

EN TORNO A LOS RAXIS SARDO: PEDRO DE RAXIS Y PABLO DE ROJAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Lázaro GILA MEDINA

ATRIO 4 (1992). Págs. 35-48

1.- INTRODUCCION.

Afortunadamente cada vez son más abundantes y frecuentes los estudios sobre el Renacimiento en Granada, por tal motivo nuestro conocimiento sobre la nómina de artistas y obras, que por muy diversas razones nos ha llegado bastante mermada a la actualidad, por un lado se acrecienta y agiganta y por el otro nos ratifican en la idea, tradicionalmente aceptada, de que tal período cultural debe de ocupar un lugar clave y señero en la Historia del Arte en España.

No es el momento de ofrecer aquí, ni siquiera, una aproximación a tan amplio repertorio bibliográfico; únicamente destacaremos que gracias a tales trabajos no sólo las grandes figuras de este período cultural, tradicionalmente bien documentadas tales como, por ejemplo, Siloe o Machuca, se conocen aún más y mejor, sino que también ha salido a la luz pública otra larga relación de artistas casi totalmente desconocidos hasta ahora, además de arrojar nueva y esclarecedora luz sobre otros terceros, cuya trayectoria humana y profesional aparecía, hasta fechas recientes, bastante difusa. E incluso, por último, a partir de tales publicaciones podemos ir estableciendo las múltiples y variadas vinculaciones y relaciones que esta larga y amplia nómina de artífices mantenía entre sí, con lo que ello supone de enriquecedor.

En las dos últimas líneas señaladas va este trabajo que presentamos sobre Pedro Raxis y su tío Pablo de Rojas. Ambos, oriundos de Alcalá la Real, en Jaén, y miembros de una extensa y dilatada familia de artistas que tuvo su origen en el sardo, natural de Cagliari, Pedro Raxis, el Viejo, establecido hacia 1528 en esta localidad jiennense, sede a su vez de

una importante Abadía de Patronato Real – que a todos los efectos funcionó como un pequeño, pero rico y apetezible obispado –, se convertirán –tío y sobrino– tras su establecimiento en Granada en figuras fundamentales para la producción artística. El primero para la pintura en general y para el dorado, policromado y estofado de imágenes y retablos en particular¹ y el segundo para la imaginaria en sí y la retablistica.

Así pues, intentamos presentar aquí, aunando los datos que ya se conocen con los que hemos podido obtener en los protocolos notariales de Granada –no muchos por cierto al estar bastante mermados por el voraz incendio que sufrieron a finales del siglo pasado–, las primeras etapas de la trayectoria humana y profesional de estos dos singulares artistas del arte andaluz. Etapas que coinciden además con ese momento estéticamente tan sutil y delicado como fue la transición del manierismo, de ascendencia italiana, al naturalismo, de filiación española. Artistas, finalmente, cuya vinculación con la tierra que les vio nacer, y al menos en el caso de Pedro mientras viva su padre –falleció en 1598– fue bastante normal y frecuente².

2.- PEDRO RAXIS.

2.1.- Su infancia y adolescencia.

Ya en anteriores ocasiones pudimos demostrar que Pedro nació en Alcalá la Real, concretamente en 1555, siendo bautizado el 16 de febrero de tal año, en la Parroquia de Santo Domingo de Silos³.

Hijo de Francisca Serrano y de Melchor Raxis –el segundogénito de Pedro Raxis Sardo, el Viejo, y de Catalina González– poco po-

demos decir de los primeros años de su vida. Evidentemente desde su más corta edad entraría en contacto con el mundo de la pintura, de la imaginería y de la retablistica a través del taller familiar, donde, bajo la dirección de su abuelo, trabajaban, además de su padre, sus otros tíos, a saber: Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo –éste tan sólo seis años mayor que él y el único que castellanizó el apellido italiano–.

Allí conocería a los Martínez Montañés – padre e hijo–; al entallador Jusepe de Burgos; al pintor Francisco Hernández, que estaba casado con una hermana de su abuela paterna; al también pintor Rodrigo de Figueroa, etc. Quienes concurrirían a tan prolífico taller no sólo para conocer los trabajos que en él se realizaban sino también para ilustrarse, repasando una y otra vez, esa gran cantidad de libros y material gráfico que sobre estas mismas materias había traído de la misma Roma su tío Miguel –el noveno hijo de Pedro Raxis, el Viejo, y de Catalina González– cuando, en 1567, acompañando a su padre, viajaron a la ciudad de Cagliari, en Cerdeña, a recoger la herencia de varios familiares difuntos.

Los padres vivían en la alcalafna calle Real, junto a las casas del abuelo y además de Pedro, que al igual que su padre fue también el segundogénito de la familia, tuvieron en total diez hijos: cinco hembras y otros tantos varones. De éstos, además de nuestro artista, siguieron la tradición familiar del cultivo de las artes plásticas otros dos: Gaspar, quien nació en 1561 y se estableció en Sevilla, tras un período de formación en Granada, triunfando como pintor de imaginería y Melchor, nacido en 1561, fue el único que al menos hasta principios del siglo XVII siguió viviendo en Alcalá la Real. A partir de 1603, aproximadamente, desaparece de los protocolos

notariales por lo que pensamos que pudo emigrar a Nueva España, convirtiéndose en el punto de arranque de los Rojas mexicanos –extensa y dilatada familia de escultores y entalladores que ejercieron su actividad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, primero en la Capital del Virreinato y posteriormente en Querétaro⁴.

