



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**Pablo de Rojas, en los
orígenes de la cultura
barroca andaluza**

Alumno: Luis Rueda Galán

Tutor: Prof. D. Miguel Ángel León Coloma
Dpto: Patrimonio Histórico

Junio, 2014

ÍNDICE

RESUMEN	3
LA ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN GRANADA HASTA PABLO DE ROJAS	
Introducción histórica	3
El foco granadino de escultura durante el siglo XVI.....	6
PABLO DE ROJAS (1549-1611)	
Primeros años y formación	11
Pablo de Rojas en Granada	15
Producción artística	17
<i>Imágenes cristológicas</i>	18
<i>Imágenes marianas</i>	25
<i>Imágenes hagiográficas</i>	26
CONCLUSIONES	30
BIBLIOGRAFÍA	32
ANEXO. MATERIAL GRÁFICO	36

RESUMEN

Pablo de Rojas (Alcalá la Real, Jaén, 1549 – Granada, 1611) es uno de los artistas fundamentales para entender la transición de la escultura andaluza del Renacimiento al Barroco, clave en la adopción del naturalismo que la caracterizará durante el siglo XVII, así como en la configuración de algunas de sus principales características, como la creación de una serie de tipos iconográficos que serán de gran trascendencia. El presente trabajo, partiendo de los principales estudios sobre el tema, pretende poner de relieve el papel del escultor giennense en dicho proceso. Comienza con un breve repaso al panorama escultórico en Granada a lo largo del siglo XVI con el objeto de contextualizar la obra de Rojas, para pasar a continuación a tratar aspectos biográficos y formativos. Para finalizar contiene un análisis de lo más destacado de su producción.

Palabras clave: Escultura española de los siglos XVI y XVII, Pablo de Rojas, Granada.

LA ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN GRANADA HASTA PABLO DE ROJAS.

Introducción histórica.

La conquista de la ciudad de Granada en 1492 por parte de los ejércitos de los Reyes Católicos es sin duda uno de los hechos de más trascendencia no sólo para la historia moderna española, sino para el desarrollo de la universal. Por una parte, a nivel simbólico, suponía cerrar de forma brillante para la monarquía hispánica el proceso de conquista de territorios peninsulares al Islam, arrebatándole los últimos territorios que poseía en Europa y situando la frontera con el Occidente Cristiano en el Mediterráneo. Era, en definitiva, una victoria de gran relevancia en la cruzada contra el infiel que la Europa Cristiana llevaba tantos siglos preconizando. Por otra parte la toma del reino nazarí consumaba prácticamente el proyecto político que los Reyes Católicos llevaban poniendo en práctica en la Península y que acabaría dando como resultado el pistoletazo de salida a la construcción del estado moderno¹.

Esta importancia simbólica y política otorgada a Granada fue la responsable en gran medida de que tanto Isabel y Fernando, como después su nieto Carlos V, impulsaran un proyecto cortesano para la ciudad, que adquiriría desde este momento una presencia

¹ Sólo quedaría la posterior anexión del Reino de Navarra (1512) para completarlo.

notable dentro del conjunto de ciudades de la corona de Castilla. Cuestión que queda confirmada, por ejemplo, por la celeridad con la que los Reyes le otorgan voto en Cortes ese mismo año de 1492, o por la institución de la Real Chancillería en 1505, que la dotaba del único tribunal superior de justicia del reino junto al de Valladolid². Granada era ya antes de la conquista la ciudad más poblada de la Península, cerca de sesenta mil habitantes³, y con una economía relativamente próspera. A todo ello se sumaba la presencia de miembros de la alta nobleza castellana que acompañaban a los Reyes Católicos, consiguiendo entrar en el reparto territorial y jugando un papel muy activo en la configuración del proyecto cortesano⁴. Es el caso de los Fernández de Córdoba, Manrique, Fajardo o Mendoza, siendo éstos últimos quienes ostenten, entre otros cargos, la titularidad de la Capitanía General que también se creaba y que recae por primera vez en la persona de Íñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla. Una conjunción, en definitiva, de instituciones civiles y aristocracia cortesana, que configuraban un modelo de ciudad que representaba los nuevos valores del estado moderno que auspiciaba la monarquía, y que le auguraban un futuro brillante, además de generar un amplio catálogo de oportunidades a los artistas, que iban a ser necesitados en los diferentes proyectos constructivos de dichas instituciones, así como en su decoración.

A nivel constructivo, el papel simbólico otorgado a la ciudad, va a plasmarse en su elección por parte de los Reyes Católicos como lugar de enterramiento. Deseo al que habría que sumar el de su yerno Felipe de Habsburgo, así como, a partir de 1522 el del emperador Carlos V. Todo ello se materializaría con la erección de la Capilla Real a partir de 1504. Es la obtención de la sede arzobispal el otro hecho de trascendencia que influye determinadamente en el desarrollo de las artes plásticas en la ciudad. El Patronato Real otorgado por el Vaticano en 1486 supuso, además del control de la monarquía sobre las distintas sedes episcopales del reino de Granada (la propia granadina, más las de Málaga y Guadix) así como de su instrumentación política⁵, la construcción de una serie realmente excepcional de fundaciones reales que fueron un campo de trabajo fundamental para los

²Manuel Barrios Aguilera (ed.), *Historia del Reino de Granada. La época morisca y la repoblación (1502-1630)*. (Granada: Universidad de Granada, 2000. VOL.II.), 27. Es significativo de la importancia que se le quiso dar al proyecto granadino el hecho de que otras ciudades relevantes de Castilla, como el caso de las pertenecientes a las actuales regiones de Galicia y Cantabria, por el contrario, no adquiriesen voto en Cortes hasta entrado el siglo XVII.

³ Antonio Luis Cortés Peña y Bernard Vincent, *Historia de Granada. La época moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII. VOL.III*. (Granada: Don Quijote, 1986.), 47-48.

⁴ Barrios Aguilera, *Historia del Reino de Granada*, 28.

⁵ Barrios Aguilera, *Historia del Reino de Granada*, 252.

escultores que se encontraban en la ciudad desde principios del siglo XVI: Capilla Real, monasterio de San Jerónimo, convento de San Francisco, el de Mercedarios Calzados, además de las clausuras femeninas de las Comendadoras de Santiago y Santa Isabel la Real. A ello habría que sumar el trabajo que proporcionaría el hecho de que la propia élite aristocrática granadina quedase influida por dicha tendencia regia, y promoviese a su vez la fundación de distintos monasterios: como el convento de Santa Catalina de Zafra por el secretario de los Reyes Hernando de Zafra, San Jerónimo (a partir de 1523) y el Gran Capitán, el del Espíritu Santo y la viuda de Álvaro de Bazán o el convento de la Piedad y la duquesa de Sesa. Por otra parte hay que tener en cuenta que buena parte de las órdenes religiosas decidió que Granada fuese capital de provincia de la Andalucía Oriental, lo que conllevó la construcción de otra serie de fundaciones en la ciudad.

Todo este esplendoroso ambiente, de prosperidad y oportunidades, cambiaría drásticamente a partir de la década de los sesenta, a raíz del conocido como *viraje filipino*, que, además de eliminar las aspiraciones de convertir la ciudad en un centro cortesano determinante, trasladando Felipe II por ejemplo el panteón dinástico a su proyecto escurialense, condujo en lo social al estallido de la Guerra de las Alpujarras en 1568 tras el recrudecimiento de unas políticas hacia la población morisca, empeorando una situación ya ciertamente tensa desde al menos 1526. Tras la Guerra, y la siguiente expulsión de los moriscos del reino de Granada, la situación económica va a verse gravemente afectada, entre otras razones por la pérdida de una mano de obra y población de importante peso. Una decadencia económica que, junto a una nueva sensibilidad religiosa derivada de los preceptos tridentinos que comenzaban a calar en la sociedad, y que se va a materializar en un auge de la imaginería religiosa, impulsada además por los fantásticos descubrimientos de la Torre Turpiana y Sacromonte, van a determinar el contexto en el cambio hacia el siglo XVII en el que se mueve la escultura granadina, precisamente en el que va a empezar a desarrollar su labor el protagonista del presente trabajo, Pablo de Rojas.

El foco granadino de escultura durante el siglo XVI.

Centrándonos en lo que dio de sí el siglo XVI en el campo de la escultura, el nuevo lenguaje del Renacimiento italiano va a tener una rápida aceptación en el territorio del antiguo reino nazarí. Entre las razones que se pueden aducir para justificar dicha aceptación encontramos que, por ejemplo, el territorio, por su reciente historia, no poseía unos lazos tan profundos como el resto de Castilla con la tradición visual gótica. Además de ello, podemos ver cómo, especialmente a partir de la época de Carlos V, se asocia en gran medida el nuevo lenguaje visual al nuevo modelo de ciudad cortesana que se está proyectando, a una nueva concepción del estado en definitiva. Ambas razones hacen que Granada sea, desde principios del siglo, un foco muy importante de arte clasicista. En un primer momento serán obras importadas de la misma Italia las que lleguen, como en el temprano caso del castillo palacio de la Calahorra, en el cual la decoración escultórica fue encargada al taller del lombardo Michele Carlone en torno a 1510, autor de un repertorio decorativo en las distintas puertas del palacio que importaba el recargado gusto lombardo⁶. Pero será a partir de mediados de la década siguiente, de la mano del proyecto de decoración de la Capilla Real, cuando el Renacimiento se va a introducir de forma definitiva en Granada. Es el momento en el que encontramos trabajando para la ciudad, bien *in situ* o enviando obra, atraídos por el proyecto cortesano, artistas italianos. Son los casos de Domenico Fancelli, Jacopo Torni o Francisco Florentín, pero también destaca la presencia de españoles que practicaban el nuevo idioma artístico traído de Italia, aquellos a los que Francisco de Holanda otorgara el calificativo de “águilas” del Renacimiento español, los Pedro Machuca, Diego de Siloe o Bartolomé Ordóñez⁷.

En cuanto a la decoración escultórica de la Capilla Real⁸, debemos referirnos en primera instancia a los sepulcros reales, ambos conjuntos realizados en suelo italiano⁹. El

⁶ Miguel Ángel León Coloma, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de la Calahorra”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n°26 (1995): 345-359 y n°28 (1997): 33-47.

⁷ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español: Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*. (Madrid: Xarait, 1983), 21-24.

⁸ Para conocer el proyecto decorativo de la Capilla Real son fundamentales los siguientes estudios: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Sobre el Renacimiento en Castilla* (Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991) y Antonio Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada* (Madrid: CSIC, 1952).

⁹ No son los primeros ejemplos renacentistas de este tipo que podemos encontrar en España. El propio Fancelli ya había llevado a cabo el sepulcro del príncipe don Juan para la iglesia de Santo Tomás de Ávila hacia 1513, con unas características formales muy parecidas al de los Reyes Católicos, que introducía el mausoleo de tipo tumular por primera vez en el país, en la línea del que ensayara con éxito Antonio Pollaiuolo para el monumento funerario de Sixto IV, en María José Redondo Cantera, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* tomo 52 (1986): 273-275.

de los Reyes Católicos, encargado a Fancelli quien lo tiene terminado en 1517, es de tipo exento y derivado del modelo troncopiramidal que emplea Pollaiuolo en 1493 en el monumento funerario de Sixto IV. Los repertorios decorativos reproducen la tendencia cuatrocentista, influidos por los de la Roma antigua y por los de los sepulcros de Andrea Bregno¹⁰. El escultor toscano resuelve las figuras de una forma ideal y serena, en las que se advierten múltiples referencias a la tradición clásica y al arte italiano del siglo anterior. Por ejemplo las de los yacentes, las de los grifos alados que sitúa en las esquinas, los padres de la Iglesia sobre ellos, así como el apostolado y los cuatro tondos repartidos entre los laterales son imágenes inscritas dentro de dicha tradición. Unas imágenes que, por otra parte, no hacen sino confirmar en su elección el programa político y religioso de la monarquía hispánica para Granada. La elección del *Apostolado* y los Doctores, apuntan a la base religiosa del ideario político que los reyes Católicos gestaron a lo largo de su reinado. Los temas de los tondos de los lados mayores, que representan respectivamente, el *Bautismo de Cristo* y la *Resurrección*, aluden a la pertenencia a la comunidad cristiana y a la esperanza de resurrección. Las figuras de *Santiago* y *San Jorge* de los tondos de los lados menores serían referencias directas a las personas de los propios monarcas y sus reinos (los santos y patronos de las coronas de Castilla y Aragón, dando testimonio de la victoriosa lucha de los Reyes contra el Islam y que había llegado a su culmen en Granada)¹¹.

