

Tras los pasos de Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Pervivencia, serialización y mutabilidad de un modelo mariano

Alter the steps of Pablo de Rojas and Bernabé de Gaviria. Pervivence, serialization and mutability of a Marian model

FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE

fjfloresmatute@hotmail.com

Universidad de Málaga

Recibido: 15 de febrero de 2019 · Revisado: 26 de mayo de 2020 · Aceptado: 17 de junio de 2020

Resumen

Por numerosas localidades granadinas, malagueñas y cordobesas se van encontrando una serie de imágenes marianas, cuya iconografía se corresponde con la de la Madre sosteniendo a Jesús Niño, siendo herederas de iconografías medievales conceptuales como la de la *Hodegetria* o la *Eleusa*, y cuyo autor sigue siendo anónimo, al no haber reparado la historiografía suficientemente en ellas o haberlas atribuido a otros autores que podrían ser equivocados. Así pues, este estudio pretende arrojar algo de luz sobre todas estas numerosas tallas escultóricas, atribuibles al taller de Pablo de Rojas o de Bernabé de Gaviria, su discípulo.

Palabras clave: Renacimiento; Manierismo; Escultura Sacra; Virgen con el Niño.

Identificadores: Rojas, Pablo de; Gaviria, Bernabé de.

Topónimos: Granada; Málaga, Córdoba.

Periodo: siglo 16; siglo 17.

Abstract

Through numerous towns in Granada, Malaga and Cordoba a series of Marian images are found, whose iconography corresponds to that of the Mother holding Jesus Child, being heirs of conceptual medieval iconographies such as the *Hodegetria* or the *Eleusa*, and whose author follows being anonymous, having not repaired the historiography sufficiently in them or having attributed them to other authors who could be wrong. So, this study aims to shed some light on all these numerous sculptural carvings, attributable to the workshop of Pablo de Rojas or his disciple, Bernabé de Gaviria.

Keywords: Renaissance; Mannerism; sacred sculpture; Virgin and Child.

Identifiers: Rojas, Pablo de; Gaviria, Bernabé de.

Place Names: Granada; Málaga, Córdoba.

Period: 16th Century; 17th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

FLORES MATUTE, F. J. (2020). Tras los pasos de Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Pervivencia, serialización y mutabilidad de un modelo mariano. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 59-80.

La Virgen en Pablo de Rojas. Iconicidad y serialización de su modelo mariano

Poco hay que decir, que no se haya dicho ya, sobre el genial autor nacido en Alcalá la Real (Jaén) y de una importante familia de artistas -los Raxis- como fue Pablo de Rojas¹. A modo de resumen, y sumergiéndonos de lleno en la cuestión de su estética y aportación al arte español del momento, podemos destacar como fue un generador de modelos escultóricos ampliamente seguidos, con mayor o menor fidelidad, por sus sucesores y discípulos y que funcionarán en alto grado por varias razones, destacando la capacidad del escultor a la hora de codificar modelos iconográficos anteriores o su capacidad a la hora de revisionar la escultura contemporánea del momento, así como de saber crear un discurso visual que bebe profundamente de los postulados trentinos y que casaron tan bien con los intereses de su clientela, provenientes generalmente del ámbito eclesiástico y monástico (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 139).

Frente a la expresividad emocional, a veces dura y desgarrada -diríase dramática y claramente heredera de la influencia medieval- de escultores afincados en Granada anteriores como Diego de Siloé y sus discípulos, la obra de Pablo de Rojas se erige como un referente ineludible de la monumentalidad, contención y nobleza de los modelos de la Antigüedad grecolatina. Esta fórmula estética, impregnada cada vez más de dosis de naturalismo que humanizaban la escultura, tendrá un éxito rotundo y constatable, habida cuenta de la pervivencia, con los correspondientes añadidos según la época y el autor, del paradigma estético y formal iniciado por Rojas (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 140).

De entre todos sus trabajos, será la escultura devocional y procesional la más sobresaliente. De las series iconográficas más extendidas dentro de la producción del alcalaíno, las pasionistas -con las tipologías iconográficas del crucificado y el nazareno, principalmente- serán las más destacables y estudiadas, por su enorme calidad y proyección del modelo en sus discípulos y seguidores.

No ocurre así con sus modelos marianos, que son, en principio, más exigüos o han tenido escasa consideración por la historiografía artística. Quizás porque los modelos, a pesar de haber tenido la misma proyección por parte de discípulos y seguidores, se hallan repartidos, tal y como hemos constatado, por numerosas pequeñas localidades que no ayudan, -lo mismo que lo haría una mayor presencia de dichas imágenes en una ciudad-, en la clasificación y mejor entendimiento de la obra de Rojas a tal respecto.

1 Para una información más detallada sobre la biografía de este escultor y su familia, tenemos diversos artículos del profesor Lázaro Gila: Gila Medina, L. (1987). Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas. *Archivo español de Arte*, nº 238, pp. 167-177; (1991). *Arte y artistas en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad de Granada, pp. 243-265; (1992) En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del S. XVI. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 4, pp. 35-48 y (2003). Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro de Raxis. *Archivo español de Arte*, nº 304, pp. 389-406.

Muchas de estas localidades, en la Alpujarra granadina, poseen obras producidas por el taller de Rojas o sus seguidores más acendrados, como Alonso de Mena, a causa de la necesaria repoblación artística en la que se vieron afectadas las susodichas por causa de la sublevación de los moriscos (1568-1571), que destruyeron numerosas iglesias de estas poblaciones, junto a sus bienes muebles. Es por eso que encontramos los dos modelos iconográficos más habituales (el crucificado y la Virgen con el Niño) en las iglesias de estas poblaciones (Peinado Guzmán, 2015a: 64-66). Y es por eso que las imágenes marianas denotan cierta serialización, que podría explicarse en el cobro de unas tasas más económicas que, a su vez, llevarían a su hechura, en la gran mayoría de los casos, por el taller, con la eventual participación del Maestro.

De los dos principales tipos iconográficos marianos que desarrollarán Rojas y sus más distinguidos seguidores -caso de Alonso de Mena- uno de ellos, el inmaculista, ya ha sido ampliamente tratado por diversos autores², interesándonos en nuestro estudio por el de la tipología de la Virgen de pie con el Niño Jesús en brazos.

La misma podría tener como modelo paradigmático la *Virgen con el Niño* que se venera en la Abadía del Sacromonte y realizada en 1599 bajo el patrocinio del arzobispo Pedro de Castro (Gallego Burín, 1937: 27). Empero, a nuestro parecer, muchas de las imágenes que siguen esta iconografía, morfológicamente se suelen construir siguiendo como modelo el de la *Virgen de los Favores*³ de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, por todo, paradigma del prototipo *rojeño* en la conformación de los paños y *contrapposto*.