Respecto a su formación se nos plantea un interrogante, ya que no sabemos si Pedro Raxis, aparte de las múltiples enseñanzas que recibiera en el taller familiar, llegó a completar su aprendizaje con otro maestro foráneo. Planteamos este supuesto dado que, aunque en anteriores ocasiones hemos demostrado que el susodicho taller familiar era polifacético en su producción: imágenes, pinturas, retablos, iluminación de libros –miniaturas–, túmulos funerarios, etc.; sin embargo, parece casi una constante en esta familia el que sus miembros completaran su formación con algún conocido maestro del entorno geográfico. Así, por ejemplo, sabemos que su tío del mismo nombre y apellido estuvo algunos años de aprendiz en Jaén con Antonio Sánchez Ceria. E, igualmente, sabemos que su padre se encargó de que sus otros dos hijos dedicados a las artes completaran su formación fuera del taller familiar. Así, en 1580, le da plenos poderes a nuestro artista, ya establecido profesionalmente en Granada, para que en esta ciudad ponga a su hermano Gaspar de aprendiz de "ensanblador y dibuxador" con quien le parezca más oportuno⁵. Y tres años después pone al segundo de sus hijos –a Melchor– de aprendiz en Jaén con Sebastián de Solís, el gran escultor del manierismo jiennense⁶.

Si el padre puso especial empeño en que estos dos hijos coronaran su aprendizaje profesional en el taller de un renombrado maestro, lógicamente hemos de pensar que igual interés tendría con Pedro. Planteadas así

las cosas, una posible solución a este interrogante puede estar en la figura de Juan de Orihuela, su futuro suegro. Un pintor y dorador granadino, aún bastante desconocido, pero que desarrolló una fecunda actividad en las décadas centrales del siglo XVI.

2.2.- Su etapa granadina.

Sea lo que fuere, lo cierto, según el profesor Gómez-Moreno Calera, es que para 1579, con 24 años de edad, ya estaba en Granada, pues en tal año se hacía cargo de ciertas obligaciones contraídas por su difunto suegro, a la par que su viuda, Isabel de Lendínez, le daba plenos poderes para que cobrase seis doseles de guadamecí que aún le adeudaban a su difunto marido⁷.

Asimismo, para tal año, siendo feligrés de la desaparecida parroquia de San Gil, ya estaba casado con Melchora Marín, su primera mujer (casó en segundas nupcias, en 1608, con Rafaela de los Reyes), con la que tuvo al menos tres hijos, que, como hemos anticipado, también se dedicarían a las artes plásticas, a saber: Felipe, Bartolomé y Pedro, nacidos en 1586, 1592 y 1599, respectivamente.

Por el testamento de su padre –Melchor Raxis–, otorgado en 1596, sabemos que Pedro al casar no llevó dote alguna, no así su mujer, Melchora Marín, quien aportó ciertos bienes al matrimonio. Aunque a punto estuvieron de perderlos ya que la Justicia, a petición de Sabina de Perales, viuda del batidor de oro Juan de Rojas, se los incautó a fin de sufragar con ellos una deuda de 76 ducados que, por ciertas cantidades de oro, su suegro, Juan de Orihuela, le había dejado sin pagar. Por lo que nuestro artista para evitarlo se comprometió, el 24 de enero de 1581, con la

citada Sabina de Peralta a abonarle tal cantidad en el plazo de dos años⁸.

Uno de sus primeros trabajos de envergadura, aparte de varios doseles de guadamecí que hizo para distintas iglesias de la diócesis, fue terminar, juntamente con el pintor y dorador Ginés López, el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Con esto se completaba uno de los más hermosos retablos que de la antigua jurisdicción abacial nos ha llegado a la actualidad, cuya arquitectura e imaginería ya llevaba algún tiempo hecha, muy probablemente en el vecino taller alcalaíno de su familia. Pues no olvidemos que el sochantre de esta iglesia era el clérigo alcalaíno Gaspar Ragis⁹. El primogénito de Pedro Raxis, el Viejo, y por lo tanto tío carnal de nuestro pintor.

Este encargo, que en resumen consistiría en dorar y policromar su imaginería y su arquitectura y en pintar unos cuadros para completar su iconografía, presupone que Pedro Raxis, aparte de las presiones que pudiera ejercer su tío Gaspar a la fábrica de esta parroquia para que se le encomendase tal misión, valorada en 1.800 ducados, tendría que ser, ya para estas fechas, un hombre de reconocido prestigio y con algunas realizaciones de envergadura¹⁰.

Una de ellas hubo de ser la que hizo en un retablo del primitivo Hospital de San Juan de Dios de Granada. El mismo Pedro nos da la noticia el día 2 de agosto de 1583, cuando estando en Alcalá la Real, a donde había venido haciendo un descanso en su trabajo del citado retablo de Priego de Córdoba, le daba plenos poderes a D. Luis Páez de Acuña, contador mayor del Arzobispado de Granada, para que pudiese cobrar del administrador del susodicho hospital y del prior y frailes del convento de San Jerónimo los maravedís que

aún se le adeudaban de "...dorar, pintar y estofar..." un retablo que se había hecho para el mencionado centro hospitalario¹¹.