También a Fancelli se buscó para que realizara el mausoleo de don Felipe y doña Juana, pero la muerte del artista italiano acaecida en Zaragoza a los pocos meses de la firma del contrato, hace que el encargo vaya a parar en 1519 a las manos de Bartolomé Ordóñez, quien se desplazará a Carrara para la elección del mármol, donde fallecería al año siguiente con la obra casi terminada¹². Ordóñez, quien se había formado en Italia en el entorno de Miguel Ángel, no se limita simplemente a reproducir el sepulcro vecino como le obligaba el contrato, sino que resuelve el conjunto con una urna sobre una mesa de altar con paredes verticales, diferenciándose así del modelo de Fancelli, y restituyendo

¹⁰ Miguel Ángel León Coloma. “Maestros, obras prototípicas y estampas: en torno a la creación escultórica del quinientos en Granada y Jaén” en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, coordinada por Ana Gil Carazo. (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), 161.

¹¹ Miguel Ángel León Coloma, “Los Mausoleos Reales” en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, edición de Antonio Calvo Castellón (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2007), 344-352.

¹² María José Redondo Cantera, “Nuevos datos sobre la realización del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* tomo 49 (1983): 325-327.

a la vez la tradición anterior a la estructura tumular con paredes en talud que idea el escultor italiano en el de los Reyes Católicos, superándolo incluso en altura. No obstante, todo el decorativismo presente aún en el sepulcro de Isabel y Fernando desaparece en este a favor de una mayor monumentalidad y un lenguaje más cercano a la plástica manierista en lo figurativo. Las imágenes elegidas para conformar el programa iconográfico se reparten entre medallones con relieves en los que se representan escenas religiosas (*Nacimiento, Adoración de los Magos, Oración en el Huerto y Descendimiento*) y las siete virtudes teologales y cardinales más otras cinco alegorías de las artes liberales en doce hornacinas, y que componen los laterales del primer cuerpo, rematado en las esquinas por sátiros y satiresas que portan símbolos de naturaleza otra vez político-religiosa en alusión a los difuntos (el vellocino y la cruz de San Andrés por don Felipe y flechas, yugo y granada por doña Juana). Las esquinas del segundo cuerpo se reservarán para las figuras de santos de naturaleza regia relacionados con Felipe y Juana (San Andrés y San Miguel, como tutelares de él y los santos Juanes por ella)¹³.

La otra gran obra escultórica de influjo italiano del momento en la Capilla Real es el retablo mayor, realizado por el borgoñón afincado en Burgos Felipe Bigarny a partir de 1519. En primer lugar la propia concepción puramente arquitectónica del retablo es novedosa en el hacer del maestro borgoñón, que emplea elementos afines al Renacimiento lombardo, mostrando además de este modo la pluralidad de opciones del lenguaje italiano que, sin filtro crítico alguno, se manejan para la decoración de un mismo espacio en un periodo apenas de dos años, si tenemos en cuenta el clasicismo depurado del sepulcro de Fancelli y el manierismo que se deja ver en el de Ordóñez¹⁴. La figuración repartida en relieves y bulto redondo es de un naturalismo verista en general, a tono con la tradición nórdica en la que se forma Bigarny, llegando en ocasiones a una expresión nerviosa y agitada, que casi supera el marco que la contiene, y que anuncia ya el manierismo, en la línea de la obra de un Alonso Berruguete, quien por estas fechas se encontraba en Granada para la realización de unas pinturas para la Capilla Real que no llegaron a ver la luz¹⁵. Una

¹³ Al igual que para el sepulcro de los Reyes Católicos, un estudio más detallado se puede encontrar en León Coloma, “Los Mausoleos Reales”, 352-262.

¹⁴ Miguel Ángel León Coloma, “Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada” en *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, edición de Francisco Javier Martínez Medina (Córdoba: Obras Social y Cultural de Cajasur, 2000), 385-386.

¹⁵ La posible, influencia de Berruguete en la plástica que utiliza Bigarny en el retablo de la Capilla Real la apunta Camón Aznar, “Escultura y rejería españolas del siglo XVI”, 101. Por otra parte la prueba documental de la presencia de Berruguete en la Capilla Real se aporta en Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español*, 224-225.

vez más la configuración del discurso iconográfico nos lleva más allá de lo estrictamente religioso, al terreno ya visto anteriormente de la afirmación del programa político. A ello responden, no solamente la elección de escenas de los santos Juanes, sino también la inclusión en el banco de relieves que ilustraban de forma directa el papel de la monarquía hispánica en la historia reciente (la toma de la ciudad o el bautismo de los moriscos), así como las propias figuras orantes de los Reyes a cada lado del retablo¹⁶.

Antes hablábamos de la presencia en Granada del florentino Jacopo Torri, formado junto a Miguel Ángel en el taller de Ghirlandaio. Si bien su intervención directa en las obras de la Capilla Real no es de la magnitud de las vistas hasta el momento (arquitectura del retablo de la Santa Cruz, el relieve de la *Anunciación* de la portada de acceso a la sacristía así como otras labores decorativas menores), su influencia sí lo es. No obstante las obras escultóricas más importantes que deja en la ciudad van a ser las relacionadas con el sepulcro del Gran Capitán en la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo, para los que esculpe una serie de figuras de soldados y, en especial, la talla del *Entierro de Cristo*. Se trata éste último de un grupo de una composición muy equilibrada, que contrasta con el patetismo de algunos rostros en los que se puede rastrear la influencia del Laocoonte, y que acusa en cierto sentido el influjo expresivo de la escultura de Bigarny para el retablo mayor de la Capilla Real.

Este influjo expresivo va a articular una de las dos tendencias que se encuentran en la escultura granadina del segundo cuarto de siglo, la otra viene dada por un mayor clasicismo. El ejemplo más destacado de ello lo constituye la obra escultórica de Diego de Siloe, quien llega a la ciudad en 1528. El Siloe clásico y sereno lo encontramos por ejemplo en las figuras alegóricas de la Fe y la Justicia que labra en la portada del Perdón de la Catedral granadina (1537) o en las figuras talladas por su mano para la sillería del coro del monasterio de San Jerónimo (1544), una Virgen con niño y un Dios Padre en respaldo y guardapolvo, respectivamente, de la silla prioral¹⁷. La otra vertiente de la escultura de Siloe, la de carácter más expresivo, hace acto de presencia por ejemplo en el *Cristo del Perdón* de la iglesia de San José, con una torsión de la anatomía y expresividad muy afines a la obra de Berruguete.

¹⁶ Sustituídas posteriormente por otras de Siloe (h.1526), que son las que actualmente se pueden contemplar. Las de Bigarny se colocaron en la sacristía. Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español*, 89.

¹⁷ Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español*, 73 y 90.

Dentro de un lenguaje más clasicista encontramos aún las obras que surgen en el contexto de la construcción del conjunto del Palacio de Carlos V, a cargo del arquitecto Pedro Machuca. La decoración escultórica se encuentra fundamentalmente localizada en las dos grandes portadas del palacio, en las que se vuelve a articular un programa iconográfico de carácter histórico y político de inspiración clásica, destinado a ensalzar al emperador como héroe y guerrero cristiano. En ellas realizan distintos relieves (entre los que no faltan los dedicados a los trabajos de Hércules, vinculado a los orígenes míticos de la monarquía hispánica) Antonio de Leval, Juan de Orea o Andrés de Ocampo, destacando por su calidad y carácter clasicista las realizadas por el italiano Niccolò da Corte en la portada meridional, dos victorias aladas que recostadas sobre el frontón flanquean una figura alegórica de la Abundancia, una serie de escenas marinas (alusivas a las victorias navales del emperador) en los pedestales del piso superior, inspirados en sarcófagos clásicos, así como alegorías de la Historia y la Fama¹⁸.

El ya mencionado retroceso económico y la creciente tensión social que conduciría al levantamiento de los moriscos hacen que el panorama artístico de la ciudad en el tercer cuarto del siglo no sea tan brillante como el que había en las décadas anteriores. Van a destacar no obstante algunos de los distintos discípulos de Siloe, en especial Juan de Orea y Baltasar de Arce. La labor de Juan de Orea, como puede verse en obras como las sillerías de coro para Santo Domingo y la Catedral de Almería, representa un cierto compromiso entre la vertiente emocional de Siloe y la plástica más serena y clásica de los talleres del palacio de Carlos V, en los que llega a trabajar. En cuanto a Baltasar de Arce, mantiene quizá la faceta más clásica de su maestro, como puede observarse si se compara el *Cristo del Perdón* de este con el *Cristo a la columna* que Arce talla para la iglesia de los Hospitalicos.

No obstante el escultor más destacado de estos años va a ser Diego de Pesquera, quien en lo estilístico va a hacer gala de un cierto eclecticismo, variando, según las demandas de la clientela o el ambiente, entre un clasicismo purista, retardatario ya a las alturas de siglo en las que nos encontramos, y una manera algo más expresiva, relacionada sin duda con la del Siloe más agitado y emocional. Ejemplo de esta última son los relieves que talla para el retablo de la iglesia de los Ogíjares, en los que aparecen el *Abrazo ante*

¹⁸ Sobre el tema se realiza un amplio estudio en Earl Rosenthal. *El palacio de Carlos V en Granada*. (Madrid: Alianza, 1988).

*la Puerta Dorada y la Sagrada Familia*¹⁹. De gran mérito son dos obras que se posee la Catedral granadina. Uno es el relieve con la alegoría de la caridad que labra para la sobrepuerta de la antigua sala capitular (hoy museo), una composición que es considerada como una de las más bellas de la escultura pétreo del renacimiento granadino por el delicado tratamiento de los plegados y por su movimiento atrevido²⁰. La otra el grupo de *la Santa Ana, la Virgen y el Niño*, del retablo de la Capilla de Santa Ana.

Tras ver la obra de Pesquera, quien marcha a Sevilla en 1571, nos encontramos, ya en la Granada en la que comienza a trabajar Pablo de Rojas, abriéndose con su presencia en torno a 1580 una nueva etapa en la que la plástica escultórica va a ir girando hacia el naturalismo que definirá la escuela barroca andaluza.

PABLO DE ROJAS (1549-1611)

Primeros años y formación.

Pablo de Rojas nace en la ciudad de Alcalá la Real (Jaén) en 1549, como atestigua la partida de bautismo emitida el 16 de noviembre de dicho año en la parroquia de Santo Domingo de Silos²¹. Dicha partida lo hace hijo de Pedro Sardo y de Catalina González. El citado padre no es otro que el pintor Pedro Raxis el viejo, que firma como “sardo” por ser natural de la ciudad de Cagliari en la isla de Cerdeña²². Establecido hacia 1528 en la localidad alcalaína, como tantos otros artistas, en busca quizá de las oportunidades de trabajo que ofrecía un territorio que había cobrado importancia tras la toma de Granada, y que además contaba con una Abadía con un considerable poder y que funcionaba a modo de pequeño obispado independiente²³.