Efectivamente, todas las imágenes aquí analizadas se caracterizan por presentar una volumetría plena y rotunda, una expresión dulce y ausente, con falta de relación directa entre la Madre y el Hijo, que rememora modelos clásicos e, iconográficamente, se siente sucesora de tipologías medievales conceptuales, donde las tallas, a decir por Sánchez López, se interpretarían como la Virgen sacerdotisa u oferente, del que las dichas esculturas suscribirían “el gesto ceremonial de alzar al Hijo en calidad de Hostia viviente, emulando, así, el rito de la presentación del ostensorio eucarístico que el sacerdote verifica ante los fieles al convocarlos a la adoración sacramental” (1998: 311), conformando unas imágenes mayestáticas y, al punto, heroicas, con un trasfondo platonizante, tan en la línea dignificadora promulgada por el Concilio de Trento. El manto se encuentra plegado, terciándose bajo el brazo izquierdo, con pliegues profundos que siguen una rítmica amplia y que conforman un plisado triangular bajo la cintura y una elegante caída sobre el brazo derecho. La Madre presenta un ligero y suave *contrapposto*, mientras que las facciones de la cara revelan una nariz puntiaguda, fina y rectilínea,

2 Destacando Peinado Guzmán y Lázaro Gila: Peinado Guzmán, J. A. (2014). La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada. *Iberian. Revista digital de Historia*, nº 9, pp. 55-73; (2015). La iconografía inmaculista de Pablo de Rojas y su escuela en Granada. *Norba. Revista de Arte*, nº 35, pp. 47-66 y Gila Medina. L. (2013). Alonso de Mena (1587-1645): escultor, ensamblador y arquitecto. Nueva aproximación biográfica y nuevas obras. En L. Gila Medina (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp. 17-82). Granada: Universidad de Granada, pp. 75-82.

3 Cuyo tipo iconográfico es el de la Inmaculada Concepción.

boca bien definida, como sus ojos, cejas arqueadas y finas y una melena densa, con raya central, que se bifurca en gruesos mechones. La cabeza se suele girar levemente hacia la izquierda, siendo cubierta por una toca que cae por el mismo lado y se recoge por el cuello cayendo hacia la derecha en finos pliegues. Así, pues, la parte derecha de la cabeza no se halla cubierta, mostrando el autor la oreja y un mechón que cae por delante, enmarcándola.

La figura infantil, por su parte, se encuentra generalmente desnuda, con la parte púdica cubierta con un paño de pureza que rodea la cintura. Con la mano derecha bendice, mientras que la izquierda se suele dejar caer o en otra posición, generando cierto dialogo con el espectador o en ademán de sostener algún elemento. Su anatomía, dura, abultada y con rolliza forma e idealización, bebe de modelos romanistas, lo cual genera figuras monumentalizadas, herederas de modelos paganos cristianizados y que, a la vez, concilia la también herencia de la iconografía medieval, donde el Niño Jesús es inseparable de la figura maternal. Las piernas generan un ligero movimiento: la izquierda casi siempre más elevada que la derecha, que presenta una flexión más pronunciada, mientras que el tronco puede girar hacia la dirección contraria de donde apuntan las piernas, produciendo una tensión en la figura algo brusca e impostada. La cabeza, por su parte, presenta una cabellera muy corta, con, normalmente, un mechón de pelo sobre la frente y otros dos que caen por los laterales, sin tapar los pabellones auditivos.

Antes de pasar al análisis de cada imagen de manera individualizada, debemos recordar que las mismas son atribuciones hipotéticas, realizadas mediante la comparación estilística con las obras conservadas que sí se hayan documentadas o cuyo bagaje crítico acuerda de forma mayoritaria dichas autorías. Tal y como sostiene Peinado Guzmán, y que nosotros refrendamos, es sumamente complicado encontrar documentación que acredite y avale de forma fehaciente la paternidad de estas obras, ya que es habitual la escasez de documentación de la época tratada por varias razones: la procedencia de las imágenes, muchas de ellas en localidades pequeñas y alejadas; los cambios de sede de las dichas imágenes, así como su titularidad (2015b: 48) y, también las distintas catástrofes y conflictos bélicos que hayan podido afectar a los archivos contenidos, generalmente, en las parroquias o sedes eclesiásticas como los conventos, que han provocado la pérdida definitiva para los investigadores en la actualidad.

Igualmente resaltar como, debido al patronazgo y enorme devoción que todas estas imágenes detentan o detentaron en sus respectivas poblaciones, sus policromías originales se hayan totalmente perdidas u ocultas, conservando en la actualidad encarnaduras y estofados claramente dieciochescos, por lo que no nos pararemos en ellos, debido al poco interés que suscitan al respecto de las atribuciones. A veces, algunas imágenes presentarán, también, algunos retalles que hayan cambiado parcialmente su fisonomía (sobre todo en la cabeza femenina), en cuyo caso, daremos cuenta a su debido momento.

Comenzando con la bellísima *Virgen del Rosario* (fig. 1) que se venera en la localidad de Pinos del Valle, en el Valle del Lecrín de Granada, podemos decir que, de toda la se-

rie, es quizás una de las mejores conservadas en su concepción original, siendo, pues, el perfecto modelo con el que el resto de tallas de la serie concuerdan, ya que las susodichas se hallarán, en mayor o menor grado, tergiversadas con respecto a esta imagen de Lecrín.



1. Pablo de Rojas o su taller. *Virgen del Rosario* (finales del s. XVI). Pinos del Valle (Granada). Foto: Carolina Fernández.

La Virgen, de un tamaño menor del natural (130cm aproximadamente)⁴, se yergue en un suave *contrapposto*, apoyando todo el peso de su cuerpo en la pierna izquierda.

4 Medida que comparten, en mayor o menor grado, todas las imágenes marianas aquí analizadas.

Como referenciamos, el manto se tuerca bajo su brazo izquierdo tal y como se produce en la *Virgen de los Favores* de San Juan de los Reyes de Granada, el *San Juan Evangelista* de la Catedral de Granada o la *Santa Ana* de Víznar, por poner algunos ejemplos, así como la túnica se ciñe mediante un cíngulo de talle alto. Igualmente, un pequeño prendedor, broche o botonadura, se dispone entre los senos, con la función de recoger los pliegues de la túnica y remarcar los perfiles curvilíneos de los atributos femeninos⁵ (este detalle suele aparecer en las tallas de esta serie). La mano derecha, en ademán de sostener algo (un cetro, seguramente), se levanta firme, siendo vestido su brazo con una voluminosa manga que se respinga. El brazo izquierdo, por el contrario, sostiene al infante, con gracia y suma facilidad, irguiéndolo al mismo nivel de la santa testa femenina. El Niño, de heroicas proporciones y morfología, bendice con grácil misticismo, mientras que con la mano izquierda sujeta un pliegue del manto de la Virgen, detalle este sumamente naturalista y humanizador que solamente presenta esta escultura. Además, la posición general de la figura es parecida a la de la *Virgen con el Niño* de la Abadía del Sacromonte, solo que, en este caso (y los siguientes), el niño se halla desnudo. Por último, destacar el venusino rostro de la Madre, que bien pudiera ser una antigua diosa grecorromana, con el característico peinado *rojeño* y la cubrición de su cabeza con una toca, que cae por el hombro izquierdo y se cruza hacia el derecho, desarrollando unas magníficas ondulaciones. Dicho rostro es hondamente coincidente al de la Virgen del grupo escultórico de la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de la iglesia parroquial del Pilar de Víznar⁶.

