

LA ESCULTURA EN EL RETABLO: SOBRE EL ROMANISMO DE PABLO DE ROJAS

Conforme se profundiza en el conocimiento directo del patrimonio escultórico existente en Granada, principalmente en las parroquias e iglesias de la provincia, se revaloriza la hasta hace poco casi desconocida obra del escultor alcalaíno Pablo de Rojas, tan certeramente ponderada por investigadores de alto prestigio en estos temas: D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, D.^a M.^a Elena Gómez-Moreno Rodríguez-Bolívar, D. Antonio Gallego Burín, D. Emilio Orozco Díaz, entre otros¹.

Las obras documentadas y las a él atribuidas ciertamente nos ofrecen una diferenciada personalidad, respecto a lo producido en Andalucía en los años finales del siglo XVI y los primeros del XVII. Ese Bajo Renacimiento de la escuela escultórica hispalense, al que dedicó documentadísimos trabajos D. José Hernández Díaz², nos ofrece un denso panorama de escultores y obras, en los que de manera contenida aún están presentes herencias venidas directamente de la plástica renacentista italiana o transcritas ya por la experiencia de los grandes maestros castellanos del pleno XVI.

(1) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.: *La gran época de la escultura española*. Barcelona-Madrid-Méjico, Ed. Noguer S.A., 1964; "La Inmaculada en la escultura española", *Miscelánea*, Comillas, Universidad Pontificia, 1955. GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, M.^a E.: *Juan Martínez Montañés*. Madrid, 1942; *Breve historia de la escultura española*. Madrid, Ed. Dossat, S.A., 1951; *Escultura del siglo XVII*. Madrid, Ed. Plus Ultra, Col. "Ars Hispaniae", vol. XVI, 1963; "Montañés entre Juan de Mesa y Alonso Cano", en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1969. GALLEGO BURÍN, A.: "Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés", en *Homenaje a Martínez Montañés. Boletín de Bellas Artes*, IV (1939), pp. 13-34. OROZCO DÍAZ, E.: "La estética de Montañés y su formación granadina. Propósito y conclusión", en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1969. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El arte de Martínez Montañés y la estética del Manierismo". *Cuadernos Hispano Americanos*, 237 (1969); "De nuevo con Martínez Montañés", en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de BB AA "Santa Isabel de Hungría", 1974; *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, S.L., 1987.

(2) HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, C.S.I.C., 1951.

Si para Sevilla se aceptó hablar de artistas premontañesinos, con autores y obras ampliamente documentados³, para el otro gran núcleo andaluz de producción, el de Granada, se hace más confuso este período en el que, a falta hasta ahora de una más abundante documentación, sólo disponemos de una serie de obras de alta calidad plástica y unas pocas referencias a nombres y lugares concretos, así como también a obras ya desaparecidas.

Atendiendo más a la vertiente tardo-romanista y prebarroca, que se dirige principalmente hacia un naturalismo novedoso y más cercano a los intereses y sentimientos de los consumidores de los propios contenidos temáticos de las obras, se nos impone la cada día más interesante figura del escultor andaluz Pablo de Rojas, nacido en 1549 en Alcalá la Real, provincia de Jaén, e hijo del polifacético artista sardo Pedro (Sardo) Raxis y de Catalina González⁴.

Formado junto a su padre y en el taller familiar, se incorporó después en Granada a las enseñanzas de un escultor, hasta ahora muy poco conocido, llamado Rodrigo Moreno, a quien la crítica también lo ha relacionado con los autores del gran retablo de la iglesia del Monasterio de S. Jerónimo de Granada.

Inserto así, Pablo de Rojas, en la corriente y estilo de la época bajo renacentista y prebarroca, su figura se presenta altamente atractiva, al ponderar debidamente el hecho de ser el titular de uno de los talleres de escultura más importantes de Granada y el maestro del gran Juan Martínez Montañés, circunstancia esta que ha dado lugar a importantes estudios, que se han ocupado especialmente de las primeras obras de éste y de las relaciones que permiten hacer con las del propio Pablo de Rojas y con las de los escultores que estaban activos por entonces en Sevilla⁵.

EL RETABLO DE ALBOLOTE

Intervenciones recientes en el conjunto monumental de la iglesia parroquial de la Encarnación de la villa de Albolote (Granada), en especial en el gran retablo del altar mayor, han permitido estudiar de cerca el magnífico conjunto escultórico del mismo, con los grupos del *Calvario*, *La Encarnación* y los *Evangelistas*, todo pun-

(3) HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Imaginería Hispalense...* (1951) cit., p. 8.

(4) GILA MEDINA, L.: "Los Raxis: importante familia de artistas del renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas". *Archivo Español de Arte*, 238 (1987), p. 167; "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI". *Atrio*, 4 (1992), pp. 35-48.