En Alcalá Pedro Raxis establece su taller, al que va incorporando a trabajar paulatinamente a todos los hijos y nietos, y en el que Pablo, décimo hijo del pintor, se formaría en primera instancia, pudiendo encontrar a su disposición multitud de disciplinas artísticas de las que aprender. El taller, que atendía a diferentes tipos de encargos

¹⁹ Este último relieve de la Sagrada Familia se puede contemplar en el Metropolitan Museum de Nueva York.

²⁰ José Manuel Gómez-Moreno Calera, “Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)” en *El libro de la Catedral de Granada Vol. I*, coordinado por Lázaro Gila Medina (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 137.

²¹ En lo relativo a la documentación relacionada con el nacimiento de Rojas ver Francisco Martín Rosales y Francisco Rosales Fernández, *Pablo de Rojas. Escultor de imaginaria. Maestro de Juan Martínez Montañés*. (Torredonjimeno, Jaén: Gráficas La Paz, 2000), 17-21.

²² Lázaro Gila Medina, “Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz, a ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas”, *Archivo español de arte* Tomo 60, Nº 238 (1987): 168.

²³ Gila Medina, “Los Raxis: importante familia”, 167-168.

(esculturas devocionales, retablos, túmulos funerarios...), funcionaba a modo de mancomunidad, en la que, pese a que no se especifica en los contratos, cada miembro de la familia se especializaba en una tarea concreta, bien como pintores, entalladores e incluso en el labrado de la piedra²⁴. Pedro Raxis el viejo era un artista renacentista en toda la extensión del término, en primer lugar porque era capaz de practicar con soltura más de una disciplina artística: el dibujo, la pintura o la talla en madera. Pero además lo era porque en su taller se manejaban los principios del lenguaje renacentista italiano, como demuestra el hecho de que uno de sus hijos, Miguel, mientras lo acompaña en un viaje a Italia, se hiciera en Roma con una colección de estampas y libros que sin duda tuvieron que influir en el resto del taller familiar, así como a los artistas visitantes del mismo, incluidos sus vecinos los Martínez Montañés²⁵. Unas estampas y libros que además evidencian un matiz de intelectualidad y de inquietudes culturales en el taller, algo no muy generalizado en esta época en nuestro país.

De todas formas, pese a la variada cantidad de experiencias formativas que los distintos miembros de la familia podían disfrutar dentro del taller de Pedro Raxis el viejo, era también habitual que este enviara a algunos de sus descendientes a aprender con otros maestros del entorno. De este modo encontramos a su segundo hijo, Pedro, trabajando de aprendiz en Jaén con el pintor de imágenes Antonio Sánchez Ceria en torno a 1550, así como el hecho de que otorgara poderes a su nieto el también pintor de imaginería Pedro de Raxis, del que más tarde tendremos ocasión de hablar detenidamente debido a su estrecha relación profesional con su tío Pablo, para que colocara de aprendiz con un maestro en Granada a su hermano menor Gaspar²⁶. En este sentido cabría la posibilidad, pese a la ausencia de documentación que lo asegure, de que el propio Pablo de Rojas hubiese pasado uno de estos periodos de aprendizaje con otro maestro para completar su formación. Lo cierto es que la documentación que hace mención de nuestro artista es prácticamente nula para este periodo de su vida previo a su aparición en Granada hacia 1580²⁷. Para el profesor Gila Medina²⁸, quien ha estudiado en profundidad a esta familia

²⁴ Gila Medina, “Los Raxis: importante familia”, 170-171.

²⁵ Esta colección de estampas aparece en un documento de separación de bienes entre Miguel de Raxis y su padre en 1578 y como recoge Gila Medina, “Los Raxis: importante familia”, 169.

²⁶ Lázaro Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI”, *Atrio: revista de historia del arte* nº4, (1992): 36.

²⁷ Sólo aparece mencionado en los testamentos de su padre de 1567 (donde ya aparece con el apellido castellanizado Rojas), en el que vuelve a hacer en 1581 y en el de su hermano Miguel. Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 40.

²⁸ Gila Medina, “Los Raxis: importante familia”, 172.

de artistas, Pablo de Rojas debió abandonar Alcalá hacia los 14 o 15 años, como lo había hecho su hermano mayor Pedro, para dirigirse a terminar de formarse, bien en Granada con el misterioso Rodrigo Moreno, de quien tendremos oportunidad de hablar a continuación; o bien hacia una hipotética estancia de aprendizaje en Jaén, ciudad en la que en el último tercio del siglo se produce un auge en la actividad artística consecuencia de los preceptos tridentinos que comenzaban a calar, y en la que dominaba el panorama escultórico la figura de Sebastián de Solís²⁹, con quien dicho sea de paso Pedro Raxis el viejo había enviado a estudiar a su hijo Melchor.

En cuanto a la supuesta formación con Rodrigo Moreno, cuya actividad no ha sido confirmada de forma documental, todo parte de unas sucintas referencias hechas por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, en la que hace a Moreno discípulo de Machuca y maestro de Rojas:

*“(...) escultor, natural de Granada y discípulo de Machuca. Tuvo grandes créditos en aquella ciudad por los años de 1576; y el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza dice que presentó a Felipe II un excelente crucifijo de su mano para el monasterio del Escorial. Fue maestro de Pablo de Róxas, y sus obras estarán en aquella ciudad atribuidas a otros profesores”*³⁰.

Ceán, sin que sepamos el origen, repite la relación formativa de Rojas con Moreno en la entrada biográfica del maestro alcalaíno:

*“(...) escultor y discípulo de Rodrigo Moreno en Granada. Tuvo grandes créditos en esta ciudad a fin del siglo XVI, y fue maestro del célebre Juan Martínez Montañés. Executó un crucifijo para el conde de Monteagudo, que fue muy celebrado. Es regular que sus obras públicas estén confundidas en Granada y otros pueblos de su provincia con las de otros profesores de aquel tiempo”*³¹.

²⁹ Curiosamente, si atendemos al estudio de este escultor realizado en María Luz de Ulierte Vázquez, “Del Manierismo al Barroco en la escultura giennense”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº123 (1985): 41-52, encontraremos no pocos paralelismos a nivel estilístico y formal con las obras que Pablo de Rojas realiza en Granada. Hay también quien sospecha una relación formativa común, de naturaleza no aclarada, entre Rojas y Solís: Domingo Sánchez-Mesa Martín, “El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas” en *Historia del arte en Andalucía, VOL. VII*, dirigida por Enrique Pareja López. (Sevilla: Ediciones Gever, 1991), 108.

³⁰ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo Tercero*. (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 197.

³¹ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo Cuarto*. (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 256.

Como ya hemos dicho, se desconoce de dónde obtiene Ceán el dato de la vinculación de Rojas con Moreno, lo que sí parece claro es que la información sobre este último procede de la obra *Antigvedad y excelencias de Granada*, publicada en 1608 por el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza. En ella se destaca a Moreno como uno de los principales artífices de la Granada de su tiempo, dejando de forma sorprendente sin mencionar a un Pablo de Rojas que, para el año de su publicación, ya había realizado el grueso de su obra en Granada y contaba con una fama considerable incluso fuera de la ciudad. Dice Bermúdez de Pedraza de Rodrigo Moreno:

“(...) varón de tan monstruoso ingenio en este particular (el arte de la escultura), que si concurriera con Lisipo le robara el nombre y privilegio, que Plinio refiere le dio Alexandro de poder el, y no otro, hazer su estatua. (...) sus obras lo testifican, y la hechura del Christo, que presentó al rey Felipe II para honrar su Escurial, octava maravilla del mundo”³².

Pese a la vaguedad de las citas y la imposibilidad de documentar a Moreno, estas referencias resultan interesantes a la hora de poder hacernos una idea del sustrato clásico que pudiera obtener Pablo de Rojas en su etapa de formación. Porque, si hacemos caso a Ceán y a Bermúdez de Pedraza, parece claro que Rodrigo Moreno debió ser un artista de plástica clasicista. Ceán lo vincula al círculo de Machuca, que, como veíamos anteriormente, era la vertiente más clasicista de la escultura granadina de mediados de siglo. En cuanto al crucifijo que ambos cuentan que hizo para El Escorial, pese a que se han propuestos varios candidatos (todos de plástica clásica), no es posible identificar de forma definitiva la cita con una obra concreta³³, pero el hecho en sí de ser para El Escorial ya lo vincula con el clasicismo italianizante, tan del gusto de Felipe II, y que caracteriza casi toda la producción decorativa del proyecto³⁴. Por último no pasa desapercibida la comparación que hace Bermúdez de Pedraza con Lisipo, que apunta una vez más al clasicismo del artista granadino, de la misma forma que el sobrenombre de Fidias se le

³² Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigvedad y excelencias de Granada*. (Madrid: Luis Sánchez, 1608), 133.

³³ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila Medina. (Madrid: Arco Libros, 2010), 141. En especial se vincula a un crucifijo de marfil que se conserva en las habitaciones de Isabel Clara Eugenia y que se atribuyó históricamente a Alonso Cano (quizá por la memoria de su origen granadino), y que formalmente se asemeja al modelo del crucificado que diseñó Miguel Ángel para Vittoria Colonna, modelo que, no hay que olvidar, utilizaría Rojas de base para los suyos.

³⁴ Emilio Orozco Díaz. “Propósito y conclusión” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972), 141.

aplicaría años después a otro gran escultor de tendencia clasicista, el discípulo de Rojas, Juan Martínez Montañés.

Todo este repaso a los primeros años y a la formación de nuestro artista, además de esbozar los orígenes de su práctica artística, viene a intentar poner de relieve las bases de una de las características fundamentales que van a conformar el posterior estilo de su obra, ese clasicismo formal, sereno e idealizado, que Rojas no abandonará en ningún momento a lo largo de su trayectoria profesional. Por otra parte, trata de hacer ver la posible influencia del ambiente del taller familiar en su preparación, de sus diferentes disciplinas y del acceso a contenidos teóricos a los que otros artistas no podían acceder, así como en la investigación y reflexión³⁵ que le llevarían a otro de sus grandes logros, la codificación de una serie de modelos iconográficos de gran trascendencia en la escuela andaluza del Barroco.

Pablo de Rojas en Granada.

Dejando atrás esta etapa primera de su vida, llena de incertidumbres documentales, lo que sí es seguro es que al menos desde el mes de julio de 1581 se encuentra instalado en Granada, en una casa de la céntrica parroquia de Santiago³⁶. En este taller probablemente sería donde tuvo como aprendiz en la década de los ochenta a su paisano Martínez Montañés³⁷, quien años después aseguraría a Francisco Pacheco, así lo recoge este en su *Arte de la pintura*, su relación de aprendizaje con Pablo de Rojas, poniendo de manifiesto las deudas artísticas que con él tenía³⁸.

Allí, a diferencia del taller familiar en Alcalá, se trabajaba exclusivamente la talla³⁹, asemejándose a cualquier taller de la época, capaz de satisfacer las necesidades no solamente de esculturas exentas o relieves, sino también de distintas piezas de mobiliario litúrgico, andas procesionales e incluso arquitectura de retablos. En el caso del taller de Rojas, para este último tipo de obras, es habitual la colaboración con un arquitecto de

³⁵ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 142.

³⁶ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 40.

³⁷ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 40-41.

³⁸ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda. (Madrid: Cátedra, 1990), 725.