Idéntica a la de Pinos del Valle, tenemos a la malagueña *Virgen de los Ángeles* (fig. 2), que se venera en la iglesia del antiguo convento franciscano de Ntra. Sra. de los Ángeles de Miraflores y cuyo origen habría que rastrearlo en la devoción franciscana y el inmenso mecenazgo artístico que la poderosa familia de los Torres ejerció sobre tres lugares concretos relacionados con la susodicha estirpe, estando los tres dedicados a (la advocación de) Ntra. Sra. de los Ángeles. El primero sería una capilla en el lado de la epístola de la iglesia del franciscano convento de San Luis el Real en Málaga, la cual ya fuera el lugar de enterramiento propio de su familia desde, al menos, 1516, donde consta como el patriarca de la misma, Fernando de Córdoba, contrató con el entallador Nicolás Tiller un retablo y tabernáculo *labrado al romano* para su embellecimiento (Sánchez López, 2000: 146) y que sería posteriormente reedificada suntuosamente por el arzobispo de Salerno, Luis de Torres (Rodríguez Marín, 1996: 20). El segundo sería la capilla situada en la girola de la catedral, que sirvió de enterramiento a las más altas dignidades eclesiásticas de la familia Torres, el susodicho arzobispo de Salerno y su sobrino, de mismo nombre y cargo, pero de la ciudad de Monreal (Camacho y Miró, 1985: 95) y que estaba destinada a ser la que recibiera el más potente enriquecimiento artístico sino fuera porque el cabildo catedralicio, en una serie de desafortunadas decisiones,

5 Detalle este que aparece en otras obras atribuidas a Rojas, tal como la *Santa Lucía* de la iglesia de Santo Domingo de Granada o la *Inmaculada* de la parroquia del Salvador de la misma ciudad (Peinado Guzmán, 2015: 60).

6 Sobre este grupo escultórico, hoy día disgregado de su concepción original: Peinado Guzmán, J. A. (2014). La iconografía de *Santa Ana Triple*. Su casuística en el arzobispado de Granada. *Revista del Centro de estudios históricos de Granada y su Reino*. Nº 26, pp. 209-210.

dedicó dicho lugar, en 1592, al enterramiento de los beneficiados de esta institución, perdiendo la familia Torres el interés en la aludida capilla casi de inmediato (Sánchez López, 2000: 156-163)⁷ y volcando su mecenazgo artístico en otros proyectos como la referenciada capilla de San Luis el Real o el tercer lugar que estamos por ver y que es donde reside la escultura que aquí estudiamos: el convento de Miraflores.



2. Pablo de Rojas o su taller. *Virgen de los Ángeles* y *Virgen de la Cabeza* (1585-1595). Málaga e Iznájar (Córdoba), respectivamente. Foto: Israel Viretti y Juan Antonio Rodríguez Ortega.

La fundación de este convento de Miraflores corrió a cargo del referido arzobispo de Salerno -bajo el impulso inicial de su padre, Diego de Torres, que adquirió los terrenos y promovió la creación conventual antes de su deceso (Sánchez López, 1997: 241)- junto a su hermano, Alonso de Torres, tesorero y, posteriormente, deán del cabildo catedral

⁷ De hecho, sería de facto prácticamente abandonada por los Torres y luciría, hasta bien entrado el s. XX, un desangelado aspecto, al carecer, incluso, de retablo que la culminara.

licio de Málaga, siendo autorizada su fundación por parte de la orden franciscana en el año de 1584 y tomando posesión del mismo el provincial de la orden en Andalucía, fray Pedro de los Ángeles, acompañado de ocho religiosos al año siguiente, en 1585 (Rodríguez Marín, 2008: 153), siendo consagrado el conjunto por el obispo Francisco Pacheco y Córdoba (Sánchez López, 1997: 242). Este lugar, además y de por sí, tenía mucha significación para los malagueños por creerse el lugar de enterramiento de los santos mártires de la ciudad, San Ciriaco y Santa Paula⁸. Por ello, no debe extrañarnos que los Torres, conociendo sus antecedentes de exquisito patrocinio artístico⁹, buscaran a un artista de probada valía y “modernidad”¹⁰ que dotara al templo del referido convento de una imagen titular con la categoría que un lugar tan preeminente para la ciudad y para la propia familia requería.

Sánchez López la adjudica, en un principio, al escultor afincado en Sevilla Juan Bautista Vázquez el Viejo, fechándola hacia 1575-1585 (1998: 311) debido a dos razones principales: una, por el retablo que guarda la imagen, deudor de la estética propia de los retablos-tabernáculo hispalenses de principios del s. XVII (Sánchez López, 1997: 248). Otra y sobre todo, por la aparente esbeltez y raigambre manierista que presentaba la imagen antes de su última intervención, en una apariencia dada, en parte, por los talleres gerundenses de Olot en un momento indeterminado del s. XX. Nosotros, no obstante, retrasaríamos la datación hacia 1585-1595 teniendo en cuenta, por un lado, los antecedentes históricos mostrados¹¹ y por otro y, sobre todo, por adjudicarla a Pablo de Rojas o su taller, habida cuenta de las características formales que presenta la escultura –y en las que no apreciamos las principales particularidades que caracterizan la labor de Vázquez el Viejo¹²- y las enormes similitudes que muestra la efigie con otras

8 Y esto, de por sí, también era un poderoso motivo para erigir el conjunto monacal en estas tierras, pues la devoción a los que son patronos de la ciudad en aquel momento era muy poderosa y permitía y favoreció la llegada de numerosas peregrinaciones con sus respectivas limosnas, que lograron una buena salud económica por parte de los monjes y la administración de la hacienda (Rodríguez Marín, 2008: 155).

9 Para más información al respecto, ver: Sánchez López, 2000.

10 Algo que, quizás todavía en estos años, no debía de encontrarse en la propia ciudad de Málaga.

11 Desde la necesidad, como hemos dicho, de dotar al nuevo templo conventual, consagrado en 1585, de una imagen de calidad que lo presidiera, hasta el referido desinterés que habría de mostrar el clan familiar por enriquecer más la capilla catedralicia desde que en 1592 se decidiera la inhumación de los restos de los beneficiados en la susodicha. De hecho, quizás, esta *Virgen de los Ángeles* fuera proveída por el referenciado Alonso de Torres al convento, con motivo del desvío intencionado, en los últimos años de su vida, de su patrocinio artístico, en contra de la capilla familiar en la catedral (Sánchez López, 2000: 161). Llegara más tarde o más temprano, en cualquier caso, ahí están las dos posibles motivaciones de la realización de esta *Virgen de los Ángeles* por parte de un autor de calidad que, por dichas fechas, no habría de ser Vázquez el Viejo.

12 No observamos en esta *Virgen de los Ángeles* (ya sea antes o después de su última intervención, realizada entre 2011 y 2013) la misma fluidez de volúmenes que Bautista Vázquez el Viejo otorgaba a sus obras, sobre todo a la hora de desarrollar las vestimentas que, en su técnica, parecieran telas gráciles y finas, -que además se suelen amoldar al cuerpo- y aquí las vemos más pesantes y gruesas. Tampoco la conformación del óvalo facial y el cráneo es exactamente igual, más alargado y fino en el escultor salmantino, así como la forma de plantear la toca que cubre la cabeza de la Virgen, que, a diferencia de lo que es típico en la escultura *rojeña* -donde la misma es un paño alargado que cae por un lado y rodea el busto por delante-, en el caso de El Viejo, el paño suele caer proporcionalmente sobre los dos hombros o se encuentra justo debajo o encima del manto que cubre la testa. Las imágenes de Vázquez, además, suelen mostrar cierta sensualidad en su postura que aquí no observamos. Igualmente, los Niños Jesús que sostienen las vírgenes de Vázquez suelen exteriorizar una expresividad corporal más acusada que la que presentan los de Rojas -más solemnes y regios- y, al caso, el de la malagueña aquí referida. En definitiva, la imagen de la *Virgen de los Ángeles* se nos aparece

imágenes del escultor alcalaíno, ya sean documentadas o atribuidas por nuestra parte, caso de la mencionada *Virgen del Rosario* de Pinos del Valle u otras tantas que veremos seguidamente en este estudio.