(5) OROZCO DÍAZ, E.: "La estética de Montañés y su formación granadina..." (1969) cit. GALLEGO BURÍN, A.: "Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés" (1939) cit. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "De nuevo con Martínez Montañés" (1974) cit. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *El arte del barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Vol. VII de la *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla Ed. Gever, S.L., 1991.

tualmente documentado por el profesor Gómez-Moreno Calera⁶. El hecho concreto de ser este conjunto monumental (iglesia, portadas, retablo del altar mayor y esculturas) de la misma época y estilo -todo está realizado entre 1583 y 1610- permite considerar las significaciones estilísticas y ambientales que tienen tanto la arquitectura monumental del templo, con el tradicional repartimiento de espacios propio de su planta de cruz latina, como los cerramientos con techumbres mudéjares, y su decoración principal interior.

Especial papel juegan también las dos portadas -la principal a los pies y la lateral al costado-, ya que en ellas su autor, Ambrosio de Vico, marca (h. 1593) con indiscutible dignidad de diseño el tono de lo que por aquellas fechas era para Granada la arquitectura religiosa manierista y prebarroca. La linealidad, la geometría y las soluciones propias de la arquitectura de carpintería se embellecen con los materiales pétreos marmóreos y en ocasiones con leves e indicativos toques de policromía.

La gran obra de la fachada y portada principal de la Chancillería de Granada, obra de Castillo, significó, junto con otras obras singulares, como el palacio del actual Archivo de Indias en Sevilla, una ruptura clara con la etapa propiamente renacentista. Y estas dos portadas de Albolote, portantes ambas del escudo del Arzobispo de Granada D. Pedro de Castro, significan así el mejor anuncio hacia el espacio exterior de lo que el mismo arquitecto Ambrosio de Vico haría años más tarde (1605-1610) en el gran retablo del altar mayor, desde donde se ofrece a los fieles todo un programa iconográfico clave y plásticamente estudiado, perfectamente encajado todo en las normas postridentinas de claridad de exposición y directa pedagogía.

Si en las portadas a la calle ya se anunciaba que el templo era verdaderamente la Casa de Dios y que a Él sólo se daba honor y gloria, ahora ya en el interior, con las riquezas de los oros y la policromía, como en un libro abierto se ofrece entronizada la imagen de la *Trinidad* con los temas del *Padre Eterno* en el remate final, el *Hijo* en la cruz, entre la *Virgen* y *S. Juan*, y el *Espíritu Santo* presente y activo en la propia escena de *La Encarnación* (il.1). Esta esencial secuencia cristológica representada en escultura, principalmente de bulto redondo, se distribuye en los dos pisos de la calle central del retablo, arrancando desde el sagrario custodiado por las pequeñas figuras de *S. Pedro*, *S. Andrés*, *S. Juan Evangelista* y *Santiago*(?), de época anterior y muy escasas de interés artístico. En el siglo XVIII se sustituyó el manifestador original por otro en el estilo de Hurtado Izquierdo. Como base de todo el retablo, y con importante simbolismo morfológico y temático, se colocan, a cada lado y en el banco, dos amplios y bellos relieves escultóricos ricamente policromados con las figuras de los *cuatro evangelistas*, que de esta manera dan fe y testi-

(6) GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada, Universidad, 1992; *La iglesia de la Encarnación de Albolote*. Granada, Fundación Francisco Carvajal, 1993.

monio con sus textos canónicos, que escriben sobre grandes libros, de lo que vieron y vivieron.

Se completa toda esta lección de doctrina con cuatro hermosas pinturas sobre tabla, obras de Pedro de Raxis que ocupan las dos calles laterales y que representan las escenas del *Nacimiento de Jesús* y la *Adoración de los Reyes*, en el lado de la izquierda (antiguo del Evangelio), y la *Visitación* y la *Presentación del Niño en el templo* o *Purificación de María* al lado derecho (o de la Epístola). En este sentido es significativo, aparte razones de tipo económico, que se asigne a los corpóreos y reales volúmenes de la escultura policromada, los temas centrales del *Calvario* y el grupo de *La Encarnación*, y que en segundo plano sea la pintura la encargada de narrar las otras escenas como complementarias.

La solemne estructura arquitectónica, remarcada por la reiterada verticalidad de las cuatro columnas jónicas del cuerpo principal y las dos corintias del piso superior, se enfatiza con el alarde de diseño de la parte baja del basamento del retablo, con cuatro valientes mensulones que soportan los cuatro principales ejes verticales del mismo. Esta solución, por otra parte, tan manierista y frecuente en Ambrosio de Vico, se completa en el piso superior con los dos pináculos piramidales de remate, acabados en esferas doradas, de tan cercano gusto escorialense y que tan visualmente reiteran el sereno ritmo de la verticalidad.

