y procesiones públicas que comenzarán a partir de la segunda mitad del Siglo XVI, van a multiplicarse a su vez las cofradías de la Vera+Cruz por toda España y surgen nuevas cofradías, siempre de carácter penitencial. Según el Concilio, se va a dictaminar que las cofradías penitenciales serían una asociación de hombres y mujeres de carácter abierto, que venerarán el misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, y a quien se les ha de asociar la Santísima Madre a la cual también se le rendía culto en estación de penitencia procesional entre los días Jueves y Viernes Santo. Se debe agregar también que estas hermandades debían de atender las necesidades de los hermanos, las cuales ya se venían realizando antes del Concilio, y todo ello regido a través de Reglas o Estatutos.

Las hermandades, a partir de comienzos del Siglo XVII sufrirán enormes cambios dentro de su cortejo procesional, en los cuales van a comenzar a verse un auge las insignias, los pasos cristíferos aportando canastillas talladas, como es el magnífico ejemplo de la canastilla realizada para el Cristo del Gran Poder de Sevilla, y palios revestidos de orfebrería.

Las imágenes de esta época y dentro de la Semana Santa van a ser un enorme refuerzo evangelizador, y método propagandístico para fortalecer los misterios de fe a través de los “espectáculos procesionales”, que van a estimular la sensibilidad del espectador de una manera notoria, algo que aún tiene repercusión hasta nuestros días.

- *¿Cómo se conseguirá la provocación de estímulos ante el espectador y que tipo de iconografías resaltará el Concilio de Trento?*

Para nuestro estudio hay que entender varios puntos de vista, en primer lugar, el barroco que surgirá partir de finales del siglo XVI tendrá un gusto por la teatralidad y exaltación de los sentimientos no solo en el campo de la escultura, sino en otros como será la música, y será el papel que determina el Concilio de Trento para las imágenes como medio del mismo para la excitación de devoción del fiel.

Además, las procesiones serán adecuadas tras la Reforma eclesiástica⁶, en primer lugar, las imágenes debían de contemplarse en un lugar elevado y es por eso por lo que surgen, como citamos anteriormente, canastillas y palios, y además de dicha elevación para poder ser vista desde todos sus ámbitos a distancia, se tratará de la representación de la divinidad, por lo que debía de estar siempre sobre el nivel terrenal, tradición que también prosigue hasta nuestros días. Las imágenes, al igual que los pasos sobre los que eran procesionadas, se enriquecían de ornamentos y postizos que otorgaban a las mismas un mayor naturalismo, por lo que estas se vuelven más humanas, lo que proporciona una aproximación divina al carácter humano, como contemplamos de manera magnífica en el *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés, realizado en el 1605, y el cual recoge todas las normas impulsadas por el Concilio de Trento, en el cual el fiel que se arrodilla ante este se identifica de manera clara con los padecimientos de Cristo, lo que origina la purificación y diálogo del alma con Dios, o partiendo de más ejemplos dentro de la Semana Santa andaluza, el *Cristo del Gran Poder* de Juan de Mesa, el cual a través de los elementos martiriales de la pasión como la corona de espinas, la expresión del rostro y la túnica mecida al procesionar, se establece un camino que conduce a la propia divinidad hacia el fiel.

El gusto por la naturalidad y la ornamentación que hemos citado se hace patente en el auge de las imágenes de vestir⁷ donde, a pesar de algunos precedentes es en la Edad Media es a partir de la Contrarreforma donde contemplamos las imágenes de bulto revestidas de joyas, sayas bordadas con decoración dorada etc. que van a suponer en la imaginería colectiva un símbolo de autoridad, belleza, espiritualidad y un mayor movimiento de la imagen dentro del proceso propagandístico de las procesiones,

⁶ MÂLE, E. *El Arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

⁷ Al respecto ver: MARTINEZ-BURGOS GARCIA, P. "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca", en *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 149-159.

donde el vuelo de estos postizos o sayas se mece el paso alegóricamente va a suponer un camino real y directo de acercamiento entre la divinidad y el fiel.

Trento va a impulsar y revitalizar cuantiosas series de iconografías, algunas ya existentes, y de todas las que se van a impulsar, destacaremos dos que van a tener una enorme consideración en Granada, como será la iconografía del Ecce-Homo.

La iconografía del Ecce Homo⁸ supondrá por antonomasia la constitución de todos los valores contrarreformistas. Esta iconografía en primer lugar parte de un pasaje Joánico, en concreto del pasaje Jn. 19, 5 en el cual se cita “*Y salió Jesús, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilato les dijo: ¡He aquí el hombre!*”⁹, lo que originó que pronto esta iconografía se viera individualizada.