³⁹ No obstante hay noticias que apuntan, al menos, a cierto conocimiento del labrado de la piedra. Así queda reflejado en las nóminas del año 1591 de las obras del Palacio de Carlos V, las cuales documentan que se llamó a Rojas para supervisar los relieves que Andrés de Ocampo había hecho para la fachada de poniente. Rafael López Guzmán, *Colección de documentos para la Historia del Arte en Granada. Siglo XVI*. (Granada: Universidad de Granada, 1993), 160-164. Sin olvidar la *Inmaculada* de piedra que se encuentra en el cementerio de canónigos de la Abadía del Sacromonte.

prestigio, como la que lleva a cabo por ejemplo con Ambrosio de Vico en el retablo mayor de la parroquia de Albolote, aunque se sabe que al menos una vez él mismo dio las trazas para uno, en una de las capillas del convento de los Mínimos de Granada en 1596 (desaparecido)⁴⁰. Pero normalmente su modo de proceder en el trabajo era similar al habitual en la profesión durante esta época, especializado en una faceta concreta y que requería el concurso de varios artistas para finalizar una obra. En el caso de Rojas se obligaba casi en todos sus contratos a entregar las piezas realizadas, tanto imágenes como retablos, sin policromar⁴¹, dejando frecuentemente esta labor a su sobrino Pedro de Raxis. También se asoció Rojas con otros artistas para la realización de obras de envergadura, algo también habitual en la práctica artística del momento, como son los casos de sus seguidores Diego de Navas, Martín de Aranda y Bernabé de Gaviria, aunque en todos los casos documentados aparece como cabeza del grupo⁴².

En cuanto a la clientela a la que atendió refleja de forma directa la estructura social y las funciones de la imagen religiosa en el momento, de igual forma que da testimonio de la fama del maestro alcalaíno⁴³. Trabaja de este modo para los más altas instancias religiosas de la ciudad, como es el caso de la imaginería del retablo de la Virgen de la Antigua o el del *Cristo de la Esperanza*, hoy en la Sacristía de Beneficiados de la Catedral, ambos encargos del cabildo catedralicio, lo que da a entender su posición de privilegio sobre otros artistas de la ciudad. Realizará un gran número de obras para el resto de estratos de la Iglesia granadina, tanto en la capital como en parroquias de otras localidades, que demandaban un gran número de piezas tras los problemas derivados de la sublevación morisca. De este modo lo encontramos participando de forma destacada en uno de los proyectos escultóricos más ambicioso del momento en el ámbito granadino, el retablo de la parroquia de Albolote. Pero no sólo trabajó para parroquias, sus servicios eran requeridos también en templos conventuales, y, de forma especial, por las cofradías, una verdadera fuente generadora de encargos de imaginería para Pablo de Rojas. Para la cofradía de la Sagrada Pasión, establecida en el convento de la Santísima Trinidad, realiza un *Nazareno* en 1586 siguiendo el modelo que hiciera para la iglesia de las Angustias⁴⁴, cuya hermandad le había encargado en 1582 el crucificado que hoy se puede contemplar

⁴⁰ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 142.

⁴¹ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 41.

⁴² López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 143.

⁴³ Los ejemplos que se enumeran a continuación se encuentran así mismo en López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 143-144.

⁴⁴ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 42.

en la sacristía de la Basílica. Por último, también se han podido documentar los trabajos para particulares, en su mayor parte de las élites comerciales y burocráticas de la ciudad. El contador Antonio Terrados le encarga en 1583 un retablo para la capilla familiar en la iglesia del convento de la Merced. En 1596, por ejemplo, atiende al ya mencionado encargo por parte del escribano Diego López de Dueñas del retablo e imágenes de San Juan y la Virgen en el convento de los Mínimos. Sería este el caso también del crucifijo que conocemos realizó para el Conde de Monteagudo hacia 1580, al que hace mención Pacheco en su *Arte de la pintura* cuando recoge los recuerdos de Martínez Montañés sobre su maestro.

Producción artística.

Buena parte de los estudios sobre el tema vienen atribuyendo a Rojas, como uno de sus grandes méritos artísticos, un papel determinante en el proceso que, animado por los nuevos valores devocionales surgidos de Trento, lleva a la imagen religiosa de un carácter más contemplativo y distante, relacionado con su posición elevada en los retablos, a otro más cercano en el que se pretende la interacción con el observador. Dicho de otro modo, Pablo de Rojas baja del retablo las imágenes para acercarlas al fiel, ganando en el proceso en sentido humano⁴⁵, en naturalismo en definitiva. Es por ello uno de los primeros artistas que contribuyen a la creación de la imagen procesional en Andalucía, a la afirmación de la imagen exenta y sus nuevos valores plásticos y devocionales⁴⁶.

Esta nueva concepción de la imagen religiosa, en la que la relación con el espectador va a ser fundamental con el fin de despertar una emoción que conduzca a la enseñanza del fiel a través de la persuasión, va a poder desarrollarse con más posibilidades en el campo de la escultura devocional. Es precisamente en esta modalidad donde Pablo de Rojas va a conseguir sus mayores logros, va a ser en la imagen entendida como un volumen independiente, que puede contemplarse desde cualquier punto de vista y alejada de cualquier criterio pictórico derivado de su función en un retablo, donde sus creaciones resultan más interesantes y tienen más proyección en la obra de escultores posteriores⁴⁷. En este sentido el escultor giennense configura una serie de tipos iconográficos que van a servir de base para el desarrollo de la imagen devocional en el Barroco andaluz. El

⁴⁵ Domingo Sánchez-Mesa Martín, *Técnica de la escultura policromada granadina*. (Granada: Universidad de Granada, 1971), 100-101.

⁴⁶ Orozco Díaz, "Propósito y conclusión", 95.

⁴⁷ López-Guadalupe Muñoz, "Pablo de Rojas, encrucijada...", 152-153.

estudio que sigue no pretende ser exhaustivo en cuanto a la obra de Rojas, sino ofrecer una idea aproximada de su papel en el arte andaluz del momento a través de sus principales realizaciones.

Imágenes cristológicas.

Puede valer como primer ejemplo para ilustrar tanto el poso clásico del arte de Rojas como la proyección de sus modelos en la siguiente generación de escultores andaluces, y que curiosamente es la última intervención datada que vamos a tratar, los trabajos de ampliación del retablo de la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, en torno a 1605-1610. Entre las distintas escenas y figuras relacionadas o atribuidas al maestro alcalaíno, una de las que se tiene su autoría segura es el relieve de la *Adoración de los Pastores* (fig.1) localizado en el primer cuerpo del retablo. Se trata de una escena de composición equilibrada, de actitudes y expresiones serenas y clasicistas, que conecta con los modelos que Rojas llevaba ensayando desde hacía dos décadas⁴⁸, y que va a resultar un precedente de la que años después tallara Martínez Montañés en el retablo de Santiponce (fig.2)⁴⁹.

Aunque se trata también de un caso singular en la producción de Rojas, merece la pena detenernos, tanto por la originalidad de la propuesta como por el bello resultado, en el tipo de la Flagelación que representa el *Jesús de la Paciencia* de la Iglesia de San Matías de Granada (fig.3). El tema había sido tratado en varias ocasiones durante el siglo XVI en Granada, desde las propuestas más expresivas de Siloe (fig.4) en el de la iglesia de San José o de Arce en el del hospital del Corpus Christi, al más clasicista del retablo de San Jerónimo atribuido Vázquez el Mozo. La creación de Rojas exhibe un estudio anatómico del desnudo muy estudiado y de gran virtuosismo, de elegancia clásica y composición equilibrada, con la habitual expresión de serena aceptación del martirio⁵⁰, pero sin renunciar a la monumentalidad y el ritmo compositivo dinámico que le otorga la línea serpentina, tan característicos ambos de la escultura manierista. El modelo tiene su repercusión en la escuela granadina, en concreto en la obra de Alonso de Mena, quien aunque ya incorpora en sus versiones la columna baja como la conservada en Santa

⁴⁸ En relación también con otras composiciones anteriores sobre el mismo tema de la escuela granadina del XVI, como las de los desaparecidos retablos de la iglesia de Santiago de Guadix (1544), del taller de Siloe, o del de la parroquia de Colomera (1560-1570), obra de Francisco Sánchez y Diego de Pesquera. López-Guadalupe Muñoz, "Pablo de Rojas, encrucijada...", 152.

⁴⁹ Orozco Díaz, "Propósito y conclusión", 121.

⁵⁰ López-Guadalupe Muñoz, "Pablo de Rojas, encrucijada...", 164-166.

Práxedes de Roma y que se empieza a difundir en este momento, aún conserva un poderoso influjo de Rojas, como puede verse en las obras que realiza para la iglesia de San Cecilio de Granada, la iglesia de la Encarnación de Santa Fe o la de San Francisco de Priego de Córdoba⁵¹.

Entrando ya en las series iconográficas que más cultiva, uno de los tipos sobre el que la obra de Pablo de Rojas supone un paso definitivo en la configuración de un modelo básico para la imaginería del Barroco andaluz es el de Cristo con la cruz auestas o *Nazareno*. Se trata de una iconografía que en sus líneas fundamentales queda ya expuesta en algunos tempranos ejemplos de la escultura andaluza, como son los casos de la escena que realiza Fernández Alemán en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla o el grupo del Camino del Calvario de Felipe Bigarny en el de la Capilla Real de Granada. Marcadas por la separación de las piernas y el giro de pies en ángulo recto, estas obras, pese a ser concebidas como partes de un retablo, contienen ya los valores de una imagen procesional, entre otras cuestiones por tratarse de un tema que se presta fácilmente a la ilusión de movimiento. El modelo renovado por Rojas vuelve a ser una mezcla, como veremos que sucede en el resto de su obra, de un equilibrio clásico heredado de la tradición quinientista con unos valores expresivos de carácter naturalista acordes a la nueva sensibilidad nacida tras el Concilio de Trento. Son imágenes en las que se trata con serenidad la expresión del rostro, sin grandes estridencias, con suavidad y dulzura, pero que aún así es capaz de inspirar compasión e invitar a la imitación. Es precisamente este complejo compromiso entre el ideal y el natural el que va a comenzar el camino que va a llevar a algunas de las grandes realizaciones del Barroco andaluz, como el *Jesús de la Pasión* de Martínez Montañés o, consecuencia de este, el *Jesús del Gran Poder* de Juan de Mesa⁵².

En cuanto a las fuentes que pudo manejar Pablo de Rojas para la creación de sus nazarenos, sin duda tuvo que tener presente, por cercanía, el ejemplo de Bigarny en la Capilla Real, obra con la que comparte algunos de los rasgos formales góticos que la imaginería del borgoñón aún presentaba: la pesadez de los pliegues de la túnica, el rebosar de los mismos en la cintura, el ajuste a las rodillas para marcar la flexión de la pierna en

⁵¹ Miguel Ángel León Coloma. “Alonso de Mena, ministro del cielo” en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, edición de Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. (Granada: Universidad de Granada, 2014), 253.

⁵² Orozco Díaz, “Propósito y conclusión”, 155.

el sentido del paso o el detalle de las mangas vueltas, son elementos que Rojas reinterpreta en el marco de unas demandas culturales y devocionales distintas⁵³.

Quizá el primero que realizara de la serie, hacia 1582-1587, fuera el *Nazareno* procedente del desaparecido convento carmelita de los Mártires, actualmente en la parroquia de Huétor Vega (fig.5). De una especial impronta espiritual e intimista, se trata de una composición muy estudiada, no solamente desde el punto de vista volumétrico como imagen procesional que es, sino también en cuanto a la relación emocional con el espectador, como atestiguan la sensación de inestabilidad que intenta plasmar el esfuerzo físico de Cristo o la impresión que produce de haberse detenido un instante para volver la cara hacia el fiel⁵⁴. La ilusión del caminar viene dada por la inclinación ligera del tronco hacia delante, además de por un la vehemencia del gesto de la cabeza. Probablemente, además de la novedad que representó en la ciudad el *Nazareno* de los Mártires, la buena acogida que tuvo del *Crucificado* de la Cofradía de las Angustias, salido de su taller en 1582, fuera determinante en la contratación del *Nazareno* de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, realizado más que probablemente en torno a 1584-1586. De composición casi idéntica al de los Mártires, se distancia de este por su mayor sensación de solidez, además de por su posición más erguida, sin acusar tanto el peso de la cruz, aunque con la misma serenidad de expresión y nobleza, cuestiones que lo han hecho ser considerado precedente de los nazarenos sevillanos de Martínez Montañés y Juan de Mesa⁵⁵.