Las esculturas de bulto redondo y en alto relieve encuentran así, en estos enmarques sobrios y de tan clara concepción estructural, el mejor ambiente y espacio para decir sus propios contenidos, tanto por su aplomo plástico y su volumen exento, como por el contraste que su incipiente y expresivo naturalismo marca en movimientos y volúmenes, con sus respectivos encuadres tan rectos, concretos y lineales. Especial papel dinámico y visual juega en todas estas propuestas plásticas la policromía, tanto de las figuras como de los propios fondos de las capillas o encajamientos, resueltos con especial intención pictórica y espacial con paisajes que valoran y resaltan los volúmenes y cuerpos reales. El relieve de las propias tallas se refuerza también con sombreados pintados sobre las superficies doradas.

Los propios documentos del contrato inciden en estas especiales intenciones del encargo. Así, en el contrato de ensamblaje y talla del retablo con Miguel Cano, firmado el 21 de mayo de 1605, y en la tasación final que hace Ambrosio de Vico, el 17 de 1610, se dice:

"[...] y parece aber echo algunas demasías mui neçesarias a la ermosura y buena traça del dicho retablo, una de las quales es en el encasamento do está Cristo en la cruz que tiene ondo una terçia el qual no se obligó sino a una octaba porque abia de ser de pintura el Cristo i no de relieve como está aora y Nuestra Señora y San Juan".

(7) GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: *La iglesia de la Encarnación* (1993), cit. "Apéndice documental". Documento nº XXIV A.C.E. Gr. Fábricas, leg. sin clasificar, p. 184.

Se prefirió sobre la idea primera, que iba a representar en pintura el Cristo, la de hacerlo en escultura y, además, resaltando su relieve. Esto mismo se puntualiza al referirse a la figura del *Padre Eterno* y a las del *Calvario*:

“Nuestra Señora tendrá de alto seis quartas y media que son seis dedos, San Juan a de tener la misma altura; estas figuras an de ser redondas que cada una haga el escorzo y postura que a tan deboto espectáculo conviene, las quales figuras de Nuestra Señora y San Juan serán sus ropas bestiduras con hermosura de pliegues realzados unos sobre otros, como cosa que se a de ver un poco lejos -el subrayado es mío-; el Dios Padre a de tener dos quartas de alto y a de estar en un frontispicio en buelta redonda, y así convenía el escultor vea el frontispicio do a de estar el Dios Padre para que mejor les de el ayre y ancho que la tal figura requiere por estar metida entre dos cornijas el relieve [...]”⁸.

Esta preocupación por fijar las dependencias que los volúmenes de las esculturas debían tener respecto de los salientes del retablo, cornisas y encasamientos, hace que las soluciones dadas a la talla de las esculturas estén asimismo resaltadas en sus volúmenes exentos y en sus composiciones. El marco justifica y complementa la propia obra escultórica y así se entiende que las figuras del piso superior, al ser más fácilmente vistas como bulto redondo, se tallen también por detrás, si bien con mayor simplicidad. En cambio, las figuras del grupo de *La Encarnación*, colocado en el primer piso, con escorzo menos elevado, se dejan ahuecadas por la parte de atrás y se acoplan a menor distancia al plano de fondo. Tanto el fondo del encasamiento del piso alto, en el que se coloca el grupo del *Calvario*, como éste de *La Encarnación* se pintan con paisajes y elementos de perspectiva respectivamente, que crean espacios y ambientes idóneos para el naturalismo de las propias escenas. Esta diferencia de relieve decreciente de las esculturas del piso alto respecto a las del piso medio se aumenta en las esculturas del banco, resueltas en dos pictóricos medios relieves con los cuatro evangelistas insertos en estancias interiores abiertas a bellos paisajes pintados y escalfados en oro, con claras perspectivas pictóricas.

Estas relaciones escalonadas entre las estructuras arquitectónicas del retablo y las soluciones de volúmenes y composiciones de los grupos escultóricos, en contraste con los cuatro tableros pintados, donde los espacios son fingidos, se ven trastocadas con la reforma que en el siglo XVIII se hizo en el cuerpo central al colocar el manifestador giratorio de colmena, todo dorado, tan dinámico y atormentado de ornamentación y diseño, que rompe incluso las proporciones que el proyecto inicial había dado al encasamiento principal para el grupo escultórico de *La Encarnación*, que así se ve más constreñido y falto de espacio, y al que posteriormente hubo de calzar con suplementos para que el nuevo manifestador no se interpusiera a las figuras del grupo.

(8) *Ibidem*, pp. 186-187.

Los objetivos de la nueva teatralidad del barroco del XVIII se alcanzaron sin duda con esta nueva pieza o máquina dorada y con espejos, pero rompiendo el tono de equilibrio que la arquitectura manierista de Ambrosio de Vico alcanzaba, no ya sin atractiva tensión, con el aún contenido naturalismo de las esculturas de Pablo de Rojas y sus continuadores y contemporáneos Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda, autores de la parte escultórica del retablo, en la que se acentúa aún más estos giros estéticos con la excelente policromía de Pedro de Raxis, sobrino de Rojas.