Conocemos que su policromía original pudo ser rica, con estofados, y presentando la cabellera, incluso, dorada, rasgo este último que nos indica el grado de pulcritud y cuidado por los detalles con los que contó la talla¹³. Actualmente, la imagen se nos muestra con una apariencia dieciochesca en policromía y estofados, y con algunas leves transformaciones que sufrió a lo largo de su historia material, tal como la reducción (o eliminación, según se mire) del característico mechón de pelo delante del pabellón auricular y el desgajamiento del niño de la talla mariana, seguramente con la voluntad de ataviarlo con ropajes recamados, tal y como fue costumbre en la Edad Moderna y sus postrimerías. Igualmente, observamos como la mano izquierda del niño, probablemente hubiera tenido la misma posición que la de Pinos del Valle, agarrando un pliegue del manto de su Madre (de hecho, observando en detalle, podemos comprobar la exactitud en posición y forma de la mano de ambas esculturas). Dicha posición habría sido cambiada en un momento indeterminado de la historia¹⁴.

Como estas dos anteriores, conformando un peculiar trío serializado, encontramos a la *Virgen de la Cabeza* de Iznájar¹⁵ (fig. 2), que se venera en el retablo mayor de la parroquia de Santiago de la localidad cordobesa. Igual en absolutamente todo -morfológicamente hablando- a las anteriores, se destaca su primorosa policromía dieciochesca, (realizada en algún taller de la órbita antequerana, -seguramente del de Diego Márquez o su hijo, Miguel-¹⁶), y su mirada, cambiada en el mismo siglo mediante la inserción de ojos de cristal que dirigen la mirada hacia el Niño Jesús.

Simultáneamente, como estas tres imágenes, detectamos otra serie de esculturas de iguales características a las susodichas que también pueden ser adjudicadas al taller (o las manos) de Pablo de Rojas pero que, en su caso, presentan una serie de leves variantes que, a su vez, se repiten entre sí. Es el caso de la exquisita *Virgen del Rosario*¹⁷, que se

con una rotundidad y monumentalidad que son muy propias, a nuestro parecer, en la poética de Pablo de Rojas y donde, además, se confirmaría dicha filiación estilística y artística a vista del resto de ejemplos que veremos en este artículo.

- 13 Datos aportados por D. Enrique Salvo Carrasco, quien intervino en la escultura entre 2011 y 2013 y al que le agradecemos desde aquí toda la información facilitada.
- 14 Quizás tras un pavoroso incendio que padeció la escultura, sufriendo especialmente la imagen del niño, por lo que bien pudo ser reconstruido este brazo (datos igualmente aportados por Enrique Salvo).
- 15 Atribuida a la mano de Alonso de Mena y fechada en torno a 1615 por Villar Movellán *et al.* (2006: 476). A la vista de las imágenes aquí contenidas, consideramos que la imagen es anterior y, claramente, del taller de Pablo de Rojas.
- 16 Presenta mismo tipo de encarnadura y modo de estofar que las imágenes que aquí veremos de Antequera, Archidona y Benamejía, ambas muy próximas geográficamente entre sí, junto a Iznájar, y que también podrían haber sido repolicromadas por alguno de estos artistas antequeranos, habida cuenta de la enorme proximidad en el modo de hacer y aplicar la policromía que encontramos en numerosísimas imágenes realizadas por estos escultores y repartidas por toda la comarca de Antequera y zonas y localidades afines, incluyendo repolicromías en tallas más antiguas y de devoción contrastada y acendrada que se encuentran documentadas y que fueron encargadas a estos artistas.
- 17 López Guzmán, en su *Guía artística de Granada y su provincia*, considera esta talla del círculo de Bernabé de Gaviria (2006: 300), mientras que López-Guadalupe Muñoz la atribuye como una probable talla de principios del s. XVII, sin llegar a señalarle una autoría clara (2006: 164-165). Seguramente, dicha atribución fuera formulada debido al parecido que dicha escultura guarda con la *Virgen del Rosario* de Cáñar (Granada), obra segura de Gaviria, realizada en 1612.

venera en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Dúrcal (fig. 3) y que podríamos considerar el prototipo representativo de esta versión del modelo mariano, donde el Niño es la figura más característica y diferente con respecto a los otros modelos, ya que el tronco de este se encuentra girado hacia el espectador mostrando una actitud más abierta con el mismo, creándose un movimiento oferente y/o cercano.



3. Pablo de Rojas o su taller. *Virgen del Rosario* (finales del s. XVI). Dúrcal (Granada). Foto: Carolina Fernández.

No obstante, apreciamos en esta última imagen una serie de estilemas morfológicos que se repetirán en otras tantas efigies que atribuiremos a Gaviria más adelante en este estudio y que, en el caso concreto de la imagen de Dúrcal, no distinguimos. Es por ello por lo que consideramos que esta última obra es más cercana al propio Pablo de Rojas o su taller, ya que la influencia del alcalaíno es palpable, a nuestro parecer, no solo en lo estético y formal, sino también en lo técnico.

Esta Virgen es exactamente igual en todo a las anteriores, aunque observamos cierta estilización en su figura con respecto a las otras, más achatadas. Las diferencias más sustanciales se hallan en el giro de la cabeza, que se dirige al niño, y en este último, con una cabeza algo distinta a las anteriores (de morfología más “dura”) y diferente postura en las manos y brazos, ya que su brazo izquierdo se encuentra flexionado con la palma de su mano hacia su propio cuerpo, en vez de caído y la mano derecha en actitud de sostener un objeto (cetro o rosario). Igualmente, el tronco del infante se encuentra girado hacia el espectador, como hemos referido anteriormente.



4. Pablo de Rojas o su taller. *Virgen de Gracia* y *Virgen del Rosario* (finales del s. XVI). Antequera (Málaga) y Cogollos de la Vega (Granada), respectivamente. Foto: el autor y Francisco GarvÍ.

Como esta de Dúrcal, es la *Virgen de Gracia* (o del *Rosario*) de la iglesia de los Remedios de Antequera (fig. 4), la cual creemos salida del taller de Rojas, teniendo en cuenta los precedentes mostrados, y no del antequerano Andrés de Iriarte –escultor seguidor de la estética del alcaíno¹⁸- como se venía especulando y referenciando continuamente. En efecto, según el agustino e investigador Andrés Llordén, esta talla fue realizada por Andrés de Iriarte en 1600 para la ermita de San Bartolomé¹⁹, siendo así transmitido de manera verbal al historiador antequerano Jesús Romero Benítez (Escalante, 1999: 118). La misma, parece ser, y según la misma fuente, debía seguir como modelo la *Virgen de*

18 Supuesto en tanto en cuanto, solamente quedaría identificada en la actualidad una obra de este misterioso escultor: un Resucitado que actualmente se venera en la Iglesia del Carmen de Antequera, realizado en 1592 (Escalante, 1999: 117).