Ya la iconografía de la Piedad Alemana de la Edad Media había sido clave para poder mostrar el máximo esplendor de dolor físico y moral en la figura de María y principalmente en la de Cristo, por lo que esta conduce el mismo camino de dolor al fiel. A pesar de que encuadre el enorme dominio de la misma a partir del Concilio de Trento, observamos una incipiente teorización de la misma a través de los grabados de Durero en la serie de *La Gran Pasión*¹⁰.

La representación del Ecce Homo es más mística que histórica, ya que se pone al servicio de la reflexión teológica mostrando un ejercicio de moral al orante o espectador, alejándose del aspecto formalmente narrativo si se representa aislada. Por todo ello esta iconografía abarca un gran número de pasajes, la cual nos puede inducir a error en la catalogación de la misma como es el caso de la iconografía de la “Coronación de Espinas”, la cual si se contempla de manera aislada puede llevar a conducirnos ante este pasaje, aunque se diferencia del Ecce Homo en que la figura de Cristo se representa de manera sedente, o por otro lado el también muy difundido Varón de Dolores procedente del relato de la Misa de San Gregorio, aunque si bien este último muestra las llagas de las manos tras el martirio de la crucifixión.

⁸ Véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. “Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina”, en *Imágenes Elocuentes*. Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 47.

⁹ He aquí el hombre supondrá en latín la derivación de Ecce Homo.

¹⁰ En la “Gran Pasión”, muestra las imágenes de la pasión de Cristo. Durero realizó de un impulso las primeras siete ilustraciones, y las restantes las finalizó en 1510. Cuando Durero terminó la serie, aparecieron como un libro.

Este pasaje va a ser idóneo como mecanismo incentivo de devoción por múltiples motivos, en primer lugar por el magnífico carácter doliente que presenta Cristo tras sus escarnios como la flagelación o la coronación de espinas o por otro lado el grado de humanización de Cristo. Según afirma Martínez Medina: “*es una imagen simbólica más que narrativa, es como el resumen de la Pasión salvadora del Hijo de Dios, que se hace hombre*”¹¹ y que como he citado anteriormente procede de antecedentes Bajo Medievales pero que tendrá su arraigo espontáneo en España a partir del Siglo XVI.

Queda claro que en un primer momento esta iconografía en Granada va a permanecer con un carácter aislado e individualizado siguiendo las pautas o modelos descritos ya con anterioridad de San Juan de la Cruz, el cual afirma: “*escoger el lugar más apartado y solitario que pudieras, y convertir todo el gozo de la voluntad de invocar y glorificar a Dios*” lo cual explica el carácter simbólico de las mismas, aunque no por ello se emiten sus valores procesionales los cuales se les añaden posteriormente.

La manufactura más importante de esta serie de iconografías va a venir por parte de los Hermanos García¹², en las últimas décadas del Siglo XVI y sobre todo una gran etapa en el primer tercio del XVII.

En cuanto a los aspectos biográficos de según las investigaciones que realizó el profesor Orozco Díaz, los Hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco, hijos de Pedro García, como se cita en algunos documentos bibliográficos los cuales hemos conservado en la Catedral de Granada, cuando la misma recibió la donación de un crucificado hoy en la sacristía, por parte de los mismos y donde aparece “*los dos hermanos hijos de Pedro García*”. Ambos escultores a raíz de dicho tema iconográfico van a tener una enorme influencia en los autores de la etapa “*contrarreformista*” que les precede como iremos descubriendo.

La representación de esta iconografía por parte de estos escultores nos es aportada a partir de diversas tipologías escultóricas como medios relieves, bustos largos cortados por debajo de la cintura o llegando a la realización de imágenes exentas, todas ellas

¹¹ OROZCO DÍAZ, E. “Un Ecce Homo desconocido...”, op. cit., pp. 296.