No será ésta la única ocasión en que nos lo encontremos en Alcalá la Real, ya que, como dijimos, mientras el padre vivió, vino aquí con cierta asiduidad. Además el padre sentía por él especial predilección. Y buena prueba de ello es que le encomendase, como se dijo, la tutela y el aprendizaje de su hermano Gaspar, además de nombrarlo uno de sus albaceas testamentarios.

Evidentemente, Pedro se había hecho merecedor de tal predilección, puesto que en numerosas ocasiones le había socorrido de muy distintas maneras. Así, por ejemplo, sabemos, igualmente por el testamento paterno, que Pedro había ayudado a su padre a lo largo de los últimos años de su vida con 40 fanegas de trigo y diversas cantidades de dinero, por lo que el padre pedía que se le abonasen.

Dejando al margen estas y otras cuestiones de tipo extraartístico, podemos afirmar que es a partir de 1585 cuando su taller se verá sumamente solicitado por parroquias, cofradías, conventos, particulares, etc., quienes, fieles a las directrices emanadas del Concilio de Trento, intentaban afanosamente amueblar sus espacios religiosos con los más variados objetos de culto.

Incluso su actividad, enormemente fecunda tanto en calidad como en cantidad, no sólo llegó a Granada y a su diócesis, sino que rebasó con creces este ámbito geográfico.

Así hoy sabemos que intervino, junto con el pintor Gabriel Rosales, hacia 1586, en el Hospital de Santiago de Ubeda, concretamente en las pinturas de las bóvedas de su iglesia y en las de su desaparecido retablo¹². Igualmente también intervino en los frescos de las bóvedas de la nave central de la iglesia

parroquial de Villacarrillo¹³ y en el retablo principal, hoy perdido, de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete¹⁴. Incluso sospechamos que pudo intervenir también en los frescos de factura manierista e iconográficamente destinados a exaltar a la Corona, que adornan la bóveda de la grandiosa escalera del citado hospital ubetense.

Tales encargos, evidentemente, le obligarían a pasar largas temporadas fuera de Granada, por tal razón no nos aparece con mucha frecuencia en los protocolos notariales granadinos de estas fechas, aunque no debemos olvidar, como ya advertimos en su momento, que tales fondos, por el incendio que sufrieron a finales de la pasada centuria, están bastante mermados.

No obstante, a partir de este momento no vamos a cansar al lector con una explicación detallada de todos sus trabajos hasta ahora conocidos; simplemente nos limitaremos a reseñarlos siguiendo al Profesor Gómez-Moreno Calera¹⁵. De esta manera podremos centrar nuestra atención en demostrar su participación en otros, o totalmente desconocidos hasta ahora o que si bien se sospechaba su intervención en ellos, tal supuesto no estaba probado documentalmente.

Así pues, dentro de los conocidos y en Granada capital, tenemos: En 1586 estofa una imagen de San Gil para su iglesia, hoy en la de Santa Ana; dos años después contrata la pintura y estofado del primitivo retablo de Ntra. Sra. de la Antigua de la catedral; en 1592 pinta el cuadro de los Santos Cosme y Damián para el convento de los Mártires, de carmelitas descalzos, hoy en el Museo de Bellas Artes, no siendo ésta la única ocasión en que trabajó para este convento y finalmente, en 1594, policroma el crucificado tallado por su tío Pablo de Rojas para la catedral.

Dentro de los segundos, es decir, como trabajos totalmente desconocidos hasta ahora, aparte de su intervención en el citado retablo del primitivo Hospital de San Juan de Dios, tenemos los siguientes:

a) El 25 de agosto de 1588, figurando ahora como feligrés de la Parroquia de Santiago, la misma de su tío Pablo de Rojas, se comprometía con el pintor Francisco Jimeno a pintar por 50 ducados un cuadro—óleo sobre tabla— para el día 8 de octubre con la imagen de Nuestra Señora y un clérigo arrodillado a sus pies¹⁶. Tal cuadro lo había contratado el citado Francisco Jimeno con D. Pedro Guerrero, tesorero de la catedral, pero, como estaba imposibilitado de un brazo, le traspasaba el encargo a nuestro artista.

No tendría el tal Francisco Jimeno muy inútil el brazo ya que, acto seguido, se obligaba a hacerle a Pedro Raxis "una yluminaçion en pergamino", es decir una miniatura de 8 dedos de alto por otros tantos de ancho—un cuadrado de 14,4 centímetros de lado— representando "la inposiçion de la casulla al Sr. San Ildefonso". Como a cuenta de su trabajo había recibido 20 ducados y esta miniatura se valoraba en 17, por tal razón, se obligaba con Pedro Raxis a entregarle el trabajo acabado y los 3 ducados de diferencia también para el 8 de octubre¹⁷.

b) Al hablar del cuadro de los Santos Cosme y Damián del convento de los Mártires anticipábamos que Pedro Raxis trabajó para él, al menos, en otra ocasión. Esta tuvo que ser muy a finales de siglo y consistió en pintar, dorar y estofar un sagrario para el mismo y en hacer otro tanto en una imagen de la Virgen del cercano y poco conocido convento del Desierto del Monte Carmelo¹⁸, importando ambos trabajos 900 reales—700 el sagrario y 200 la imagen—.