19 Y venerándose actualmente en la ya comentada iglesia de los Remedios, del antiguo convento de franciscanos terceros de Antequera.

Gracia realizada por, el aún misterioso, Luis de la Peña²⁰ -seguidor de Pablo de Rojas- para el convento de Trinitarios descalzos de Granada, lo cual resultaría contradictorio en la propia datación anteriormente dada, ya que dicha imagen granadina fue realizada en 1612 (Hernández Díaz, 1990: 107). Como Sánchez López plantea, si aceptamos la autoría y la fecha de ejecución de dicha virgen como ciertas, entonces debemos rechazar, de facto, que la misma tomara como modelo el de la imagen de los trinitarios granadinos. Por el contrario, si dicha “inspiración” fuera probada, entonces su autor no podría ser Andrés de Iriarte, fallecido en 1604 (2010: 432-433).



5. Pablo de Rojas o su taller. *Virgen de la Candelaria* (1590-1600). Archidona (Málaga). Foto: Jennifer Mateo.

20 O Felipe de la Peña, escultor que vivió en la collación de San Gil de Granada y que trabajó con Bernabé de Gaviria (Gila Medina, 2007: 305-311).

Recalcamos, pues, que a nuestro parecer, la adscripción de esta talla debe ser al taller del maestro alcaláino, habida cuenta de su referente de Dúrcal y otras tallas más, como son la *Virgen de la Candelaria*²¹, que se venera en la parroquia de Santa Ana de la cercana localidad de Archidona (fig. 5) –aunque, en este caso, la cabeza del Niño se encuentra levemente virada hacia la Madre, a pesar de mantener el tronco girado con respecto a las piernas, como sus precedentes²²– y la *Virgen del Rosario* que se venera en la parroquia de la Asunción de Cogollos de la Vega²³ (fig. 4). En ambos casos, la cabeza de la Virgen se encuentra flexionada hacia su Hijo, pero con la mirada potencialmente dirigida hacia el frente. Son iguales en ese aspecto, pues, a la imagen antequerana. Debemos reseñar de la archidonesa, además, que se ha visto algo retallada, imponiéndole ojos de cristal a ambos personajes sacros y marcando más las comisuras de los labios de las dos figuras: tanto de la Madre como, especialmente, del Hijo²⁴.

El modelo mariano rojeño y su pervivencia en su discípulo Bernabé de Gaviria

El discípulo más aventajado de Pablo de Rojas, junto a Alonso de Mena, quizás fuera Bernabé de Gaviria. Empero, su personalidad artística estuvo tan ligada a su maestro, que se hace harto complicado dilucidar cuáles son sus obras y cuáles las de Rojas. En muchos casos, además, colaboraron mutuamente²⁵, por lo que, ante esta disyuntiva, muchas de las piezas analizadas habrían sido adjudicadas al alcaláino. No obstante, la poética del autor comienza a vislumbrarse y separarse del Maestro gracias a las atribuciones de nuevas obras y la documentación, que se encuentra o ya se conocía, de otras tantas (León Coloma, 2010: 618).

21 La festividad de la Candelaria en Archidona se constata en las ordenanzas municipales de 1598, sabiéndose que la imagen procesionaba en aquellos años desde la ermita de la Columna, que era su sede, hasta la cercana parroquia de Santa Ana, donde se venera actualmente desde el cierre al culto y desaparición de la susodicha ermita (<http://soledadarchidona.com/imaginaria/candelaria/>) (Consultado el 30-1-2019). Así pues, la hechura de la imagen debe rondar hacia el 1590, como en el resto de imágenes vistas.

22 Seguramente, la cabeza del Niño Jesús fuera girada en el enriquecimiento dieciochesco de la imagen, debiendo mirar en un principio al frente, siguiendo la pauta de movimiento marcada por el giro del tronco con respecto de las piernas, algo que mantienen las esculturas con las que guarda relación esta efigie: las referenciadas de Dúrcal, Antequerana y Cogollos de la Vega.

23 Atribuida a Alonso de Mena o su taller por López-Guadalupe Muñoz (2006:165), por nuestra parte percibimos cierta pulcritud de líneas que no vemos en las primeras obras de dicho escultor y su taller y que siguen bebiendo del modelo rojeño de Virgen con el Niño. Las características propias de Alonso, sí descritas por López-Guadalupe en dicho mismo artículo y que muestran obras documentadas del referido escultor como la *Virgen de Belén* de San Cecilio de Granada u otras atribuidas al mismo por afinidad morfológica, como la *Virgen del Rosario* de Saleres (y cuya atribución compartimos igualmente) no las apreciamos en esta imagen de Cogollos de la Vega.

24 Quizás esta intervención hubiera provocado que la imagen fuera fechada como propia del s. XVIII (Camacho Martínez, 2006: 103), pudiendo constatar que la fecha de ejecución de la imagen es de finales del XVI o principios del XVII y realizada por el círculo de Pablo de Rojas.

25 Caso del retablo mayor de la parroquia de Albolote. Diseñado por Ambrosio de Vico, participaron en su hechura el ensamblador Miguel Cano, el viejo, el pintor Pedro Raxis y los dos escultores aludidos junto a un tercero, Martín de Aranda (Gila Medina, 2010: 191).

Así, hay ciertos rasgos propios en la estatuaria de Gaviria que pueden acercar la balanza hacia este en vez de a Rojas, tales como, según indica Lázaro Gila, “el gran pliegue ovalado situado por encima de la rodilla derecha, generalmente flexionada, o el que las mangas de las túnicas se desarrollen en varios anillos sucesivos” o, en el caso de las figuras masculinas “el tratamiento del cabello a base de pequeños mechones paralelos” (2010: 192 y 206). Igualmente, Gaviria tiende a construir figuras formalmente de ascendencia manierista, a lo largo de su madurez artística y una vez distanciado de los referentes formales de Rojas -con una clara línea *serpentinata* (aunque no siempre) o un eje en sentido helicoidal ascendente- y cierta artificialidad en las vestimentas de sus personajes, con mantos ampulosos y de sensación pesante, que lo alejan eventualmente de la serenidad clásica que muestran las imágenes de su maestro.

Según León Coloma, este influjo manierista habría de explicarse:

[...] Por la apertura del escultor a nuevos intereses formales, los del manierismo italiano que alienta poderosamente en algunas de sus realizaciones, posiblemente justificable por un viaje a Madrid, anterior al documentado de 1620 para opositar a maestro mayor de la Alhambra, donde descubriría la escultura escurialense y en particular la estatuaria en bronce dorado de Pompeo Leoni del retablo de la Basílica, cuyas composiciones y soluciones formales alientan en nuestro escultor. También tuvo que ser decisiva su familiaridad con estampas manieristas, evidente en la composición de algunos de sus apóstoles de la Catedral, deducidos de grabados de Maarten de Vos, según dibujos de Hendrik Goltzius (2010: 619).