¹² Véase: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. “La escultura Barroca en Granada. Personalidad de una escuela. Los Hermanos García”, en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera, ExLibric, 2016, pp. 28-31.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. “Forma y Expresión en los inicios del naturalismo en la Escultura Granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García”, en GILA MEDINA, L. (Edit./coord./dir.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*. Madrid, Editorial Arco/Libros, pp. 207-238.

en terracota. De los bustos largos me gustaría citar varios ejemplos claramente como los conservados en el Monasterio de la Cartuja o en la iglesia de San Justo y Pastor. Para la realización de los mismos podríamos lanzar la hipótesis de que estos se apoyan en las ya citadas Xilografías del maestro Durero, las cuales responden el planteamiento a la hora de modelar las mismas, por ejemplo citaremos la Xilografía del *Frontiscipio de La Gran Pasión* en la cual, a pesar de que en este caso Cristo aparece sentado, ya entrelaza sus manos en señal de desesperación y súplica elevando su mirada al cielo. Como contemplamos en el *Ecce Homo* del Monasterio de la Cartuja. Este *Ecce Homo* de busto largo realizado en terracota repite los rasgos que acabamos de citar de manos entrelazadas, en este modelo a través de una gruesa sogá o cordón sobre el pecho, elevando su mirada al cielo de enorme dramatismo que además es agudizada a través de la gruesa corona de espinas, planteamiento también aportado por Durero en sus xilografías, y que como podemos observar en los ejemplos de los Hermanos García se repite de manera muy clara. En este modelo, y en los siguientes se concibe el planteamiento de modelar una gruesa corona de espinas en el mismo bloque craneoencefálico con sobresalientes espinas, sobre una gruesa masa capilar que cae sobre los hombros y que llega además a ensortijarse entre la propia corona. Más aún, se debe agregar que se amplía su significado doliente a través de marcadas y amoratadas mejillas o la introducción de la gruesa barba partida.

Este modelo recogido por los Hermanos García va a ser posteriormente repetido por diversos autores como, el ejemplo del imaginero Cordobés Juan de Mesa, el cual tallará sus obras partiendo de este ejemplo de “macrocefalia” como en el ejemplo del Cristo del Gran Poder de Sevilla donde repite dicho estilo agudizando el dramatismo de sus obras, el cual se pudo ver influenciado de estos artistas tras un viaje a Granada posiblemente con anterioridad a formar parte del taller de Martínez Montañés en el 1606 o también, muy probablemente una vez ya afincado en la ciudad de Sevilla.

Por otro lado este tipo de influencias también cayeron sobre el escultor Alonso de Mena como es el ejemplo del gran crucificado que talló en 1634 para la parroquia de Santa María de la Alhambra¹³ donde podemos contemplar como el grueso cabello le cae ampliamente en ambos lados de la cara y por la espalda. En este ejemplo el

¹³ GILA MEDINA, L. *Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias –hoy en Santa María de la Alhambra- de Granada, obra inédita de los Mora*. Granada, DHAM, 1996, pp. 73-83.

escultor talla tras las influencias de los García la gruesa corona en el mismo bloque craneoencefálico.

Por lo que se refiere a las influencias y correlación entre la obra de Durero y los Hermanos García se ha de añadir otra magnífica conexión entre el *Cristo de la Caridad de Pedro Roldán*, el cual aún forma parte de una cofradía y tallado en torno a 1670 mostrando con enorme maestría las magníficas influencias de los García. Si observamos esta talla y el busto conservado en la Iglesia de San Justo y Pastor podemos adivinar las enormes semejanzas que existen en las mismas, ambos alzando su trágica mirada hacia arriba con las manos entrelazadas a través de una gruesa sogá y mostrando una anatomía muy demacrada tras los escarnios de Cristo donde entre ambas imágenes se muestran similitudes como los descarnados codos que incluso ya llegan a mostrar el propio hueso, aumentando el impacto visual del espectador consiguiendo aferrarse a las pautas contrarreformistas de manera ejemplar.

El magnífico conocimiento que posiblemente pudieron tener los Hermanos García sobre las estampas de Durero les acercó a realizar más contemplaciones iconográficas acerca del tema del Ecce Homo, teniendo en cuenta la xilografía del *Varón de Dolores junto a la Columna*, en la cual cabe señalar que sirve de punto de partida para moldear otro grupo iconográfico como el busto conservado en el Santuario de la Fuensanta o el del Hospital de la Caridad donde Cristo aparece al igual que en la xilografía elevando su mirada y entrelazando sus manos, no sus palmas como en casos anteriores, con la única diferencia entre los relieves y el grabado donde se van a sustituir los elementos de flagelación por una caña.

Para concluir esta simbiosis entre la obra de Durero y la manufactura de los Hermanos García sobre los Ecce Homo, terminamos con dos magníficos ejemplos retomados de las Xilografías como el Ecce Homo conservado en el Convento de Santa Ana, en este caso una imagen exenta de talla completa que deriva fielmente de la xilografía del Ecce Homo de Durero. Y por otro lado, aunque este se aleja parcialmente de la iconografía del Ecce Homo (más bien podría titularse como una variante) será el “Ecce Homo” de los Hermanos García derivado de la xilografía y pasaje de la *Misa de San Gregorio*.