Conocemos estos datos porque, ante la precaria situación económica de los frailes, d^ñ Bernardina de Velasco, en cumplimiento de una manda testamentaria de su difunto marido que disponía dedicar hasta 100 ducados de su herencia a obras de caridad, le traspasó, el 17 de junio de 1597, a nuestro artista a cuenta de dicha deuda un haza que su marido tenía en el Camino de la Zubia, valorada en 600 reales¹⁹.

Por último, dentro del tercer grupo, es decir, obras que tradicionalmente se le venían atribuyendo, tenemos documentada una de gran interés. Se trata en concreto de la decoración, en unión con Blas de Ledesma y Diego Domedel, de la media naranja que corona la monumental escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real, en Granada, perteneciente a los dominicos²⁰.

Por estas fechas, las postrimerías del quinientos, Pedro Raxis se encontraría en su plena madurez profesional y su taller sería uno de los más solicitados de todo este entorno artístico, lo que se acentuaría desde el momento en que se produjera la incorporación al mismo de sus tres hijos que siguieron sus huellas profesionales. Esto le permitirá al padre, entre otras muchas cosas, poder concurrir a numerosas subastas de obras de arte pujando a la baja. Sin embargo, esto ya sale fuera de los límites cronológicos que hemos establecido en el principio.

3.— PABLO DE ROJAS.

A priori, debemos advertir que el hecho de estudiar a Pablo de Rojas—maestro de Martínez Montañés y cultivador de un gran número de tipos iconográficos de la imaginería religiosa barroca andaluza— en segundo lugar, aunque

somos conscientes de que era mayor en edad que su sobrino, no significa menoscabo alguno para su figura. Es más, muy al contrario, en nuestra labor investigadora siempre sentimos por él una especial predilección, dada la gran penumbra que, durante siglos, ha envuelto no sólo su trayectoria humana sino incluso profesional. Además, por fortuna, de Pablo de Rojas poseemos más documentación totalmente inédita por lo que su estudio se nos ofrece mucho más atractivo y novedoso.

3.1.– Breve semblanza biográfica.

Igualmente también ha quedado demostrado que Pablo de Rojas nació en Alcalá la Real, concretamente en 1549, siendo el décimo hijo de Pedro Raxis Sardo, el Viejo, y de Catalina González²¹.

De su infancia y adolescencia poco podemos decir, salvo las generalidades que ya hemos señalado para su sobrino Pedro. A saber, su temprana vinculación con el fecundo taller familiar donde aprendería a andar entre garlopas, gubias, limatones, pinceles o bastidores.

Pocas veces nos aparece en la documentación familiar y cuando figura lo es por razones ajenas al arte. Así, por ejemplo, en el primer testamento paterno, otorgado en 1567, poco antes de marchar con sus hijos Miguel y Juan a Italia, se le menciona como Pablo de Rojas²². Mientras en el segundo y último, otorgado en 1581, ya aparece con el apellido italiano castellanizado²³.

Por el primer testamento de su hermano Miguel (quien llegó a ser también un excepcional artista, logrando reunir una gran fortuna que, al morir soltero, repartió por un segundo testamento entre sus hermanos y sobrinos,

excluyendo a Pablo) sabemos que nuestro escultor renunció a su parte de la herencia paterna—unas casas en la alcaína calle Real—en su favor a cambio de 25 ducados y medio²⁴.

Hoy tal noticia, dada por Miguel, nos viene confirmada por el mismo Pablo de Rojas, quien, el 7 de julio de 1581, tras afirmar que era vecino de la parroquia granadina de Santiago, se expresaba en los mismos términos²⁵.

Así pues, dejando al margen quien fuera, en última instancia, su más inmediato y cercano maestro (la figura de Rodrigo Moreno, de la que se ha hablado tradicionalmente, sigue siendo documentalente aún un enigma), lo realmente cierto es que para tal fecha—7 de julio de 1581—, con 32 años de edad, ya estaba establecido en Granada, concretamente, como se ha dicho, en la céntrica parroquia de Santiago.

Aquí tenía su casa y su taller, que ampliaría con unas tiendas que, lindantes con su vivienda, le traspasaría con anterioridad a 1589, el clérigo Melchor de Illescas, rector del Hospital de la Caridad. Mas, como sobre dichas tiendas gravitaba un censo anual de 1.800 maravedís pagaderos a D^a Ana de Bazan, viuda, vecina de Coñ, en Málaga, el 7 de febrero de ese año nuestro escultor se comprometía a abonárselos en esa localidad malagueña y a razón de un tercio cada cuatro meses²⁶.

Sería aquí, en este taller de la Parroquia de Santiago, donde tendría, durante los primeros años de la década de los ochenta, como aprendiz a su paisano Juan Martínez Montañés. Surgiendo entre ambos una amistad que no quedaría interrumpida con la marcha de Montañés a Sevilla, sino que cuando éste volviera a Granada, en más de una ocasión²⁷ a visitar a sus ancianos padres—Juan Martínez

Montañés, bordador y Marta González, a quienes tenemos documentados en esta ciudad hasta bien entrado el siglo XVII—, aprovecharía el momento para conocer las inquietudes artísticas y los trabajos de su amigo, paisano y sobre todo maestro. Esto es algo que nunca olvidó Montañés y prueba de ello es que, en 1620, cuando ya hacía varios años de la muerte en Granada de Rojas, el mismo Montañés, contando con 52 años de edad y estando en su plenitud profesional, afirmará—suponemos que con honda emoción como suele suceder en estos casos— que su maestro había sido Pablo de Rojas²⁸.