6. Bernabé de Gaviria. *Virgen del Rosario* (1603-1605). Acequias (Granada). Foto: Carolina Fernández.

Otras características observadas en el caso de las imágenes marianas, además de las dichas son que: el Niño Jesús suele mostrar las piernas entrecruzadas, además de encontrarse vestido (algo más inhabitual en las imágenes de Rojas o su taller, como hemos podido comprobar); el manto cae por los dos hombros, acercando el brazo derecho hacia el cuerpo y cobijándolo, y la toca se desliza hacia atrás (aunque tendente al lado izquierdo y rodeando el cuello, como en Rojas), permitiendo que la escultura muestre su cabellera de forma más clara y abundante. Por último, observamos en las obras que creemos de Gaviria, que la caída del manto recogido bajo el hombro izquierdo suele presentar doble repliegue, mostrándose el forro del manto en última instancia.

Cumple con los estilemas *gavirianos* la extraordinaria *Virgen del Rosario*, patrona del pueblo granadino de Acequias (fig. 6), de gran calidad artística²⁶ y pudiendo ser fechada en torno a 1603-1606, en los primeros años de relativa independencia de Bernabé del taller de Rojas²⁷, ya que presenta muchas analogías con la imagen de la Virgen María que forma parte del conjunto escultórico de la *Santa Parentela* que se venera en la Capilla Real de Granada, realizado en 1603 por el granadino²⁸. Así, la cara de la imagen de Acequias se asemeja muchísimo a la de la susodicha de la Capilla Real, presentando una nariz fina y naturalista, labios carnosos, ojos almendrados y expresivos y un mentón bien resuelto. El Niño, por su parte, se presenta más estilizado que sus homólogos en Rojas, con un tratamiento del cabello basado en mechones paralelos. Presenta las piernas cruzadas y una anatomía de claro influjo romanista. Una característica con la que también coincide con el divino infante de la *Santa Parentela* es la presencia de un pliegue abdominal, que resulta sumamente naturalista y que no exhibían los niños de Rojas. Igualmente, manifiesta la figura materna las mangas de su vestido construidas mediante anillos concéntricos que se adaptan a la anatomía de los brazos, así como el manto cayéndole por los dos hombros, terciándose bajo su brazo izquierdo, con pliegues profundos y aristados y terminando en el doble repliegue ya referenciado anteriormente. Por último, destacamos la toca que se revela sobre la cabeza de la Virgen, con un curioso pliegue en tablas sobre la frente, que podría ser influjo de la escuela holandesa tardo-gótica (Peinado Guzmán, 2014: 210). Este tipo de toca ya la presentaba la dolorosa del calvario que corona el retablo mayor de la parroquia de Albolote, realizado junto a Pablo de Rojas entre 1605 y 1606²⁹, o las *Santa Ana Triple* de la iglesia de San Ildefonso de Granada³⁰, la de Dúrcal³¹ y la *Santa Ana del conjunto de la Santa Ana Triple* de Víznar,

26 Como refiere Lázaro Gila, la calidad general en toda su obra es muy alta y constante, -a diferencia de otros autores discípulos de Rojas, como Alonso de Mena-, por lo que la participación y dirección del artista dentro de su, presumiblemente, pequeño taller sería muy frecuente (2010: 186-187).

27 Ya hemos referido en una nota a pie anterior que ambos autores trabajaron mancomunadamente en el retablo mayor de la parroquia de la Encarnación de Albolote, lo cual denota, todavía, cierta dependencia del discípulo frente a su maestro.

28 Gila Medina, 2010: 188.

29 Empero, Gila Medina considera que dicha dolorosa, junto al *San Juan* y el *Padre Eterno* que corona el retablo, podrían ser obra de Gaviria, al presentar ciertos estilemas o detalles habituales en dicho escultor (2010: 191-192).

30 Atribuida por Peinado Guzmán al círculo de Pablo de Rojas (2014: 211). Nosotros, sin embargo, percibimos ciertos rasgos de Gaviria, ampliamente comentados.

31 Pieza de mediana calidad, del círculo de Rojas.

atribuido a Pablo de Rojas³². No obstante, nosotros observamos varios estilemas de Gaviria en este último conjunto, sobre todo en las figuras femeninas: las mangas amoldadas a los brazos y realizadas mediante anillos sucesivos y el característico pliegue ovalado situado sobre las rodillas flexionadas (derecha en Santa Ana e izquierda en la Virgen, para mantener la simetría del conjunto centralizado en la figura del Niño Jesús), amén de la consabida toca en la santa, lo cual nos hace pensar que, realmente, este conjunto fuera realizado entre Rojas y Gaviria³³, trabajando de mancomún o, incluso, fuera una obra salida enteramente de la mano del granadino.



7. Bernabé de Gaviria. *Virgen de Gracia* (1603-1615). Benamejé (Córdoba). Foto: el autor.

La siguiente obra, la *Virgen de Gracia*, patrona de Benamejé (Córdoba) (fig. 7), se muestra más deudora del modelo de Rojas en la iconografía que estamos viendo. Al punto que la misma se asemeja mucho a las imágenes *rojeñas* anteriormente vistas: *Virgen del*

32 Sánchez-Mesa Martín, 1991: 110; López Guzmán y Hernández Ríos, 2006: 387 y López-Guadalupe Muñoz, 2010: 169-170.

33 La gran colaboración artística que hubieron de tener ambos escultores ha provocado que numerosos estudiosos tendieran a considerar lo mejor de la producción, obra de Rojas, y lo inmediatamente por debajo, de su alumno Gaviria. Una apreciación que Gila Medina considera injusta y que nosotros compartimos (2010: 186).

Rosario de Pinos del Valle o Dúrcal, *Gracia* de Antequera³⁴, etc. Empero, también la *Virgen del Rosario* de Cáñar, realizada por Gaviria en 1612 (López-Guadalupe Muñoz, 2006: 164), bebe de estos modelos y, curiosamente, se podría emparentar la cordobesa con esta última, en tanto en cuanto presenta mismos detalles y soluciones formales, vinculados, en efecto, a Gaviria y no a Pablo de Rojas o alguno de los escultores adscritos a su círculo. Son detalles particulares propios de la técnica y modo de entender la escultura del granadino, ya descritos: brazos tubulares, con pliegues amortiguados y manto cayendo por ambos hombros de la Virgen, siendo recogido bajo el brazo izquierdo y presentando el doble repliegue así como el pliegue ovalado encima de su rodilla derecha. El niño, que se encuentra vestido, como en el caso de la *Virgen de la Nieves* de Gabia la Grande, presenta las piernas cruzadas y una cabellera corta construida a base de mechones paralelos, etc.

Obviamente, la Virgen sufrió una remodelación en el s. XVIII, donde se estofó ricamente todas sus vestiduras, así como la encarnadura se realizó según el gusto de la época por pieles aporcelonadas y frescos contrastantes y, su cabellera, fue retallada y rehecha, desechando la toca, así como algo el pecho (aplanándolo, seguramente con la intención de poder disfrutar a la imagen ricamente, tal y como sigue haciéndose) y los pliegues del manto, que fueron suavizados. Pero todo ello no es óbice para cerciorarnos de que aún mantiene mucho de Gaviria, si no tenemos en cuenta la policromía dieciochesca y pocos detalles más.

Las últimas imágenes marianas que encontramos y que reseñamos juntas al ser idénticas también se encuentran en el sur de Córdoba y cerca de Benamejil. Concretamente una en Iznájar y otra en Rute y ambas con la misma advocación: *Virgen del Rosario* (fig. 8).