Al final todo ha funcionado de acuerdo con el proyecto de conjunto, dándole a la escultura papel predominante sobre la pintura e, incluso, organizando los principales espacios del gran retablo en función de los temas representados en la realidad corporal de los grupos escultóricos de volúmenes exentos y de altos relieves, perfectamente animados y naturalizados por el color.

SOBRE LAS ESCULTURAS Y SUS AUTORES.

El 19 de diciembre de 1606 en Granada se comprometían ante el escribano y testigos los escultores Pablo de Rojas, vecino de la parroquia de Santiago, y Bernabé de Gaviria, de la de S. Gil, "ambos a dos y de mancomún", a realizar, por mandato de su señoría D. Pedro de Castro y Quiñones, las esculturas del retablo de Albolote y que son las siguientes, según detalladamente se especifica en el citado contrato:

"Primeramente se a de hazer Christo en la Cruz y María Santísima y San Joan, y Dios Padre, y la Encarnación en esta manera. Christo en la cruz a de tener de alto çinco terçias y la cruz a de tener lo que tiene el encasamento el qual está hecho en casa de Miguel Cano donde se tomará al justo la altura de la cruz y anchura, de manera que si pudiere dar algo más de las çinco terçias de alto al Christo se dará; Nuestra Señora tendrá de alto seis quartas y media que son seis dedos; San Joan a de tener la misma altura [...] el Dios Padre a de tener tres quartas de alto [...] Yten a de hacer una historia de la Encarnación que a de tener el encasamento siete quartas y media en quadrado y con esta consideración se a de terciar la figura de Nuestra Señora pues a de estar umillada, y el ángel inclinada la rodilla, de manera que tendrá el ángel de alto seis quartas y media; y an de ser estas figuras casi redondas que vernán todas las figuras deste retablo a tener una altura groseça. Yten es condición que la madera desta escultura a de ser de pino limpia y enjuta sin jenero de carcoma y an de tener estas figuras las menos juntas que se pudiere. Yten toda la obra desta ymajinería a de ser a contento del Señor provisor o de la persona que nombrare para ello. Ambrosio de Vico".

(9) GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: *La iglesia de la Encarnación...* (1993) cit., p. 187.

Los precios que se estipularon fueron: por el Dios Padre con su ornato, doce ducados; por el Crucificado, veinticuatro ducados; por el S. Juan y Nuestra Señora, cuarenta ducados; la historia de la Encarnación, cincuenta ducados. Estos precios fueron los justos al parecer de Ambrosio de Vico.

Independientemente de los datos técnicos, iconográficos y económicos, este documento nos hace saber que estas esculturas muy posiblemente serían de las últimas realizadas por el escultor Pablo de Rojas, ya que, aunque aún no conocemos la fecha exacta de su muerte, se sabe que ya en 1611 había fallecido, porque sus sobrinos, los Raxis, reclaman a su viuda la herencia que les correspondía de su tío "el escultor Pablo de Rojas"¹⁰. Esta circunstancia revaloriza el hecho del compromiso mancomunado que Rojas contrae con su seguidor y colaborador, Bernabé de Gaviria, del que desconocemos su edad, si bien podemos aventurar que sería más joven, aunque según parece pudo morir en 1622. Si el gran apostolado de la catedral de Granada fue acabado en 1614 (tres o cuatro años después de la muerte de Pablo de Rojas) y es Bernabé de Gaviria quien lo acabó, estaríamos en estas obras de Albolote ante una etapa final de Rojas y de plena madurez de Gaviria, su colaborador.

Las pocas obras hasta ahora fechadas de Rojas, principalmente en la década de los noventa, nos presentan una producción de personalidad claramente definida, innovadora respecto a los numerosos seguidores de la anterior escuela de Diego de Siloé y de Diego de Pesquera (Juan de Maeda, Diego de Aranda, Toribio de Liébana y Baltasar de Arce) y de las obras de los italianos y extranjeros que trabajaron en Granada en la primera mitad del XVI (Jacobo Florentino, Domenico Fancelli o Felipe Bigarny).

Se hace muy significativo de estas variaciones atender comparativamente los estudios de los grupos del *Calvario*, con el *Crucificado* entre la *Dolorosa* y *S. Juan*, de las iglesias de Santa Ana y del Sagrario, de Diego de Aranda, de la Capilla Real, de Felipe Bigarny y, sobre todo, del retablo del Monasterio de S. Jerónimo, de Juan Bautista Vázquez el Joven y Melchor de Turín, y éste de Albolote de Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria (*il. 2*).