No creemos que cambiara de domicilio al menos durante el tiempo que lo tenemos documentando. Su óbito tuvo que producirse con anterioridad al 8 de octubre de 1611, pues en tal fecha sus sobrinos, avecindados en Alcalá la Real, es decir los hijos de sus hermanos Melchor y Nicolás, tras afirmar que su tío Pablo de Rojas había muerto en Granada sin descendencia, autorizaban por separado (los de Melchor por un lado y los de Nicolás por otro) a uno de ellos para que se personase en Granada y con su viuda D^a Ana de Aguilar, asistiera al inventario y partición de sus bienes²⁹. Precisamente por el testamento de un hijo de Nicolás, llamado también Pablo de Rojas como su tío, sabemos que cada sobrino heredó 50 ducados³⁰.

Respecto a su actividad fundamental, dentro del campo de las artes plásticas, podemos afirmar con toda seguridad que, si en el caso de sus hermanos Melchor, Pedro, Nicolás y Miguel, a los que en otras ocasiones hemos llamado "los alcalaínos" por haber permanecido casi toda su vida en esta localidad, había alguna duda; en su caso está muy claro. Pablo de Rojas sería sólo y exclusivamente escultor y retablista, así, excepto un

encargo de todo menor: una cruz procesional de madera, en todos sus contratos se obligaba a entregar en blanco tanto las imágenes como los retablos.

Por último dentro de esta breve semblanza biográfica, debemos señalar su vinculación a una actividad económica que tuvo tanto arraigo y éxito en Granada como fue el cultivo de la seda. Así, por ejemplo, el 22 de agosto de 1582, el hilador de seda, Diego de la Chica, se comprometía a pagarle 3.698 reales por 1.138 onzas de seda en mazo que le había comprado³¹.

3.2.— Su producción artística.

Al igual que hemos hecho con su sobrino Pedro Raxis, presentaremos en primer lugar, siguiendo igualmente al Profesor Gómez-Moreno Calera, una breve relación de obras cuya paternidad no ofrece duda³². En segundo lugar, probamos documentalmente otra tradicionalmente tenida como suya y en tercer lugar, siendo sin duda lo más importante, ofrecemos otras totalmente nuevas y desconocidas, aunque en la actualidad o se han perdido o resulta muy difícil su localización por haber desaparecido su primitivo emplazamiento.

Dentro de las primeras tenemos que, en 1582, realizó unas andas de madera y una caja del mismo material para la iglesia de Illora. A finales de esa misma década colaboró con otros artistas—entre ellos, como se dijo, con su sobrino Pedro— en el desaparecido retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral. A comienzos de la siguiente década haría el crucificado de este mismo lugar y en 1599 talló unas imágenes para el Sacromonte.

En el segundo caso propuesto (obras aunque sin documentar tenidas como suyas),



Granada. *Basílica de las Angustias.*
Nazareno. *Rojas.*

sabíamos que hacia 1586 hizo una imagen de Jesús Nazareno para la Cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, establecida en la iglesia del convento granadino, también desaparecido, de la Trinidad. Talla que seguía muy de cerca a otra del mismo tema hecha con anterioridad para la iglesia de las Angustias³³.

Tales supuestos hoy los podemos probar documentalmente, así pues, el 15 de enero de ese año, Pablo de Rojas se comprometía con el dorador Jerónimo de Salamanca y con Pedro de Morales, prioste y mayordomo, respectivamente, de la citada hermandad, a darles acabada de madera de pino y para la primera semana de cuaresma de ese año

"...una hechura de Cristo del paso de la cruz a cuestras... sin cruz ni tornillos ni colores ni pintura..."; especificándose a continuación que "...a de ser del mismo tamaño y hechura y obra quel paso de la misma significación questa en la yglesia de Nuestra Señora de las Angustias..." Por su parte los representantes de la hermandad se obligaban a pagarle, por su trabajo y por la madera empleada, 15 ducados³⁴.

En tercer lugar, como trabajos hasta ahora totalmente desconocidos y siguiendo un riguroso orden cronológico, tenemos documentados los siguientes:

a) Con anterioridad al 7 de marzo de 1583 había realizado un retablo para la capilla que el contador, D. Antonio Terrados, tenía en la iglesia del convento granadino de la Merced; pues en tal fecha lo autorizaba a cobrar, a cuenta del susodicho retablo, 100 ducados que le debía Antonio de Lebrija del alquiler de unas casas que le tenía arrendadas. Por su parte Pablo de Rojas, en este mismo documento, reconocía tener recibidos otros 100 ducados más por tal concepto³⁵.

b) El segundo trabajo aunque lo podemos considerar de tono menor no por ello carece de importancia y originalidad. Se trata, en concreto, de la obligación que contrajo, el 27 de septiembre de 1588, con el mercader Jusepe López de Santiago por la cual se comprometía a hacerle, para finales de noviembre, una cruz de madera para manga y un cetro del mismo material. Por todo ello recibiría 211 reales, dándole el comitente en concepto de adelanto 88. Por lo que respecta a la cruz, ésta llevaría por delante un Cristo crucificado y a sus pies una calavera con sus huesos; por detrás otro Cristo, pero ahora sentado bajo un arco representando el Juicio Final. Más abajo, en la manzana o nudo, irían cuatro ánimas de me-

dio relieve en sus respectivos encasamientos; en los cuatro ángulos, que forman los brazos de la cruz, pondría remates con sus cartones y en los extremos o cabos de los mencionados brazos se repetiría el mismo motivo.