La de Iznájar, venerada en la parroquia de Santiago, se encuentra documentado que fue un encargo de su propia hermandad, encomendándole la tarea de las gestiones y encargo al licenciado Matías González Mellado, el cual lo satisfizo en Granada, trayéndola desde aquí a la localidad de la subbética cordobesa en 1602, sin especificar el autor de la misma (Aroca Lara, 1995: 171). No obstante, al año siguiente, la hermandad volvió a comisionar a Matías González para la realización de unas andas nuevas para la imagen, las cuales serían abonadas a Bernabé de Gaviria el 28 de Octubre de 1603 (Aroca Lara, 1995: 172). Así pues, sería lógico pensar que la hermandad, y en su nombre aquel que realizó todas las gestiones necesarias para buscar y adquirir imagen y andas en Granada, encargaría su titular a Bernabé de Gaviria y que, satisfechos por su trabajo, volverían a requerirle para culminar todo el proceso con las respectivas andas de procesión. Sin duda, esta imagen es completamente deudora de la estética de Pablo de Rojas,

34 e hecho, la imagen de Benamejil se atribuyó a Andrés de Iriarte, por cercanía morfológica (y geográfica) con la referenciada *Virgen de Gracia* de los Remedios de Antequera [(Manuel Arjona, J. (2013). La escultura de la Virgen de Gracia: <http://www.be-in.es/la-escultura-de-la-virgen-de-gracia/> (Consultado el: 28-1-2019)].

y tiene gran calidad, pero tiene ciertos estilemas que la alejan

de la mano del maestro de Alcalá y, sin embargo, la acercan, como veremos, a Gaviria. Aunque la documentación que se conserva sobre el discípulo granadino no lo muestra como escultor hasta 1603³⁵, creemos que esta obra, que presenta muchas características propias de Gaviria, es la clave para retrasar la labor independiente del discípulo como maestro escultor, al menos un año (1602).



8. Bernabé de Gaviria. *Virgen del Rosario* (1602 y ¿1603?). Iznájar (Córdoba) y Rute (Córdoba), respectivamente. Foto: Agustín Camargo Repullo.

La *Virgen del Rosario*, que se venera en la parroquia de Santa Catalina de Rute, es gemela de la de Iznájar. Su cofradía se funda en 1587, aunque sus constituciones no son aprobadas por las autoridades eclesiásticas hasta cuatro años después, en 1601 (García Jiménez, 1987: 142). Así pues, el encargo de la talla pudo producirse sobre estos años, acaso, a la vez que la de Iznájar o poco después de su llegada, habiendo gustado el resultado y queriendo emular los cofrades ruteños el éxito de la imagen iznajeña³⁶.

Ambas imágenes, morfológicamente, beben de los modelos marianos de Pablo de Rojas, ya vistos, siendo su más cercano precedente esculturas como la *Virgen del Rosario* de Pinos del Valle. Las mismas presentan una línea *serpentinata* más destacada que las

35 Hasta este año, aparecía registrado por el escribano pertinente como mercader de maderas. Ya, a partir del dicho año de 1603, y hasta su muerte en 1622, aparecerá en todos los documentos como escultor (Gila Medina, 2007: 308).

36 ¿O, quizás, fue al revés?...

anteriores tallas vistas del granadino. Se señalan por la presencia destacada de la cabellera en la figura femenina, que se derrama por los costados de la cabeza al tocarse la misma con un sutil velo que no arranca de la frente (a diferencia de los modelos de Rojas), si no de la nuca. El manto cae por ambos hombros, rodeando el brazo derecho de forma más naturalista que en el simulacro de Benamejí, y se dibuja mediante pliegues muy ampulosos y pesados, recogiendo bajo el brazo izquierdo³⁷. Vuelven a aparecer aquí el característico pliegue ovalado de la rodilla flexionada y el doble repliegue. Igualmente, las mangas del vestido femenino presentan pliegues circulares y se adaptan, más o menos, a la anatomía del brazo.

La figura del Niño es la que más se acerca al modelo impuesto por Rojas. Su postura es igual que el de la Virgen de Pinos del Valle, el de la *Virgen de la Cabeza* de Iznájar, *Ángeles* de Málaga, etc, sin presentar las piernas cruzadas esta vez, en base al precedente del alcalaíno, pero sí más cercanas en posición a dicha postura. La infantil figura se halla vestida, siendo trabajado el tejido con pliegues igualmente ampulosos, destacando la naturalidad con la que se encuentra construida la túnica, cayendo por la gravedad y con pliegues según la anatomía infantil. El cabello del mismo, por último, es labrado como es habitual en el granadino: mediante mechones paralelos.

Estas imágenes cordobesas son, a su vez, el precedente más viable, hasta el momento conocido, de la granadina *Virgen de las Nieves*, patrona de Gabia la Grande y realizada por Gaviria en 1616. Sin duda, la talla *gibirra* es deudora de las soluciones formales planteadas en las esculturas cordobesas, mostrando las tres muchas y extraordinarias similitudes morfológicas. Además, también exhibe la granadina deudas formales con la de Benamejí, como la forma en que levanta el brazo derecho, flexionándolo hacia arriba, y que en la *gibirra* el movimiento se hace más acusado.

Conclusiones

A lo largo de este estudio de campo, hemos podido comprobar como la enorme demanda de un modelo iconográfico de la Virgen provocó la serialización de dicho modelo por parte del taller de Rojas y la pervivencia del mismo en sus seguidores, a fin de poder satisfacer adecuadamente todos los encargos que por aquellas décadas finales del s. XVI le requerían como escultor de sobrado prestigio y fama en Granada y zonas de influencia próxima, como el sur de Córdoba y Málaga. Esta serialización, empero, no es óbice para señalar que, posiblemente, el Maestro participaría de buena gana en la hechura de todas estas imágenes, teniendo en cuenta la gran calidad, pulcritud de líneas y excelencia técnica y formal que las mismas traslucen, a pesar de las repolicromías y repintes que muchas de ellas muestran, producto de su destino como imágenes de culto procesional

37 Muy parecida a estas imágenes cordobesas se nos presenta la escultura de *Santa Lucía* que se venera en la iglesia parroquial de Dúrcal (Granada), sobre todo en como se dispone el manto, que le cae de forma tal que le tapa las dos piernas desde la cadera y se construye con pliegues ampulosos y pesados, amén de su típico *contrapposto*, las mangas amercilladas, etc. Es por ello que también atribuimos esta escultura granadina a Gaviria.

y devocional de gran impacto, al punto de convertirse en patronas de numerosas de las poblaciones en las que se localizan. Y es que, en efecto, todas estas tallas vinieron a cubrir un vacío patrimonial y devocional en su época, habida cuenta de que serían encargadas para satisfacer las carencias al respecto: como consecuencia de las destrucciones sacrílegas de las Revueltas de los Moriscos -en el caso de las poblaciones granadinas-, o las nuevas fundaciones poblacionales -caso de Benamejí³⁸- y/o monacales -como ocurre en Málaga o Antequera³⁹-, así como la demanda por parte de las incipientes congregaciones religiosas para sus fines procesionales -como en Archidona, Iznájar y Rute-. Toda esta necesaria demanda y el considerable prestigio que tenía Pablo de Rojas provocaría que, tras su muerte, fueran sus sucesores más directos, Bernabé de Gaviria y Alonso de Mena, los que fueran requeridos para perpetuar su legado, teniendo ellos en cuenta el gran éxito alcanzado por las fórmulas compositivas e iconográficas instauradas por el maestro de Alcalá la Real, lo cual, por otra parte, perpetuaría hasta bien entrado el s. XVII un modelo romanista muy querido y extendido en toda Andalucía oriental y que, no siempre, provendrá del foco granadino, sino que tendrá su eco y extensión en otras zonas, tales como Antequera, pero también Córdoba y Málaga.