De las tres figuras es precisamente el *Crucificado* el que más expresivamente denota la atención y tendencia al naturalismo que los autores practican. De aquel *Crucificado* que Rojas talló hacia 1591 para la catedral granadina, indiscutible cabeza de serie y posiblemente posterior al que se le atribuye de la parroquia del Sagrario, y pasando por el espléndido de la capilla-oratorio del seminario Mayor de Granada, antes en la Capilla de Acción Católica, se concluye en éste del gran retablo de Albolote. Lo que en él se aprecia de mayor blandura de modelado, de mayor emoción y naturalismo, de mayor dramatismo finalmente, e incluso de mayor cesión de las gubias al pincel, bien se puede explicar

(10) GILA MEDINA, L.: "Los Raxis..." (1987), cit., p. 167.

por ser la etapa final, de plena madurez y concluyente de su autor o por la posible colaboración de esa otra mano, la de Bernabé de Gaviria, también documentada en este encargo (il. 3).

El desconocimiento que hasta ahora tenemos de este autor, Gaviria, y de sus obras ciertas no nos permite considerar que estas espléndidas tallas y sus sutilezas se deban a su arte. En todo caso se puede aventurar su participación como primer oficial de taller, sobre modelos de Pablo de Rojas y bajo su dirección.

Estas consideraciones se respaldan con el estudio de otras obras, hasta ahora desconocidas, como son los dos crucificados de la iglesia de Cogollos Vega (Granada), recientemente restauradas, con clara afiliación al arte de Pablo de Rojas, o el que aquí se reproduce (igualmente ignorado por la crítica y sin catalogación hasta ahora) de la iglesia parroquial de Quéntar (Granada) (il. 4, 5). A pesar del mal estado de su policromía, muy oscurecida por los barnices y con numerosas lagunas, se destaca en esta obra la firmeza de la talla en el rostro, de dibujo seguro y concreto modelado, y la corrección y bello sentimiento de todo el desnudo, de tamaño natural, compuesto en el más cierto estilo y canon del arte de Pablo de Rojas.

La talla y composición del cabello, resaltando la estructura muscular del cuello y la oreja, son como sus firmas formales, así como la exacta solución del dibujo y talla del paño de pureza, repetida exactamente en el *Cristo* de la catedral y en éste de Albolote. El repinte de este elemento y la suciedad del resto del desnudo distrae en parte la lectura estilística de la obra que, no obstante, hay que situar en fecha anterior a 1590 y, por lo tanto, quince o dieciséis años anterior a éste del retablo. La distancia de años bien puede justificar estas diferentes maneras de resolver la talla del rostro y de todo el desnudo, aquí en Albolote con mayor suavidad de modelado y de dibujo menos duro y concreto, y más envuelto. La excesiva limpieza a la que se han sometido las carnaciones contribuye aún más a acentuar estas diferencias.

De las dos figuras restantes, la *Virgen María* y el *S. Juan*, es la primera la que, fundamentalmente en el rostro, concreta la alta maestría y originalidad de Rojas, resolviendo ya en formas naturalistas y blandas la emoción desbordante del dolor femenino contenido y profundo (il. 6). La singular oportunidad de haber podido contemplar de cerca estas obras nos permite destacar esa otra dimensión propia del arte de ofrenda que estas imágenes de devoción tienen, aún y a pesar de estar colocadas en lo más alto del retablo. Las diferencias de modelado, claramente apreciables, entre el rostro de la *Virgen Dolorosa* y la del grupo de *La Encarnación* del mismo retablo nos hacen comprobar la atención y estudio con los que Rojas resolvió la representación de las distintas edades del personaje. En la primera más blanda y ajada y en la segunda plena de tersura y juventud.

La riqueza de la policromía, debida a Pedro de Raxis, ha quedado de manifiesto después de la limpieza, si bien, como ya indiqué, las carnaciones han perdido muchos de sus valores pictóricos, matices, pátinas y medios tonos, por un

excesivo lavado que ha borrado datos y detalles de especiales significaciones en el dibujo y modelado de los rostros, como son las cejas, ojos, labios y sus sombreados. Pensemos que, si ya en el contrato se especifica, como vimos, que las figuras del Calvario debían llevar "ropas y bestiduras con hermosura de pliegues realzados unos sobre otros como cosa que se ha de ver un poco lejos", la policromía de las figuras, en especial de las carnaciones, resaltaría los rasgos esenciales, tal y como incluso vemos con la talla de las partes altas del retablo, recortadas y sombreadas con tonos oscuros sobre el oro. Esto ocasionaba frecuentemente que el maestro de pintura, responsable del contrato, se reservara la labor más delicada de pintar los rostros y las carnaciones en general y el maestro u oficial de dorado y estofado se encargaba de la policromía de la carpintería y de la ornamentación de las tallas.