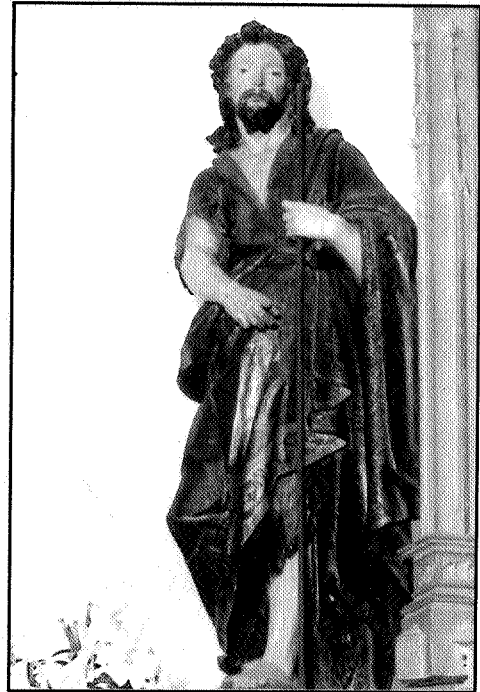
El cetro por su parte tendría el varal torneado y en su coronación cuatro calaveras —una por cada lado— con sus respectivos huesos³⁶.

Por la descripción que acabamos de hacer se puede deducir que tal encargo (una cruz procesional y un cetro), aunque proceda de una persona muy concreta, sería en última instancia para el servicio de una cofradía de Animas o Penitencial de Semana Santa. Tipos ambos de hermandades que a partir del Concilio de Trento van a tener un enorme arraigo y difusión en nuestro país.

No termina aquí la documentación relativa a este encargo, ya que en el mismo contrato se especificaba que "...todo irá dorado o de colores o encarnado o estofado según convenga...". Es esta la única ocasión en que nuestro escultor incluyó tales labores en un contrato. Aunque tal vez lo haría pensando encomendárselas posteriormente a cualquier artista, amigo suyo, experto en tales cuestiones.

Por último y con el fin de completar la cruz procesional, el mismo día —el 27 de septiembre de 1588— el susodicho mercader, Jusepe López de Santiago, contrataba por 250 reales la manga de la cruz al bordador granadino Alonso de Molina, figurando como testigo en este contrato Pablo de Rojas³⁷.

c) El siguiente encargo reviste especial interés y no sólo porque en sí lleve aparejados dos trabajos totalmente distintos (un retablo y unas imágenes sueltas), sino también porque al ser el comitente o patrono un hombre vinculado al mundo del derecho, a saber D.



*Granada. Parroquia del Corpus Cristi.
S. Juan Bautista.*

Rojas, escultor. Raxis, ¿estofador?

Diego López de Dueñas, escribano del crimen, se registran en el contrato minuciosamente todos los pormenores externos del trabajo, tales como: tipos de maderas a emplear, fecha de la entrega del trabajo, penas en caso de no cumplirse, nombramiento de tasadores, etc. Mientras que nos resulta mucho más difícil el poder formarnos una cabal idea de su configuración, en especial del retablo ya que, aunque sabemos que lo diseñó nuestro artista, lo hizo en un papel aparte que no se incorporó al registro notarial en cuestión. No obstante, extrapolando las distintas noticias que se nos ofrece, podemos obtener una noción bastante aproximada del mismo.



Granada. Parroquia de S. Pedro y S. Pablo.
S. Pedro
Rojas, escultor. Raxis, ¿estofador?

Así pues, el 24 de mayo de 1596, Pablo de Rojas, se concertaba con el mencionado escribano y con Fray Juan de los Reyes, procurador del desaparecido convento de Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria a realizar para la capilla que el primero tenía en la iglesia de este convento dos imágenes —una de San Juan Evangelista y otra de la Virgen— y un retablo³⁸.

Las tallas serían para ponerlas junto a un crucificado que el comitente tenía en esta capilla —con lo que conseguiría un calvario completo— y el retablo constaría de un banco, un amplio cuerpo central, donde iría la pieza iconográfica más sobresaliente del mismo, a

saber la Salutación del Angel a Nuestra Señora —la Anunciación—, flanqueando este espacio irían un par de columnas a cada lado; sobre ellas, y en bulto redondo, a un lado la Fe y al otro la Caridad. En el centro de la cornisa, que remataría este amplio cuerpo central, se haría un pequeño recuadro para poner la Ascensión de Cristo a los cielos y, finalmente, en el frontispicio que lo coronaba pondría, como era tradicional, el Padre Eterno.

Vemos pues que se trata de un sencillo retablo compuesto de banco, una sola calle y piso, flanqueado por un par de columnas a cada lado, donde, desde el punto de vista iconográfico nos encontramos representados el primer y último momento de la vida terrenal de Cristo, así como las dos virtudes teologales más ensalzadas en su predicación. Y un simple ático por coronación.

Ambos trabajos, que serían de madera de pino seca, enjuta y limpia de nudos —a fin de que se pudiera policromar en su momento con facilidad—, los haría en el plazo de nueve meses, comenzando a contarse desde el momento en que el comitente le diese 50 ducados en concepto de anticipo —lo que tuvo lugar, según una nota marginal que aparece en dicho documento, el día 27 de julio de ese mismo año—. Igualmente, el susodicho Diego López de Dueñas se comprometía a darle otros tantos ducados para finales de septiembre y la misma cantidad para finales de enero del año siguiente (1597).