Igualmente, este estudio de campo nos ha servido para desterrar ciertas atribuciones que venían heredadas por una historiografía falta de revisión y/o estudio (caso de las imágenes atribuidas al antequerano Andrés de Iriarte o Alonso de Mena) o eran producto de una visualización deslavazada por parte de los historiadores, al no conocer la existencia de más tallas de posible misma mano en sus hechuras en otras poblaciones. O, incluso, directamente eran desconocidas o no consideradas por las historiografía especializada, por lo que las atribuciones que proponemos sirven para establecer un punto de inicio para los futuros investigadores.

Igualmente, todas estas nuevas atribuciones sirven para remarcar y conocer mejor las personalidades artísticas de Rojas y Gaviria, sobre todo de este último, del que pocas imágenes marianas le eran conocidas o atribuidas, aumentando, así, su corpus artístico. En cuanto al primero, y finalmente, la presencia de tantas imágenes marianas iguales o tremendamente parecidas entre sí denota la existencia de un taller potente, quizás más grande de lo que se pensaba hasta el momento, y donde el Maestro exhibiría sus dotes y capacidades como escultor en sus obras procesionales -sobre todo las cristíferas de ámbito pasionista-, frente a las marianas, que las dejaría al auspicio de su taller, a excepción de los encargos más resonados, como en el caso de la *Virgen con el Niño* de la Abadía del Sacromonte, donde se percibe más personalidad y diferenciación con respecto al resto de imágenes aquí vistas, que, no obstante, perpetúa el mismo modelo básico.

38 Localidad levantada de nueva planta en 1549 por el regidor de Burgos Diego de Bernuy, que se convertirá en el Señor de la dicha población: <https://www.benameji.es/turismo/historia> (consultado el 5-2-2019)

39 El caso de Málaga lo hemos visto. El de Antequera fue con la fundación del convento franciscano de los Remedios. Curiosamente, en ambas localidades, una fundación franciscana trajo aparejada estas imágenes de Rojas o su círculo inmediato.

Referencias bibliográficas

- Aroca Lara, A. (1995), Presencia de la estética granadina en la imaginería de Rute. En *I Encuentro de Académicos e Investigadores sobre Rute*. Rute: Fundación Hnos. Pino Morales.
- Camacho Martínez, R. (2006). *Guía artística de Málaga y su provincia (II)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Camacho Martínez, R. y Miró Domínguez, A. (1985). Importaciones italianas en España en el s. XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga. *Boletín de Arte*, nº 6, pp. 93-112.
- Escalante Jiménez, J. (1999). Escultores y pintores del círculo antequerano del s. XVI. *Boletín de Arte*, nº 20, pp. 107-140.
- Gallego Burín, A. (1937). Pablo de Rojas, el Maestro de Martínez Montañés. *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Homenaje a Martínez Montañés)*, nº 4, pp.20-21 y 24-25.
- García Jiménez, B. (1987). *Historia de Rute en la Edad Moderna*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Gila Medina, L. (2010). Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas. En L. Gila Medina (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 175-206). Madrid: Arco Libros.
- Gila Medina, L. (2007). Los comienzos, -bautismo y entorno familiar-, y los últimos momentos, -testamento y sepelio- del escultor Bernabé de Gaviria. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 38, pp- 305-3011.
- Hernández Díaz, J. (1990). Estudio de la escultura decorativa y procesional en el barroco andaluz. Esquema y síntesis. *Temas de Estética y Arte*, nº 4, pp. 65-144.
- León Coloma, M. A. (2010). Bernabé de Gaviria. Una nueva propuesta de autoría para el Cristo de la Buena Muerte del Sagrario de Granada. En *Actas del Simposium 3/6-IX-2010* (San Lorenzo del Escorial, 2010). *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (pp. 613-624). San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2006). Mito e iconografía de la Virgen del Rosario en la Granada Moderna. *Cuadernos de Arte*, nº 37, pp. 161-178.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2010). Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas. En L. Gila Medina (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 138-174). Madrid: Arco Libros.
- López Guzmán, R. y Hernández Ríos, M. L. (2006). *Guía artística de Granada y su provincia (II)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- Peinado Guzmán, J. A. (2015a). El crucificado en la Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena. *De Arte*, nº 14, pp. 64-77.
- Peinado Guzmán, J. A. (2014). La iconografía de la Santa Ana Triple. Su casuística en el arzobispado de Granada. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 26, pp. 201-222.
- Peinado Guzmán, J. A. (2015b). La iconografía inmaculista de Pablo de Rojas y su escuela en Granada. *Norba. Revista de Arte*, nº 35, pp. 47-66.
- Rodríguez Marín, F. J. (1996). El desaparecido convento franciscano de San Luis el Real y la recristianización de la Málaga musulmana. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 18, pp. 17-36.
- Rodríguez Marín, F. J. (2008). Nuevos usos para la arquitectura conventual: El Monasterio-asilo de los Ángeles. *Péndulo. Revista de ingeniería y humanidades*, nº 19, pp. 148-163.
- Sánchez López, J. A. (1997). Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la antigua iglesia del Convento de los Ángeles de Málaga. *Actas de El Franciscanismo en Andalucía: "San Francisco en la Cultura y en la Historia del Arte Andaluz"*. III Curso de Verano, pp. 237-270.
- Sánchez López, J. A. (1998). Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo. *Boletín de Arte*, nº 19, pp. 303-324.
- Sánchez López, J. A. (2000). Un mecenazgo renacentista frustrado. La capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga. *Actas de El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la Historia, Arte y Cultura Española e Iberoamericana*. VI Curso de Verano, pp. 145-178.
- Sánchez López, J. A. (2010). Pablo de Rojas y la escultura del s. XVI en Málaga. La difusión de una *maniera*. En L. Gila Medina (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 412-454). Madrid: Arco Libros.
- Sánchez-Mesa Martín, D. (1991). El arte del Barroco: escultura, pinturas, artes decorativas. En E. Pareja López (ed.). *Historia del Arte en Andalucía (vol. VII)*, Sevilla: Ed. Gever.
- Villar Movellán, A., Dabrio González, M. T., Raya Raya, M. A. (2006) *Guía artística de Córdoba y su provincia (II)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Webgrafía
- Manuel Arjona, J. (2013). La escultura de la Virgen de Gracia: <http://www.be-in.es/la-escultura-de-la-virgen-de-gracia/> (Consultado el: 28-1-2019).
- [-https://www.benameji.es/turismo/historia](https://www.benameji.es/turismo/historia) (consultado el 5-2-2019).
- Nuestra Señora de la Candelaria. Archidona (Málaga), Archicofradía de la Soledad. <http://soledadarchidona.com/imaginaria/candelaria/> (Consultado el 30-1-2019).