Pese a que es la única imagen de la serie que quedó perfectamente documentada y fechada (1586), el *Nazareno* que Rojas realiza para la Cofradía de la Sagrada Pasión del Convento de la Trinidad no ha podido ser identificado, quedando como último ejemplo cronológicamente la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (1592) (figs.6 y 7). De similar expresión serena, aunque con un tratamiento algo más arcaico de los ropajes que los vistos anteriormente, y con una composición algo más forzada, ya que atrasa ostensiblemente el pie derecho y lo posiciona perpendicular, girando la parte inferior del cuerpo en contraposición al plano que forma la superior, de una forma parecida a la torsión que emplea en los crucificados,

⁵³ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 159-160.

⁵⁴ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 160-161.

⁵⁵ Orozco Díaz, “Propósito y conclusión”, 155-157.

y que lo que pretendía era enriquecer la pluralidad de puntos de vistas así como dinamizar la composición.

Quizá el caso más destacado dentro de los tipos iconográficos que configura Pablo de Rojas sea el que conforma su serie sobre el *Crucificado*. En ellos existe una preocupación por el tema, antes mencionado, de la percepción de la imagen exenta en todo su volumen y al margen del punto de vista único, manifestado en una anatomía representada de forma dinámica mediante una contraposición de planos en torsión, que permite además añadir efectos lumínicos de contraste. En el conjunto de la serie se aprecia además una evolución en el tratamiento de la anatomía, desde una talla de perfiles más duros, en la tradición de algunos de los crucificados granadinos del XVI, hasta un modelado más suave y de efecto más naturalista, del que encontraremos ecos en la plástica de Martínez Montañés⁵⁶.

Aunque tenía a su disposición en la propia Granada ejemplos de crucificados, desde el de Bigarny en la Capilla Real, pasando por los de Siloe y Arce o el *Cristo de San Agustín* de Jerónimo Quijano⁵⁷, los de Rojas van a suponer un cierto distanciamiento de la tendencia más dramática y expresiva que éstos representaban, tanto por el naturalismo de sus anatomías como por su decidido idealismo en la expresión. Por otra parte, el crucificado de los Leoni en El Escorial, estampas de la época como las de Jan Sadeler e incluso los crucificados de El Greco, se encuentran dentro del marco de referencia que pudo haber utilizado Rojas, sin olvidar la ya mencionada relación con el enigmático Rodrigo Moreno y el crucificado que realiza para El Escorial⁵⁸.

El que probablemente sea el más antiguo de la serie, realizado en torno a 1580, es el que se encuentra en el oratorio del Seminario Mayor de Granada (fig.8). Rojas lleva a cabo un estudio anatómico muy cercano al natural, de gran belleza, talla poco profunda aunque de formas algo duras, con una expresión clásica, visible especialmente en el rostro, cuyas facciones evocan una aceptación serena del sufrimiento. Esa sensación de serenidad se ve matizada por la agitación que transmite la disposición en *contrapposto*

⁵⁶ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 153.

⁵⁷ Atribuido tradicionalmente a Jacopo Torni, en los últimos años se vincula con la producción de Quijano, en Miguel Ángel León Coloma, “El Crucificado en San Agustín” en *Granada Tolle, Lege «Granada Toma Y Lee»*. Catálogo de la exposición, editado por Francisco Javier Martínez Medina, Miguel Ángel León Coloma y Rodolfo Pérez Velázquez. (Granada: PP. Agustinos Recoletos, Provincia Santo Tomás De Villanueva, 2009), 245.

⁵⁸ Todos los ejemplos citados se encuentran en López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 153.

del cuerpo, que tanta fortuna tuvo en los crucificados manieristas. Fijo con tres clavos a la cruz y vestido con paño de pureza, con la cabeza y el tronco girados hacia la derecha mientras que las piernas lo hacen hacia el lado contrario. Los brazos por su parte guardan un ángulo casi recto con respecto al tronco, retomando el modelo planteado por Miguel Ángel en el diseño del Crucificado que realizara en la década de 1530 para Vittoria Colonna. Aunque a diferencia de éste, la cabeza se inclina hacia abajo a la derecha y la cabellera se recoge en mechones gruesos a los lados que dejan libres las orejas, una señal de identidad de la escultura del autor giennense. El perizoma queda recogido por nudos a ambos lados, sin demasiada complicación de pliegues, y ayudado por una cuerda, otra característica formal de sus crucificados, además de un recurso iconográfico novedoso y de largo recorrido en el Barroco andaluz⁵⁹. Está policromado y estofado mediante unas características franjas verticales, probablemente obra, así como la carnación, de Pedro de Raxis.

Similar es en muchos aspectos el que se puede contemplar en la sacristía de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias (fig.9). Aunque sin confirmar la autoría de forma documental, la imagen queda definida como procesional en las actas del cabildo que celebra la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias el 17 de Abril de 1582, en el que se decide realizar el encargo para la estación de penitencia del Jueves Santo, lo que resulta interesante ya que se documenta una imagen concebida desde su origen para ser procesionada. Comparte con el resto de obras de la serie de crucificados la disposición del cuerpo, con ritmo serpentiforme, contraponiendo el giro a derechas de cabeza y tronco al de izquierdas que realizan las piernas, aunque en esta ocasión no tan acentuado como en otros ejemplos. El paño de pureza, policromado y dorado en franjas verticales, repite el modelo utilizado por el autor, anudado a un lado sin complicaciones excesivas en los pliegues y ayudado por una cuerda. Rojas vuelve a realizar un estudio preciso de la anatomía, de formas y talla algo duras y de carnación pálida. Para el rostro vuelve a optar por una expresión de compromiso entre una belleza ideal que no queda afectada en demasía por el carácter naturalista del martirio, que, no obstante, se hace patente en algunos detalles como la boca entreabierta. Con él comparte un gran parecido formal el *Cristo de la Buena Muerte* de Antequera (1582), obra de su coetáneo Diego de Vega⁶⁰.

⁵⁹ León Coloma, “La Escultura en la Catedral de Granada”, 260.

⁶⁰ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 154-155.

Realizado en 1592 con destino a la sacristía de la Catedral, y hoy conservado en la antigua sacristía de Beneficiados, el *Cristo de la Esperanza* es una obra de gran trascendencia en la evolución del tipo en los comienzos del naturalismo en la escultura andaluza. En ella abandona Rojas completamente los rasgos que en cierta medida arrastraba de los Siloe, Arce y otros artífices del XVI en los ejemplos vistos anteriormente, y se decanta por un naturalismo que transmite una humanidad, de carácter íntimo y cercano, apropiada para la devoción⁶¹. Probablemente el ejemplar de la serie de crucificados en el que Rojas realiza una talla más blanda y de perfiles más suavizados. Repite la habitual disposición en zigzag, aunque en esta ocasión lleva la torsión del cuerpo un paso más allá que en obras anteriores, y que pese a la bidimensionalidad que de por sí determina la escena de la Crucifixión, ofrece un dinamismo y una espacialidad de la figura mucho más marcados (fig.10). Otros rasgos que acentúan la sensación de natural son la palidez de la carnación realizada por Raxis en 1594⁶², así como el efecto de tallar la corona de espinas sobre la cabellera. En el paño de pureza Raxis reproduce los vistos en crucificados previos, policromado y estofado en un patrón de franjas verticales. No obstante, pese a unos rasgos algo más naturalistas que en ejemplos anteriores, Rojas no abandona en ningún momento la belleza ideal y la corrección que caracterizan su producción, guardando la compostura mediante un ejercicio de clasicismo que será una de sus grandes aportaciones a la iconografía del crucificado⁶³ (fig.11), y que sería uno de los puntos principales de partida de Martínez Montañés para la creación del célebre *Cristo de la Clemencia*⁶⁴.

En relación con este último de la Catedral granadina encontramos aún un par de ejemplos más. El primero de ellos es el crucificado del convento de Agustinos Recoletos de Granada (fig.12), realizado probablemente en una fecha cercana, ya que repite las líneas fundamentales en cuanto a su expresión, de compromiso entre la belleza ideal y la expresión de los padecimientos del martirio. De igual forma reproduce buena parte de las características formales habituales en la serie: disposición del cuerpo en *contrapposto* con la cabeza inclinada hacia la derecha, el perizoma anudado a un costado y sujeto con una

⁶¹ Domingo Sánchez-Mesa Martín, “La escultura” en *El libro de la Catedral de Granada Vol. I*, coordinado por Lázaro Gila Medina. (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 457.

⁶² Lázaro Gila Medina, Lázaro, “Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis”, *Archivo español de arte* Tomo 76, Nº 304, (2003): 396.

⁶³ León Coloma, “La Escultura en la Catedral de Granada”, 260.

⁶⁴ Junto al *Crucificado* de los hermanos García de la sacristía de la Catedral granadina. Orozco Díaz, “Propósito y conclusión”, 149-150.

cuerda y dorado y policromado con las características franjas verticales (a las que se les añade en esta ocasión los colores rojo y verde), una carnación lívida, la talla poco incisiva o la cabellera recogida por detrás dejando al descubierto la oreja⁶⁵. Aunque en este caso se decanta por una cruz con brazos que emulan troncos sin descortezar. En segundo lugar merece la pena destacar el *Cristo de los Favores* de la parroquia de San Cecilio en Granada, probablemente también de una fase tardía en la producción de Rojas, y que procedente del Beaterio de las Recogidas, tradicionalmente estuvo atribuido a Baltasar de Arce. Repite el esquema compositivo del *Cristo de la Esperanza* así como las características expresivas de su rostro, con un notable *contrapposto*, aunque en esta ocasión la talla acusa en cierto modo la dureza de los primeros ejemplares de crucificado analizados. El perizoma, anudado a ambos lados, con cuerda, dorado y con la característica decoración de franjas verticales repite el habitual modelo de Rojas⁶⁶.

El *Cristo de la Buena Muerte* del Sagrario de la Catedral de Granada (fig.13) ha sido considerado por la historiografía como uno de sus últimos crucificados y punto culminante de la serie por sus valores expresivos y grado de naturalismo en la talla⁶⁷. Comparte con el resto de ejemplares rojeños la composición, con la cabeza inclinada hacia abajo y girada hacia la derecha, al mismo tiempo que torso y piernas lo hacen al lado contrario. Pero sin embargo su anatomía resulta en este caso mucho más robusta, con una talla que enfatiza de forma especial la musculatura, algo alejada de la estilización de los anteriores ejemplares de la serie. Asimismo los rasgos faciales, pese a que recuerdan en algunas cuestiones al resto de crucificados de Rojas, dan como resultado una expresión notablemente más dramática de lo habitual. Estas características, junto a otras formales como la forma de resolver el paño de pureza o la carnación, que hacen de esta talla un paso más avanzado hacia la estética barroca, han sido algunas de las razones de que se haya propuesto su atribución a su discípulo Bernabé de Gaviria⁶⁸.

En estrecha relación con este se encuentra el crucificado que, realizado en mancomunidad con Bernabé de Gaviria en 1607, corona el *Calvario* del retablo mayor de

⁶⁵ León Coloma, “El Crucificado en San Agustín”, 260-263.

⁶⁶ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 155-156.

⁶⁷ María Elena Gómez-Moreno, “Escultura del siglo XVII” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, VOL. XVI*. (Madrid: Plus-Ultra, 1958), 47.