Si hasta aquí todas las condiciones creemos que están dentro del contexto de la época, a continuación exponemos algunas relacionadas con el retablo que responden, en nuestra opinión, a la especial formación jurídica del contratante. Así pues, una vez acabado el trabajo en blanco, Pablo de Rojas lo habría de armar en su casa a fin de que cuatro maestros

expertos en este arte—dos por cada una de las partes— dictaminaran: en primer lugar si se había hecho conforme a las trazas y condiciones establecidas de antemano; en segundo lugar fijarían su precio definitivo y por último evaluarían lo que, una vez que estuviese dorado, pintado y estofado, pues tales labores no corrían a cargo de Pablo de Rojas, costaría ensamblarlo en su emplazamiento definitivo. Esta última cantidad, el comitente la depositaría en el citado convento para que se la pagasen a Pablo de Rojas una vez que hubiese cumplido este último requisito, que sí era de su incumbencia.

Entre otras condiciones también se estipulaba que si el importe total del retablo—una vez incluido, incluso, el precio del ensamblaje—superaba los 150 ducados que Pablo de Rojas ya tenía recibidos de Diego López de Dueñas, éste se obligaba a pagarle la diferencia, pero si era al revés nuestro artista le devolvería la demasía cobrada. Acordaban igualmente que la Justicia nombrase a los tasadores si alguna de las dos partes no lo hiciese y, finalmente, convenían que si no hubiese acuerdo entre los tasadores, ambas partes, al unísono, elegirían a otro y lo que los cinco decidieran por mayoría ellos lo darían por bueno.

d) El último trabajo que presentamos ofrece también un gran interés por un doble motivo: primero, porque es un encargo para fuera de la diócesis granadina, concretamente unas imágenes para la localidad de Dalías, en Almería, lo que nos demuestra que su fama ya había llegado a estas tierras y en segundo, porque nos confirman y ratifican en la idea de que Pablo de Rojas fue ante todo y sobre todo escultor. Puesto que, una vez contratadas las tallas, el pintor Francisco Ruiz, avecindado en la Alhambra, se comprometía a policromarlas³⁹.



*Granada. Parroquia de S. Pedro y S. Pablo.
S. Juan Evangelista.
Rojas, escultor. Raxis, ¿estofador?*

Así pues, el 22 de septiembre de 1596, nuestro artista se concertaba con Gonzalo de Castañeda, beneficiado de la iglesia de Dalías, y con Alonso de Córdoba y Pedro de la Haya, alcalde ordinario y regidor, respectivamente, de esa localidad, a esculpir, para finales de febrero del año entrante y por 47 ducados, tres imágenes en blanco de madera de pino seca, limpia y sin nudos. Una de San Felipe y otra de Santiago Apóstol con cinco cuartas de alto—1,04 metros— y la tercera de Nuestra Señora de la Concepción "...a de ser plegadas las manos... con sus rrayos alrededor... y de seys cuartas y media de alto..." (1,35 metros). Por su parte los comitentes se obligaban

a darle 20 ducados, en concepto de adelanto, para finales de octubre y los 27 restantes cuando tuviese terminado el trabajo.

Acto seguido, como se ha anticipado, el pintor Francisco Ruiz se comprometía con los tres vecinos de Dalías a que, si se le entregaban las tres imágenes en blanco para el último día de febrero –de 1597–, èl "... las pintara todas doradas y grabadas de los colores que a cada una convenga... para veinte y cinco de abril... de manera que se puedan llevar a la dicha villa... para primero de mayo...". Por su trabajo se le abonarían 33 ducados, comprometiéndose los contratantes a darle 15 para finales de octubre, igual que a Pablo de Rojas, y el resto cuando concluyese su labor.

Finalmente debemos hacernos eco aquí de una noticia que, aunque no haga referencia a alguna obra contratada, sin embargo nos pone de manifiesto el enorme prestigio que para finales del quinientos ya había alcanzado Pablo de Rojas en su medio socio-profesional, pues de otro modo no se entiende el que se le encomendase la tarea de supervisar y tasar el escudo de las armas reales y los dos medallones con los trabajos de Hércules que, para la fachada occidental del Palacio de Carlos V, había labrado, en 1591, Andrés de

Ocampo, abonándosele a nuestro artista por este cometido, el 7 de septiembre de ese mismo año, la cantidad de 136 maravedís⁴⁰.

4.- CONCLUSION.

A través de este sencillo trabajo hemos intentado ofrecer una visión, lo más aproximada posible, de las primeras etapas de la vida de Pedro de Raxis y de su tío Pablo de Rojas.

Esperemos que no pase mucho tiempo en que por fin se acometa, bien por nosotros mismos o por otros estudiosos del arte granadino, la urgente y necesaria tarea de elaborar una detallada monografía de estos artistas, haciéndose, claro está, especial hincapié en el segundo. Y no sólo por la enorme difusión que su arte y sus ideas tuvieron en su medio artístico, sino también por la posible repercusión que, a través de su genial discípulo, Juan Martínez Montañés, pudieran tener en la escuela sevillana e, incluso, en el mundo hispanoamericano. Mientras en el caso de su sobrino habría que analizar con todo detalle su trayectoria como pintor, ya que ha sido, hasta ahora, la menos estudiada.