Al otro lado de la cruz, y formando parte del grupo escultórico, se sitúa la figura de *S. Juan Evangelista*, también resuelta con gesto declamatorio, en composición equilibrada con la de la *Virgen*, abriendo los brazos y desbordando ambos con sus manos el definido y concreto marco arquitectónico de su encasamiento. Ambos resuelven con gran elegancia su composición de figuras de pie, vestidas con túnica y manto, destacando el contraposto de su pierna derecha, elegantemente resaltado en el *S. Juan* por el manto recogido bajo el brazo izquierdo. Se supera así el estatismo y rigidez de épocas anteriores y se aumenta el gesto de equilibrio de ascendencia clásica, al tiempo que se resuelve con especial calidad el tono expresivo y comunicativo de todo el grupo escultórico, que centra el cuerpo superior del retablo y en el que destaca el eje de la negra cruz plana con el *Crucificado* de claras carnaciones, enfondado sobre un paisaje escalfado en oro. La nota simbólica de la calavera al pie de la cruz y del *Padre Eterno* en el frontón superior completan el mensaje iconográfico del conjunto.

Pero este ponderado saber componer el grupo escultórico Pablo de Rojas lo practica, aún con mayor desenfado y originalidad, en el cuerpo principal del retablo, en el primer piso, con el conjunto de *La Encarnación* (muy inferiores resultan los grupos atribuidos hasta ahora a Gaviria, como vemos, en el de la *Santa Parentela* del perdido retablo de *S. Gil*, hoy en la Capilla Real). Lo escultórico y lo pictórico se compenetran con gran acierto en éste de Rojas, convirtiendo el encasamiento en verdadera estancia, donde las figuras de *María* y el *Arcángel Gabriel* representan tan importante escena. Aquí Pablo de Rojas aborda de manera totalmente diferente la composición que en el gran retablo de *S. Jerónimo* hicieron Vázquez el Joven o Melchor de Turín, artistas y obra tan relacionados con nuestro escultor.

El arte de Pablo de Rojas, una vez más, resuelve con pleno magisterio y originalidad tanto la composición del grupo escultórico como, por separado, las figuras que lo componen, en las que vuelven a conjugarse con elegante armonía los valores plásticos de tradición renacentista y la emoción naturalista más comu-

nicativa y desbordante hacia los fieles. Ya vimos cómo en el mismo texto del contrato se puntualiza que la Virgen ha de estar de rodillas ("umillada") y el ángel inclinadas las rodillas. La escena se resuelve así representando el momento clave del anuncio del ángel y de la aceptación de María. Ambas figuras se atienden entre sí y tanto la serena expresión de sus rostros como la composición de sus manos trascienden el momento y fijan el estilo (*il.* 7, 8, 9).

Con gran acierto Pablo de Rojas ha cuidado las proporciones del canon, aquí ya más esbelto, evitando, tanto en la figura de la Virgen como en la del Arcángel, que la postura de rodillas quitara elegancia al canon de las mismas. Así, ha resuelto la representación de manera casi frontal en el contraposto de la figura femenina, arrodillada sobre el reclinatorio, y en reverente inclinación rendida la del Arcángel, que con su mano derecha señala hacia el Espíritu Santo y con la izquierda porta las azucenas o el báculo del mensajero. Los rostros de ambas figuras, de perfil, acentúan los efectos de sus volúmenes exentos respecto al plano del fondo. La amplitud de los plegados, en especial en la abundante túnica del Arcángel, se resuelve con soluciones claramente propias y definidoras del arte de Pablo de Rojas, como puede comprobarse en análisis comparativos con las figuras de los Nazarenos, totalmente tallados, de Huétor Vega (Granada) y de la iglesia de las Angustias de esta ciudad.

La belleza serena y joven del rostro de la Virgen significa, sin lugar a dudas, una de las páginas más definidoras de la alta calidad del arte de Rojas y una de las más felices de toda la plástica andaluza del momento. Una vez más, en Pablo de Rojas se funde la mejor herencia de la estética neoplatónica de los maestros del primer renacimiento y el más sereno naturalismo de nuestro primer barroco (*il.* 8, 9). Repite aquí Rojas, incluso superándolo, lo alcanzado en el original grupo de la iglesia parroquial de Víznar, que representa a *Santa Ana y a la Virgen itinerantes llevando al Niño Jesús de la mano*¹¹. Pero de aquel grupo, lamentablemente repintado de blanco en el XIX, a éste, Rojas -y no Gaviria- ha alcanzado los niveles que bien pueden justificar que el gran Montañés lo admirara pasado el tiempo como su maestro.