⁶⁸ Miguel Ángel León Coloma, “Bernabé de Gaviria: una nueva propuesta de autoría para el Cristo de la Buena Muerte del Sagrario de Granada” en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, coordinada por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010), 614-619.

la iglesia de la Encarnación de Albolote (fig.14). Pese a la dificultad para separar la autoría de cada figura por los estilos similares de maestro y discípulo, parece que la intervención de ambos se limita a la escena de la *Encarnación*, y al *Calvario* del ático, junto a la figura del *Padre Eterno* sobre él⁶⁹. Mientras que en las figuras de la *Dolorosa* y *San Juan* se percibe una nueva sensibilidad más cercana al incipiente gusto barroco, un sentido más acusado de la expresión que se refleja en una gestualidad más marcada, el crucificado nos recuerda en su expresión serena a los habituales rostros de los crucificados de Rojas. Su composición, con una no muy acentuada contraposición de la cabeza al torso y piernas, es igualmente característica del tipo definido por el escultor giennense. No obstante su canon algo más robusto de lo habitual lo acerca al *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia del Sagrario.

Imágenes marianas.

Aunque sin el grado de proyección sobre las generaciones posteriores que tuvieron las iconografías que acabamos de ver, los tipos marianos de Rojas van a suponer también un paso importante en su configuración dentro de la escultura andaluza. En el caso de la Inmaculada Concepción Rojas recoge las características básicas del modelo manierista construido durante el último tercio del siglo XVI, que lo convertían en un tipo de gran éxito y de fácil consumo devocional, basado en un *contrapposto* suave, la plástica monumental y una cierta idealización del tipo⁷⁰. También han sido puestos en relación con los modelos de Vázquez el Mozo, y en concreto con la primitiva *Inmaculada* del retablo del monasterio de San Jerónimo⁷¹. Rojas utiliza estos parámetros de forma magistral en la imagen con la advocación de la *Virgen de los Favores* (fig.15) procedente de la desaparecida parroquia de San Juan de los Reyes y que se conserva actualmente en la antigua sacristía de Beneficiados de la Catedral de Granada. En líneas generales repite muchas de las características ya vista en la imaginería de Pablo de Rojas: se trata de una Virgen niña, compuesta en ligero *contrapposto* con gran equilibrio, con amplios y profundos pliegues en su manto que la dotan de monumentalidad, un canon algo corto, las manos unidas y la cabeza algo descentradas con respecto al eje del cuerpo, y una expresividad serena y dulce, con la mirada dirigida hacia el cielo, una característica esta

⁶⁹ José Manuel Gómez-Moreno Calera. *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote, Granada*. (Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1998), 25-27.

⁷⁰ López-Guadalupe Muñoz, "Pablo de Rojas, encrucijada...", 171.

⁷¹ Ha sido identificada con la que se conserva en la iglesia de San Ildefonso de Granada, también del círculo de Vázquez, la que se puede contemplar actualmente en San Jerónimo se considera de finales del siglo XVII en Sánchez-Mesa Martín. *Técnica de la escultura policromada granadina*, 97.

última que no será seguida por la generación siguiente en sus propuestas para la Inmaculada⁷². En cuanto a su proyección, la composición que crea Rojas sí que es retomada por Martínez Montañés, pero en este caso no en sus modelos de Inmaculada, sino en las figuras de *Santa Ana* y *San Joaquín* en el retablo de Santiponce⁷³. Al mismo tipo visto en la *Virgen de los Favores* responde la *Inmaculada* esculpida en piedra que se encuentra en el cementerio de canónigos del Sacromonte (fig.16), de análoga composición y recursos formales (pliegues, tratamiento del cabello, el *contrapposto* no muy acusado), con las manos unidas y ligeramente hacia un lado y con una expresión dulce y mirada hacia el cielo⁷⁴. Esta belleza femenina ideal, de rasgos dulces y delicados, es la que repite Rojas por ejemplo en la Virgen que centra el relieve de la *Encarnación* del retablo mayor de la iglesia de Albolote, que formalmente nos vuelve a mostrar algunos de los rasgos de sus figuras, como el tratamiento del cabello en mechones rizados que dejan a la vista la oreja, o la habitual disposición de los pliegues del ropaje.

En cuanto a la composición de la *Virgen con el Niño* también encontramos un tipo de éxito en la que, por encargo del arzobispo Pedro de Castro, realiza en 1599 para la Abadía del Sacromonte, imagen que se debe poner en relación además con los hallazgos de la Torre Turpiana y el propio Sacromonte por los contenidos marianos de éstos. Pese a que un desafortunado repinte nos impide una adecuada apreciación de la imagen, sí que son visibles en ella el tipo femenino de la *Virgen de los Favores*, además de sus características formales: el suave *contrapposto*, los volúmenes rotundos en el manto, aunque en este caso la expresividad se mucho menor de lo acostumbrado, evidente en la falta de relación entre Virgen y Niño⁷⁵.

Imágenes hagiográficas.

Por lo que se refiere a otras iconografías, el capítulo dedicado a los santos, en relación con la escultura para retablos, ocupa un lugar destacado dentro de la producción del escultor giennense. Aunque no se ha podido documentar, son muchos los estudios sobre la escultura granadina del momento los que vinculan, de una forma más o menos decidida, el inicio de la etapa de Pablo de Rojas en la ciudad con la primera fase de

⁷² Son los casos de Martínez Montañés o Alonso de Mena. Miguel Ángel León Coloma, “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina” en *a María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada* (Córdoba: Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2005), 253-257.

⁷³ León Coloma, “La Escultura en la Catedral de Granada”, 261.

⁷⁴ León Coloma, “La Inmaculada Concepción...”, 253-257.

⁷⁵ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 172.

construcción del gran retablo de la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo⁷⁶, iniciado en torno a 1570. De esta forma aparecería ligado a la nómina de maestros que allí trabajan, cuyo lenguaje se encuentra en la base estética de lo que acaba siendo el posterior estilo del alcalaíno⁷⁷, Juan Bautista Vázquez el Mozo, Diego de Pesquera, Melchor de Turín o incluso el enigmático maestro granadino de Rojas, Rodrigo Moreno. Como comentaba anteriormente, queda documentada la realización de un retablo en 1583 para la capilla familiar que poseía el contador Antonio Terrados en la iglesia del desamortizado convento de la Merced de Granada, del cual sólo queda la documentación relativa a sus pagos⁷⁸.

En 1588, en compañía de sus habituales colaboradores Diego de Navas, Diego de Aranda y su sobrino Pedro de Raxis, comienza los trabajos para un retablo en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada. Se entiende que la arquitectura del retablo correspondería a Navas y Aranda, probablemente con una estructura de carácter romanista, a Rojas y su taller la imaginería y a Pedro de Raxis la policromía⁷⁹. De él sólo nos han llegado cuatro imágenes de santos que se conservan en la Catedral, que configuran un programa iconográfico relacionado con los descubrimientos de la Torre Turpiana y Sacromonte: *San Juan*, *San Esteban*, *San Cecilio* y *San Gregorio Bético*⁸⁰. De un naturalismo aún comedido, aunque mayor en los rostros de *San Juan*⁸¹ y *San Esteban* (fig. 17) hasta el punto de suponer una verdadera novedad estética⁸², y que ofrece detalles naturalistas tan sutiles como el gesto del *San Esteban* de jugar con el cordón de la dalmática mientras lee. Las cuatro se disponen en *contrapposto* no muy acusado, menos

⁷⁶ José María Azcárate y Ristori, “Escultura del siglo XVI” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, VOL. XIII. (Madrid: Plus-Ultra, 1958), 344; Gómez-Moreno, “Escultura del siglo XVII”, 48; Sánchez-Mesa Martín, *Técnica de la escultura policromada granadina*, 99; Antonio Gallego y Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. (Granada: Don Quijote, 1982), 291; Jorge Bernal Ballesteros, José Hernández Díaz y Matilde Megía Navarro, “El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas” en *Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, dirigida por Enrique Pareja López. (Sevilla: Ediciones Gever, 1989), 189; López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 145.

⁷⁷ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 145.

⁷⁸ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 42.

⁷⁹ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 146.

⁸⁰ Así la presencia de San Juan se justificaría por ser a quien se atribuye en su momento la profecía comentada por San Cecilio que formaba parte de los descubrimientos de 1588 en la Torre Turpiana; la de san Esteban probablemente por ser suyo el hueso que fue encontrado. Miguel Ángel León Coloma, “La Escultura en la Catedral de Granada” en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, edición de Antonio Calvo Castellón. (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2007), 257.

⁸¹ Que junto a otra talla de San Juan Bautista de la iglesia de Santo Domingo han sido entendidos como antecedentes de los santos Juanes que realizó Martínez Montañés para el retablo de Santiponce. Gómez-Moreno, “Escultura del siglo XVII”, 42.

⁸² López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 146.

perceptible en la figura de *San Esteban* por la rigidez de la dalmática que viste (fig.18). Las ropas las resuelve en amplios volúmenes, mediante grandes y profundas líneas talladas en la madera, que nos hablan sin duda de la herencia clasicista de Rojas, y que, entre otras cuestiones, favorecen la percepción de la imagen desde la distancia. En cuanto al *San Esteban* es interesante anotar su vinculación con el *San Lorenzo* de Alonso de Mena en la iglesia de San Cecilio⁸³.

Vemos ya en estas tallas además algunas de las características formales que definen su obra. En el *San Juan*, imagen con la que se puede vincular la que sobre el mismo tema hizo Martínez Montañés para la iglesia de Santa Clara de Sevilla⁸⁴, observamos la cabellera típica, rizada y peinada hacia atrás, cayendo en voluminosos mechones que se arquean dejando a la vista las orejas, que quedan enmarcadas en su parte delantera por unas gruesas patillas, de la misma forma que resuelve como hemos visto, por ejemplo, su serie de crucificados. Aparecen en las cuatro imágenes los rasgos faciales característicos también de sus figuras masculinas, la mirada algo melancólica que producen unos ojos algo abultados y achinados que miran hacia abajo, nariz recta y labios algo gruesos⁸⁵. El canon utilizado es también el habitual en su figuración, de anatomía rotunda y perceptible a través de las ropas, resultando algo achaparrados⁸⁶. Por último hay que destacar una cuestión que se repite en muchas otras obras de Rojas y que, en este grupo en concreto de forma especial, es un valor añadido, la excelente labor de policromía de su sobrino Pedro de Raxis. Colaborador habitual en la policromía de las tallas de su tío Pablo, su pintura es preciosista, muy cuidada, que decora por completo las figuras a base de un grutesco de rico dibujo, que es heredero de los existentes en los trabajos de decoración de los aposentos de Carlos V en la Alhambra (1537-1541), obra de los pintores Julio Aquiles Romano y Alejandro Mayner. En esta serie llama la atención, además de la suntuosidad de la decoración vegetal, la escena que pinta en la dalmática de San Esteban en la que representa su martirio, algo por otra parte habitual en la manufactura de este tipo de textiles en el siglo XVI, a los que sin duda la labor de Raxis imita. Una riqueza en la policromía que será la tónica habitual en la imaginería granadina hasta la renovación que supone la llegada de Alonso Cano⁸⁷ y que, por otra parte, choca con la ubicación de

⁸³ León Coloma, "Alonso de Mena, ministro del cielo", 240.

⁸⁴ Orozco Díaz, "Propósito y conclusión", 121.

⁸⁵ León Coloma, "La Escultura en la Catedral de Granada", 257-258.

⁸⁶ Gómez-Moreno, "Escultura del siglo XVII", 48.

⁸⁷ Sánchez-Mesa Martín, *Técnica de la escultura policromada granadina*, 93-105.

las figuras en el retablo, semiocultas en el mismo y a una distancia suficiente del espectador como para impedir su disfrute (fig.19).