NOTAS

(1) Esta última faceta ha sido detenidamente estudiada por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada. Universidad, 1971. Págs., 113 y ss.

artículo: "*Los Raxis singular familia de artistas del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas*". Madrid. Archivo Español de Arte. Núm. 238. 1987. Págs. 167-177.

(2) Para más datos sobre esta familia véase mi

(3) *Ibidem*. Pág. 177.

- (4) De no ser Melchor el que emigró a Nueva España, puede ser que fuera su tío Juan Raxis. El último de los hijos de Pedro Raxis, el Viejo, quien, a partir de 1567, en toda la documentación familiar siempre figura como ausente. Por desgracia los Catálogos de Pasajeros a Indias publicados hasta ahora no nos ayudan en nada a solventar este problema.
- (5) A.H.P.J. (Archivo Histórico Provincial de Jaén). Leg., 4675 Folios, 247-247 vtº.
- (6) A.H.P.J. Leg., 4782. Folios, 157-157 vtº.
- (7) Primer volumen de su Tesis Doctoral. Defendida el 12 de septiembre de 1987. Pág., 457. (Aunque se publicó, en parte, en 1989 por la Universidad de Granada con el título: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Nosotros en todo momento nos referiremos al primer trabajo señalado por ser mucho más completo.
- (8) A.N.Gr. (Archivo Notarial de Granada). Leg., 232. Folios, 48-48 vtº.
- (9) Respecto al apellido italiano Raxis, en la documentación normalmente aparece con esta grafía, aunque en algunos momentos aparece Ragis o Rages.
- (10) El contrato íntegro lo publicó D. Manuel PELÁEZ DEL ROSAL, "El retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción". Priego de Córdoba. Rvtº. Adarve. 1976. 4 págs.
- (11) A.H.P.J. Leg., 4676. Folios, 92 vtº-. 93.
- (12) MORENO MENDOZA, A. Úbeda. *Guía histórico artística de la Ciudad*. Sevilla. Ayuntamiento de Úbeda. 1985. Pág., 183.
- (13) PÉREZ LOZANO, M. "Pinturas de Pedro Raxis en la Asunción de Villacarrillo". Córdoba. Rvtº Apotheca. Núm., 5. 1985. Págs., 79-87.
- (14) Una buena descripción de este retablo la podemos encontrar en MADDOZ, P. *Diccionario geográfico estadístico de España y sus posesiones de ultramar*. 15 volúmenes. Madrid. Establecimiento tipográfico literario universal. 1845-1850. Vol. I. Pág., 434.
- (15) Ver nota séptima. Págs., 453-458.
- (16) Suprimida esta parroquia en el siglo pasado, en la actualidad es la capilla del Servicio Doméstico.
- (17) A.N.Gr. Leg., 271. Folios, 1290-1291 vtº.
- (18) Para más información sobre este monasterio véase: BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Historia eclesiástica de Granada*. Granada. Edición facsímil de la Universidad y de la Editorial D. Quijote. 1989. Págs., 263-264.
- (19) A.N.Gr. Leg., 330. Folios, 800-802.
- (20) A.N.Gr. Leg., 328. Folios, 653-654 vtº.
- (21) MARTÍN ROSALES, F. "Pablo de Rojas. Imaginero alcalaíno". Alcalá la Real, en "A la Patrona...". 1985. Págs. 963-965.
- (22) A.H.P.J. Leg. 4681. Folios, 28-30.
- (23) A.H.P.J. Leg., 4781. Folios, 18-21.
- (24) A.H.P.J. Leg., 4787. Folios, 379-385.
- (25) A.N.Gr. Leg., 234. Folios, 295-296.
- (26) A.N.Gr. Leg., 279. Folios, 38-38 vtº.
- (27) Una de ellas fue en julio de 1601 para asistir a la boda de su hermana Catalina, que casó con Baltasar de Avila, bordador, contribuyendo Montañés a la dote matrimonial que le dieron sus padres con 200 ducados en dineros. A.N.Gr. Leg., 354. Folios, 993-996.
- (28) PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Sevilla. 1649. Edición, introducción y notas de Bue-

naventura Bassegoda i Hugás. Edit. Cátedra. Madrid, 1990. Pág. 725.

- (29) A.H.P.J. Leg., 4840. Folios, 196-196 vtº y 197-197 vtº.
- (30) A.H.P.J. Leg. 4871. Folios, 468-471.
- (31) A.N.Gr. Leg., 329. Folios, 591 vtº.-592.
- (32) Ver nota séptima, págs., 469-70.
- (33) Ibídem. Pág., 469.
- (34) A.N.Gr. Leg., 262. Folios, 7-8.
- (35) A.N.Gr. Leg., 246. Folios, 233 vtº.-236 vtº.
- (36) A.N.Gr. Leg., 274. La numeración está perdida por la humedad.
- (37) Ibídem. Sucede igual con la numeración de estos folios.
- (38) A.N.Gr. Leg., 319. Folios, 609-612.
- (39) A.N.Gr. Leg., 319. Folios, 1391-1392.
- (40) A.Al. (Archivo de la Alhambra). Leg., 51.1. Esta noticia me ha sido generosamente facilitada por el Prof. Dr. D. Rafael López Guzmán.