Complemento principal de la escultura de este gran retablo de Albolote son los dos espléndidos relieves con los cuatro Evangelistas, colocados en los laterales del banco y encargados y hechos por Martín de Aranda, que sin desmerecer del arte de Rojas y dejando evidentes influencias de su estilo, tanto en la talla del plegado como en la composición. En conjunto denotan ya los rasgos de una escuela que se

(11) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *El arte barroco...* (1991) cit. p. 110; MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J.: "La adaptación al gusto de la época: un criterio siempre vigente. A propósito de un bello grupo escultórico del alcañino Pablo de Rojas". *Actas del X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca, 29 sep. al 2 oct., 1994, pp 137-147; *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 184-185.

mantendría activa hasta la llegada a Granada de Alonso Cano en 1652 con el gran taller de Alonso de Mena y Bernardo de Mora. El romanismo manierista cede ante el incipiente naturalismo en el que se van a fraguar las mejores páginas de la imaginería andaluza de los siglos XVII y XVIII¹².

Domingo SÁNCHEZ-MESA

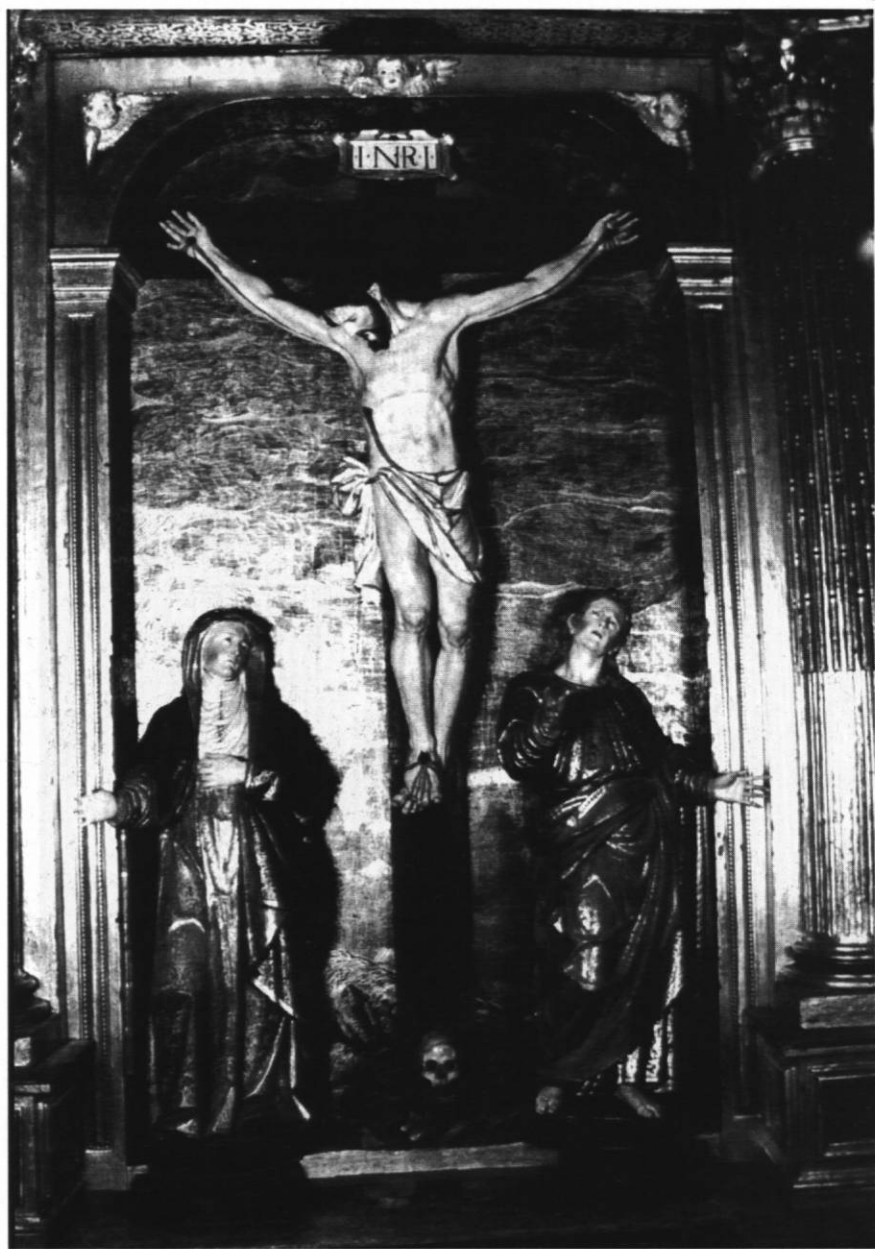
(12) El presente trabajo forma parte de los programados por el Grupo de Investigación del P.A.I. 5152 sobre el tema "Corpus del retablo en Andalucía Oriental", portadas y otros soportes iconográficos".

Parte del material fotografiado ha sido amablemente facilitado por la Dirección Provincial de Cultura de Granada, con la debida autorización del Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico. Departamento de Bienes Muebles de la Dirección General del Bienes Culturales de la Junta de Andalucía...