En 1596, según queda detallado en un minucioso contrato, realiza por encargo del escribano Diego López de Dueñas un retablo, del que también da las trazas, para la capilla que este tenía en la iglesia del desaparecido convento de Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Granada⁸⁸. Por dicho contrato sabemos que el retablo era sencillo, constaba de un banco, con un cuerpo central en el que iba la escena principal del mismo, la Anunciación, flanqueado por un par de columnas a cada lado, sobre las que se colocaron figuras de bulto redondo representando alegorías de la Fe y la Caridad. En el centro de la cornisa se dejaba un espacio para la escena de la Ascensión de Cristo, rematando el conjunto un frontispicio en el que se pondría, como era habitual, la figura del Padre Eterno.

Otro retablo desaparecido para el que talló Rojas la imaginería en 1598 es el que vestía la capilla de la Virgen de la Esperanza en la granadina iglesia de Santo Domingo. El conjunto estaba compuesto por las imágenes de *Santa Catalina* (actualmente conservada en el camarín de la Virgen del Rosario de la misma Iglesia), *Santa Águeda* y *San Juan Bautista* (hoy en la iglesia del Corpus Christi de Granada) y *Santa Lucía*⁸⁹, *San Jacinto de Polonia* y *San Pedro Mártir* (en la capilla original), y reproducía en muchos aspectos los parámetros antes vistos para el retablo de la Virgen de la Antigua. En esta obra, teniendo ya la presencia de figuras femeninas, podemos observar que Rojas va a dotar los rostros de estas siempre de un mayor grado de idealismo y belleza, dejando las características más naturalistas para los masculinos. Una vez más los volúmenes de las figuras son rotundos, con las ropas resueltas a base de grandes líneas, que, como veíamos en el retablo de la Antigua, facilitan su percepción desde la distancia. En este sentido la figura del *San Juan Bautista* es ejemplar (fig.20), animada además por un recurso compositivo característico de Rojas y que le hemos visto utilizar ampliamente en su serie de crucificados. Se trata de una contraposición de planos entre la parte superior y la inferior de la figura que genera un ritmo helicoidal que la dota de un notable dinamismo⁹⁰. Modelo este del Bautista que sería repetido en Granada por Alonso de Mena en otras

⁸⁸ Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo”, 44.

⁸⁹ Tomada como modelo por Alonso de Mena para su Santa Lucía del convento de la Concepción de Granada. León Coloma. “Alonso de Mena, ministro del cielo”, 240.

⁹⁰ López-Guadalupe Muñoz, “Pablo de Rojas, encrucijada...”, 147-148.

ocasiones, como en los que se conservan en la Capilla Real o en la Catedral⁹¹, de igual forma que se pueden encontrar claros ecos suyos en el que Martínez Montañés hace para el retablo de San Isidoro de Santiponce⁹². En relación con las formas de este grupo⁹³, aunque sin conocerse su procedencia y conservada en la antigua sacristía de Beneficiados de la Catedral, contamos con una imagen de *Santiago Peregrino* (fig.21). Con una composición ya vista en otros modelos de Rojas, adelantando una pierna y sosteniendo un libro en una mano, mientras que la otra se ocupa con un báculo, y más que probablemente con policromía de Raxis, la belleza con la que resuelve la cabeza ilustra de forma clara la gran deuda que Martínez Montañés contrajo con el clasicismo de su maestro⁹⁴ (fig.22).

Unas imágenes que vemos cómo van ganando durante esta fase de forma gradual atención a la expresión, al gesto devocional, como se observa en las figuras de *San Juan Evangelista* y *San Pedro* que realiza para la capilla Arauz en la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada, en especial el *San Pedro*, que con las manos unidas en gesto suplicante vuelve su mirada hacia el cielo. Un *San Pedro* con ropajes de volúmenes de nuevo rotundos, en una configuración que seguiría después Alonso de Mena en el *San Pedro* de los retablos-relicario de la Capilla Real o en el que esculpe para el interior de la portada septentrional de la Catedral de Jaén. El *San Juan* por otra parte, repite a grandes rasgos el tipo ya ensayado en el retablo de la Antigua, aunque este mucho más expresivo en su gestualidad (y sin la utilización del Evangelio en la mano derecha), y sirve a su vez de nuevo de modelo a Alonso de Mena en el que hace para el convento de las Comendadoras de Santiago de Granada⁹⁵.

CONCLUSIONES

Una de las cuestiones más repetidas por la crítica cuando se aborda el estudio de la obra de Pablo de Rojas es el complejo equilibrio en el que se mueve su escultura, a medio camino entre el concepto más clásico e idealizado de la figura y el naturalismo. Ciertamente hemos observado como Rojas recoge la herencia clásica desde sus primeras etapas de formación en el taller familiar de Alcalá la Real, pasando por las experiencias también de carácter clasicista que pudo haber obtenido de su presencia en el ambiente

⁹¹ León Coloma, "Alonso de Mena, ministro del cielo", 240.

⁹² Orozco Díaz, "Propósito y conclusión", 119.

⁹³ Gómez-Moreno, "Escultura del siglo XVII", 42.

⁹⁴ León Coloma, "La Escultura en la Catedral de Granada", 258-259.

⁹⁵ León Coloma, "Alonso de Mena, ministro del cielo", 240.

artístico granadino del último tercio del siglo XVI, trasladándolas al contexto, ya muy distinto del XVII. Con Rojas, la tendencia más expresiva de la escultura granadina quinientista, formada por las obras de Bigarny, Torni o Siloe, queda atenuada por el clasicismo que él preconiza y que es uno de sus principales legados a la escultura barroca andaluza.

De igual modo es su obra una de las vías fundamentales por las que el naturalismo comienza a hacer acto de aparición en la escultura andaluza. Un naturalismo que en su caso entendemos deriva, en primer lugar, de las demandas de la nueva sensibilidad devocional que nace tras el Concilio de Trento, que va a pretender acercar la imagen al fiel, para que, mediante la emoción, sea capaz de educarlo en los dogmas de la Iglesia, recurriendo entre otras vías, a la recreación fiel de la realidad, al naturalismo. Pero que además viene dado por la capacidad de Pablo de Rojas para especular sobre la concepción formal, la función y la percepción visual de la imagen religiosa, su relación con el espacio y el espectador. Una especulación que le va a llevar a entender la imagen devocional exenta de una forma completamente independiente, buscando en ella la multiplicidad de puntos de vista, dando así un paso definitivo hacia la formación de las bases de la imagen procesional del Barroco andaluz.

Hemos podido comprobar además cómo, mediante esta capacidad creativa, Pablo de Rojas configura una serie de tipos iconográficos como el Crucificado, el Nazareno o las aportaciones a los tipos marianos y hagiográficos, que van a tener una gran trascendencia en las generaciones venideras. Escultores de la inmediatamente posterior, como Bernabé de Gaviria o Alonso de Mena en Granada, así como Martínez Montañés en Sevilla, van a utilizar de forma habitual los tipos creados por Rojas para terminar de dar forma a lo que será la imaginería andaluza del Barroco.

En definitiva, Pablo de Rojas se revela como un artista crucial en el desarrollo de la escultura andaluza, en primer lugar por canalizar la transición del manierismo al naturalismo barroco, por actuar de bisagra entre el clasicismo que domina la escultura andaluza del XVI y las nuevas propuestas que acabarán desembocando en el advenimiento del Barroco en el XVII. Pero además ocupa un lugar de excepción como punto de encuentro entre los focos granadino y sevillano, tanto por su relación con los manieristas sevillanos que intervinieron en el retablo de San Jerónimo, de quienes tantos ecos se pueden encontrar en su obra, como por la huella que deja en su discípulo Martínez Montañés, uno de los principales creadores de la escultura sevillana del Barroco.

Bibliografía:

- Azcárate y Ristori, José María. “Escultura del siglo XVI” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, VOL. XIII*. Madrid: Plus-Ultra, 1958.
- Barrios Aguilera, Manuel (ed.). *Historia del Reino de Granada. La época morisca y la repoblación (1502-1630)*. Granada: Universidad de Granada, 2000. VOL.II.
- Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Antigvedad y excelencias de Granada*. Madrid: Luis Sánchez, 1608.
- Bernaldes Ballesteros, Jorge, Hernández Díaz, José y Megía Navarro, Matilde. “El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas” en *Historia del Arte en Andalucía, vol. V*, dirigida por Enrique Pareja López. Sevilla: Ediciones Gever, 1989.
- Camón Aznar, José. “Escultura y rejería españolas del siglo XVI” en *Summa Artis. Historia General del Arte, VOL. XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomos III y IV. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- Cortés Peña, Antonio Luis y Vincent, Bernard. *Historia de Granada. La época moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII. VOL.III*. Granada: Don Quijote, 1986.
- Cruz Cabrera, José Policarpo. “La escultura quinientista granadina: de sus albores a Pablo de Rojas” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 95-114. Madrid: Arco Libros, 2010.
- Gallego y Burín, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- Gallego y Burín, Antonio. *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Don Quijote, 1982.
- Gila Medina, Lázaro. “Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis” *Archivo español de arte* Tomo 76, N° 304, (2003): 389-406.
- Gila Medina, Lázaro. “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI” *Atrio: revista de historia del arte* n°4, (1992): 35-48.

- Gila Medina, Lázaro. “Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz, a ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas” *Archivo español de arte* Tomo 60, Nº 238 (1987): 167-178.
- Gómez-Moreno, María Elena. “Escultura del siglo XVII” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, VOL. XVI*. Madrid: Plus-Ultra, 1958.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. “Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)” en *El libro de la Catedral de Granada Vol. I*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 129-167. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote, Granada*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1998.
- Gómez-Moreno González, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1982.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español: Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*. Madrid: Xarait, 1983.
- Hernández Díaz, José. “Escultura andaluza del siglo XVII” en *Summa Artis. Historia General del Arte, VOL. XXVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Alonso de Mena, ministro del cielo” en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, edición de Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 239-256. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Maestros, obras prototípicas y estampas: en torno a la creación escultórica del quinientos en Granada y Jaén” en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, coordinada por Ana Gil Carazo, 161-173. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Bernabé de Gaviria: una nueva propuesta de autoría para el Cristo de la Buena Muerte del Sagrario de Granada” en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, coordinada por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 613-624. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010.

- León Coloma, Miguel Ángel. “El Crucificado en San Agustín” en *Granada Tolle, Lege «Granada Toma Y Lee»*. Catálogo de la exposición, editado por Francisco Javier Martínez Medina, Miguel Ángel León Coloma y Rodolfo Pérez Velázquez, 229-263. Granada: PP. Agustinos Recoletos, Provincia Santo Tomás De Villanueva, 2009.
- León Coloma, Miguel Ángel. “La Escultura en la Catedral de Granada” en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, edición de Antonio Calvo Castellón, 243-262. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2007.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Los Mausoleos Reales” en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario, Volumen II*, edición de Antonio Calvo Castellón, 341-364. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2007.
- León Coloma, Miguel Ángel. “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina” en *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*, edición de Francisco Javier Martínez Medina, Juan Manuel Martín Robles y Manuel Serrano Ruiz, 245-267. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2005.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada” en *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, edición de Francisco Javier Martínez Medina, 377-393. Córdoba: Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de la Calahorra” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n°26 (1995): 345-359 y n°28 (1997): 33-47.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 137-174. Madrid: Arco Libros, 2010.
- López Guzmán, Rafael. *Colección de documentos para la Historia del Arte en Granada. Siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- Martín González, Juan José. *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1991.