La razón de porque propongo el título de esta imagen entrecorilladas es que el pasaje de la Misa de San Gregorio¹⁴ nada tiene que ver realmente con el pasaje meramente pasional de Cristo, ya que en este episodio Cristo se aparece sobre un altar mostrando sus heridas tras su completo martirio, incluyendo las llagas de la crucifixión, llagas que no posee en el momento que Pilatos muestra a Cristo al pueblo ya que el pasaje de la crucifixión aún no ha tenido cabida.

Avanzando desde el punto de vista cronológico e histórico me gustaría centrarme en uno de los ejemplos procesionales de Ecce Homo que encontramos en la Semana Santa Granadina, como es el magnífico ejemplo de Ecce Homo de la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo conocido como *Jesús de la Sentencia*¹⁵ realizada por José de Mora, imagen exenta y de talla completa de 168cms. Según recoge el profesor López-Guadalupe parece ser que esta imagen deriva claramente de los modelos de busto. La propia inflexibilidad de este tema que muestra este pasaje es convertida en un claro ejemplo de dinamismo solapado, ya que muestra un claro ejemplo rítmico a la hora de su composición, ritmo que comienza a través de la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha que nos conduce una ondulante línea a través de su cuerpo dispuesto en ligero contrapposto retrasando la pierna izquierda, modelo que ya nos es introducido a través de ejemplos puramente clásicos como es el ejemplo del *Doriforo* de Policleto. Nos llama poderosamente la atención la disposición del manto púrpura, realizado a través de una línea cruzada originando que uno de los hombros quede al desnudo, lo cual produce un claro efecto patético, recogido a través de las manos de Cristo creándose un virtuoso juego de claroscuros.

Esta imagen nos va a acercar a la configuración característica de José de Mora donde Cristo aparece con la mirada perdida y de extrema melancolía reforzada a través de su extrema delgadez, portentosa estilización y carnaciones muy pálidas que evidencian de manera más clara los signos de martirio en su cuerpo.

¹⁴ La escena narra el momento de la consagración eucarística por parte del Papa San Gregorio Magno (540-604) un día de Navidad en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, produciéndose el hecho milagroso de la aparición de Cristo mostrando sus estigmas de los que brotaba sangre recogida en un cáliz y rodeado de los instrumentos de la Pasión, al dudar uno de los asistentes a la misa o, según alguna versión, el mismo Papa, de la Transubstanciación. Por tanto, encarna el símbolo de la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo para salvar a la humanidad.

¹⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes Elocuentes. Estudio sobre patrimonio escultórico*. Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 81-82.

No solo quiero centrar mi repaso iconográfico contrarreformista en la ciudad de Granada y por eso me gustaría finalizar con un salto iconográfico dentro de la Semana Santa Sevillana, aportando últimos ejemplos de “Ecce Homo” en dicha ciudad.

Dentro de la Semana Santa de dicha ciudad contemplamos un claro ejemplo que nos sirve de modelo la representación de este misterio como el *Paso de Misterio de la Presentación al Pueblo de la Hermandad de San Benito*. En la representación de este misterio encontramos a Cristo, exento, cabizbajo y maniatado mientras es presentado por la imagen de Poncio Pilatos abalanzado su cuerpo hacia delante y dirigiendo sus manos hacia la figura de Cristo, literalmente presentando el mismo al pueblo, lo que origina como comentamos en esas pautas contrarreformistas y diálogo veraz y literal entre la escena y el fiel que observa este misterio en la calle, el cual se sumerge en la creación de la escena. Además en este misterio aparece la figura de un esclavo Etíope que sujeta con una soga las manos atadas de Cristo, un Centurión Romano que lo escolta, y junto al trono de Poncio Pilatos aparece la imagen de Claudia Prócula, esposa de Pilatos, acompañada de su sirvienta y un miembro del sanedrín que contempla la escena. A pesar de que este conjunto fuera tallado por Castillo Lastrucci en el 1928, mantiene viva la esencia contrarreformista donde apreciamos un enorme conjunto de líneas de composición que confluyen hacia la imagen de Cristo, característica muy del gusto Barroco.

A modo de conclusión en este estudio es poder afirmar como las reglas contrarreformistas se encuentran aún vigentes en la Semana Santa actual y la enorme importancia que tienen los imagineros tras el Concilio de Trento, los cuales fueron el primer impulso físico de la imposición de las normas conciliarias y a los cuales les hemos dedicado un gran espacio de tiempo.