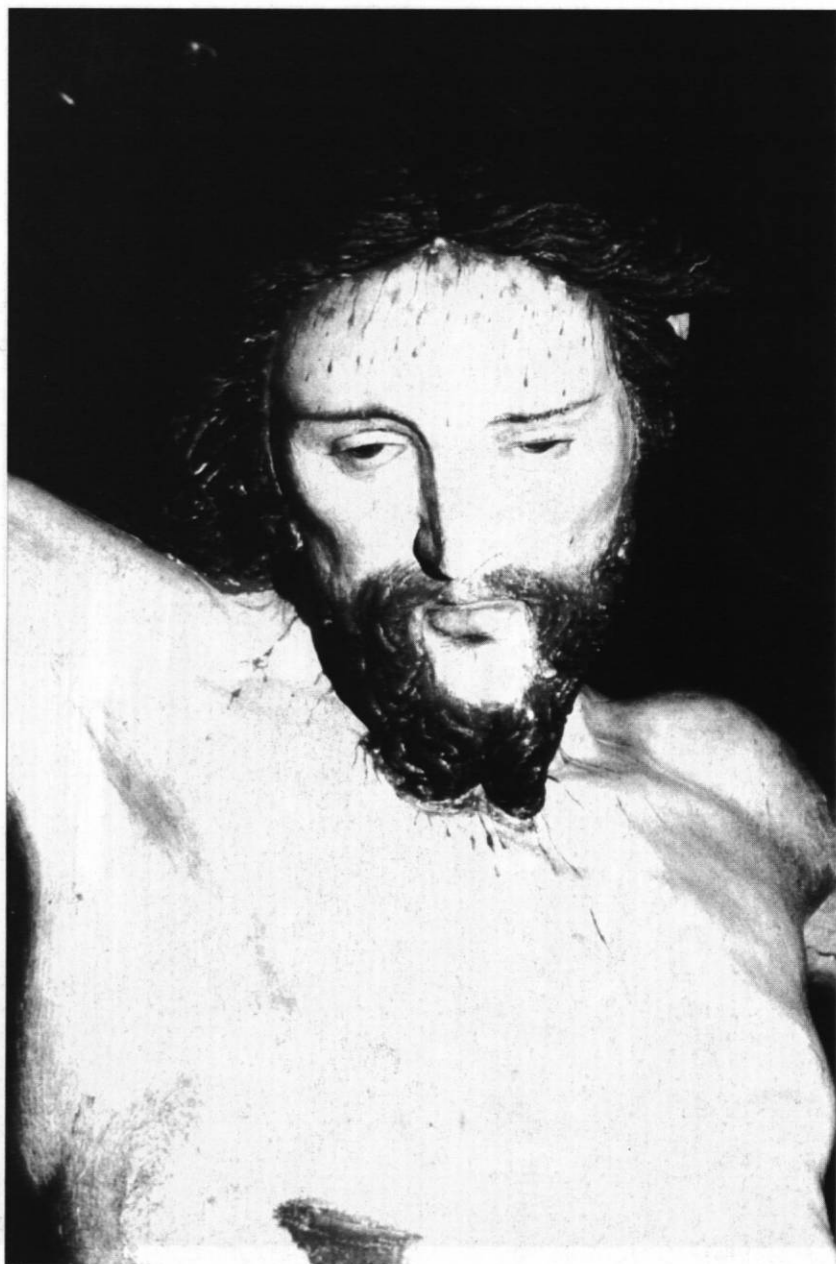
Igualmente hay que agradecer a los restauradores del grupo "Agora restauradores de arte S.L." las facilidades prestadas para poder estudiar directamente las obras intervenidas. Como investigador de estos temas y como miembro de la Comisión de Arte Sacro del Arzobispado de Granada me congratulo de estas iniciativas y trabajos en defensa y protección de tan importantes capítulos de nuestro mejor patrimonio histórico-cultural y religioso.



1. Retablo del altar mayor de la Parroquia de la Encarnación. Albolote (Granada).



2. Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Grupo escultórico del Calvario. Retablo de Albolote (Granada)



3. Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Detalle del Crucificado. Retablo de Albolote (Granada).



4. Pablo de Rojas. Crucificado. Iglesia parroquial de Quéntar (Granada).



5. Pablo de Rojas. Detalle del Crucificado. Iglesia parroquial de Quéntar (Granada).



6. Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Detalle de la Virgen Dolorosa. Retablo de Albolote (Granada).



7. Pablo de Rojas. Grupo escultórico de la Encarnación. Retablo de Albolote (Granada).



8. Pablo de Rojas. Detalle de la Virgen del grupo de la Encarnación. Retablo de Albolote (Granada).



9. Pablo de Rojas. Detalle de la Virgen del grupo de la Encarnación. Retablo de Albolote (Granada).