- Martín Rosales, Francisco y Rosales Fernández, Francisco. *Pablo de Rojas. Escultor de imaginería. Maestro de Juan Martínez Montañés*. Torredonjimeno (Jaén): Gráficas La Paz, 2000.
- Orozco Díaz, Emilio. “Propósito y conclusión” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, 73-160. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990.
- Redondo Cantera, María José. “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* tomo 52 (1986): 271-282.
- Redondo Cantera, María José. “Nuevos datos sobre la realización del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* tomo 49 (1983): 325-330.
- Rosenthal, Earl. *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza, 1988.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. “La escultura” en *El libro de la Catedral de Granada Vol. I*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 375-476. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. “El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas” en *Historia del arte en Andalucía, VOL. VII*, dirigida por Enrique Pareja López. Sevilla: Ediciones Gever, 1991.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada, 1971.
- Ulierte Vázquez, María Luz. “Del Manierismo al Barroco en la escultura giennense” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº123 (1985): 41-52.

ANEXO
MATERIAL GRÁFICO



Fig. 1 Pablo de Rojas. Adoración de los pastores. Retablo del monasterio de San Jerónimo, Granada

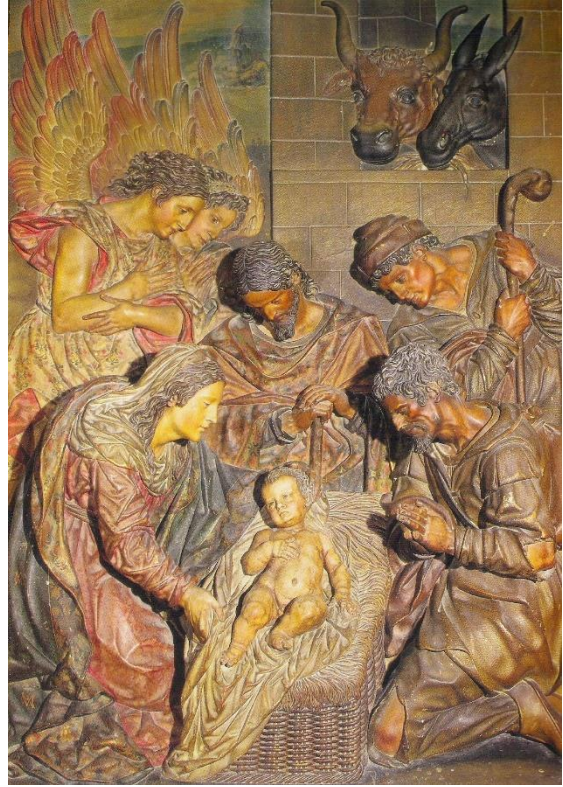


Fig. 2 Juan Martínez Montañés. Adoración de los pastores Retablo del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla



Fig. 3 Pablo de Rojas. Jesús de la Paciencia. Iglesia de San Matías, Granada.

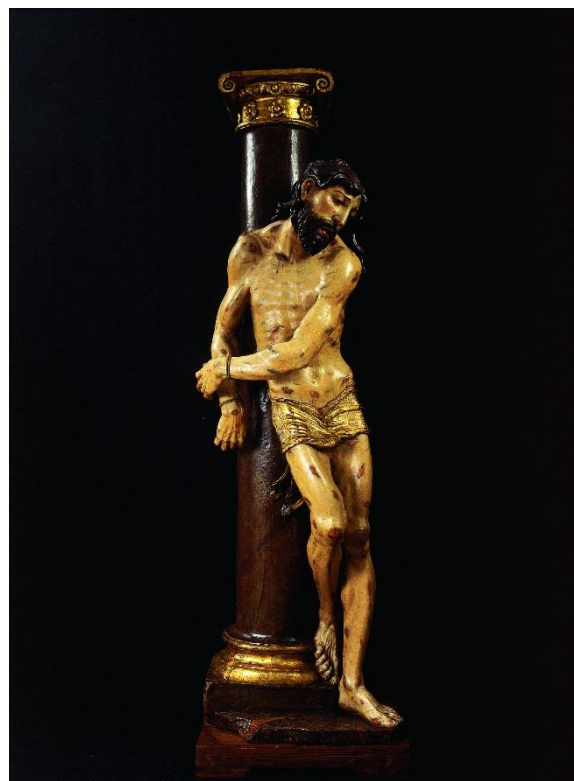


Fig. 4 Diego de Siloe. Jesús del Perdón, iglesia de San José, Granada.



Fig. 5 Pablo de Rojas. Nazareno de Huétor Vega.



Fig. 6 Pablo de Rojas. Nazareno de la iglesia de San Francisco, Priego.



Fig. 7 Pablo de Rojas. Nazareno de la iglesia de San Francisco, Priego.



Fig. 8 Pablo de Rojas. Crucificado del Seminario Mayor de Granada.



Fig. 9 Pablo de Rojas. Crucificado de la sacristía de la Basílica de las Angustias, Granada.



Fig. 10 Pablo de Rojas. Cristo de la Esperanza



Fig. 11 Pablo de Rojas. Cristo de la Esperanza (detalle)



Fig. 12 Pablo de Rojas. Crucificado del convento de Agustinos Recoletos, Granada.



Fig. 13 Pablo de Rojas. Cristo de la Buena Muerte, iglesia del Sagrario, Granada.

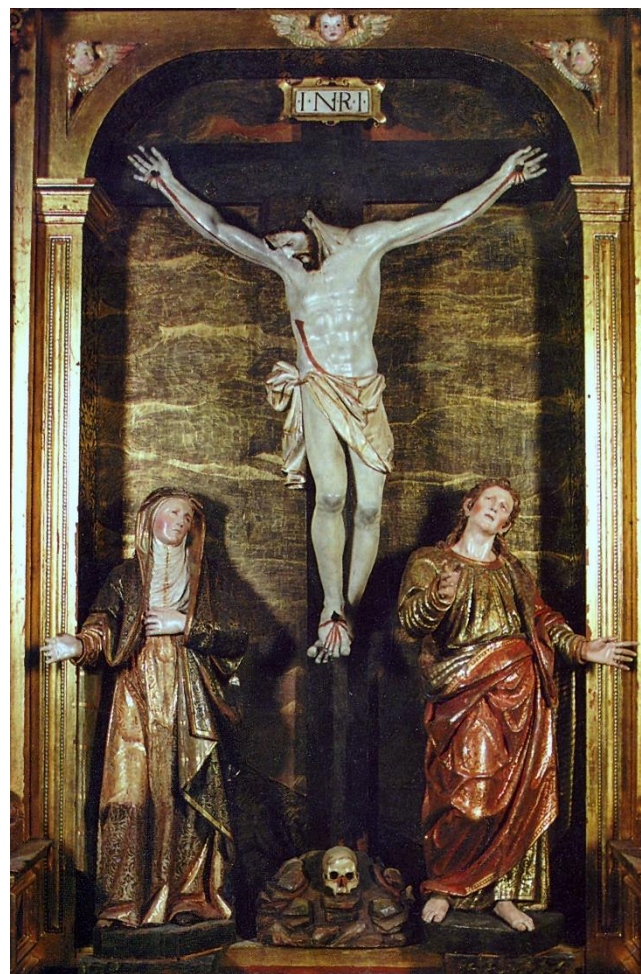


Fig. 14 Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Calvario, retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote, Granada



Fig. 15 Pablo de Rojas. Virgen de los Favores, Catedral de Granada.



Fig. 16 Pablo de Rojas. Inmaculada, cementerio de canónigos del Sacromonte, Granada.



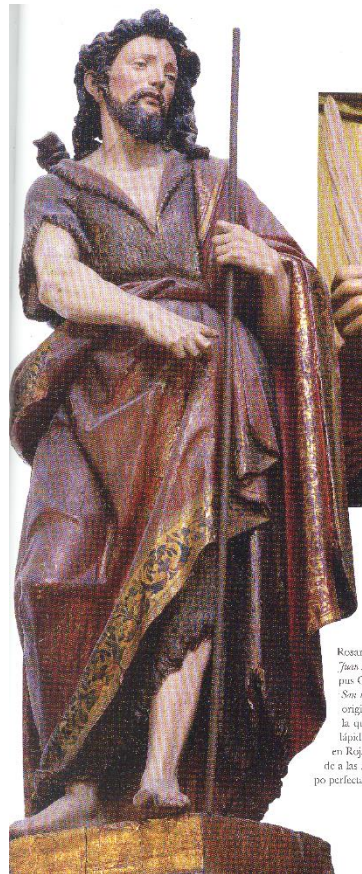
Fig. 17 Pablo de Rojas. San Esteban (detalle), Catedral de Granada.



Fig. 18 Pablo de Rojas. San Esteban, Catedral de Granada



Fig. 19 Pablo de Rojas y Pedro de Raxis. San Juan evangelista (detalles policromía parte posterior), Catedral de Granada.



Rojas
Juan,
pus C
Soc I
origi
la ve
litud:
en Roji
de a las I
po perfectia

Fig. 20 Pablo de Rojas. San Juan Bautista, iglesia del Corpus Christi, Granada



Fig. 21 Pablo de Rojas. Santiago Peregrino, Catedral de Granada.



Fig. 22 Pablo de Rojas. Santiago Peregrino (detalle), Catedral de Granada.

Procedencia de las imágenes:

- Fig.2, autor: desconocido. Obtenida en <http://bloghistoriadelararte.files.wordpress.com/2013/12/adoracion-de-los-pastores.jpeg>
- Fig.3, autor: Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Obtenida en http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Imagenes/conservacion/Bienes_muebles/cristo_paciencia_granada/294.jpg
- Fig.4, autor: Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Obtenida en http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Imagenes/conservacion/Bienes_muebles/jesus_perdon/331.jpg
- Fig.5, autor: Ayuntamiento de Huétor Vega. Obtenida en <https://www.flickr.com/photos/aytohuetorvega/4626712866/>
- Figs. 6 y 7, autor: desconocido. Obtenidas en <http://www.jesusnazareno.com/wordpress2/?p=1146>
- Fig.8, autor: desconocido. Obtenida en <http://pasion.mforos.com/1372160/7980746-escuela-granadina-de-escultura/?pag=8>
- Fig.9, autor: José Antonio Fernández. Obtenida en <http://eljardindelalbaydero.blogspot.com.es/2013/09/historia-de-la-basilica-de-nuestra.html>
- Fig.10, autor: AP. Obtenida en <http://fotos.subefotos.com/a5a1a7ba344ade845974394f34d3fe00o.jpg>
- Fig.11, autor: desconocido. Obtenida en <http://elforocofrade.es/viewtopic.php?f=10&t=5827>
- Fig. 12, autor: desconocido. Obtenida en <http://www.ideal.es/granada/20090922/cultura/conventos-agustinos-muestran-patrimonio-20090922.html>
- Fig. 13, autor: desconocido. Obtenida en <http://fotos.miarroba.es/fotos/f/e/fe32059c.jpg>
- Fig.14, autor: desconocido. Obtenida de Gómez-Moreno Calera, José Manuel. *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote, Granada*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1998.
- Fig.15. Obtenida de León Coloma, Miguel Ángel. “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina” en *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*, edición de Francisco Javier Martínez Medina, Juan Manuel Martín Robles y Manuel Serrano Ruiz, 245-267. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2005.
- Fig.16, autor: Miguel Ángel León Coloma. Obtenida de León Coloma, Miguel Ángel. “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina” en *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*, edición de Francisco Javier Martínez Medina, Juan Manuel Martín Robles y Manuel Serrano Ruiz, 245-267. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2005.

- Figs.17 y 18, autor: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Obtenidas de <http://ipce.mcu.es/conservacion/restauracion/escultura.html>
- Fig.19, autor desconocido. Obtenida de <http://www.manualidadesisabelalcaraz.com/54-policromia>
- Fig.20, obtenida de López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 137-174. Madrid: Arco Libros, 2010.