

El San Juan Bautista niño atribuible a Francisco de Ribas del Convento de Clarisas de Lorca

PEDRO SEGADO BRAVO

Universidad de Murcia

Es una talla en madera policromada de 0,63 m. de altura que se alza sobre una peana de 0,18 m. Nunca se ha estudiado hasta el momento y, aunque claramente de estilo barroco, carece de paternidad artística conocida (1) (fig. 1).

Representa al Bautista niño, de pie, en actitud de exhibir la cruz que portaría en su mano izquierda mientras que el típico corderito reposa a sus pies. El primero de estos dos elementos iconográficos consustanciales a la personalidad artística de San Juan Bautista ya no existe en la actualidad, mientras que todavía es visible en la peana un pequeño vástago situado junto al pie derecho de la imagen que posibilita la sujeción.

(1) Esta imagen se encuentra actualmente en el Convento de estas religiosas a cuya Superiora, Madre Berta, expresamos nuestro agradecimiento. El convento de Santa Ana y Magdalena, de Clarisas, de Lorca surgió en 1602 como fusión de otros dos precedentes pertenecientes a la Orden Tercera y tuvo su apogeo a partir de mitad del siglo XVII, el cual se mantendrá de modo casi continuo durante todo el XVIII. Vinculado desde siempre a familias nobles, los primeros patronos que tuvo fueron los Marqueses de los Vélez a final del siglo XVII.

ción del corderito. Este, echado y de 0,13 m. de longitud, se extiende junto al pie de su acompañante quien, por su parte, dirige hacia abajo el dedo índice de su mano derecha señalando a la simbólica transposición del Verbo.

El niño adelanta suavemente la pierna derecha mientras que distorsiona con elegancia su izquierda hacia atrás imprimiendo a toda su figura un suave ritmo ondulatorio que lo inclina discretamente hacia su derecha, como si de un paso de danza se tratase, impresión a la que coadyuva la posición de los brazos. La propia ejecución de brazos y piernas desemboca intencionalmente en lograr una apariencia de carnosidad blanda y frágil no exenta de la tumefacción propia de una anatomía infantil. Esta idea, presente sobre todo en la forma dada a pantorrillas y tobillos, ayuda a lograr el trazado curvilíneo de aquéllas, ennobleciendo una silueta que constituye, a la larga, un triunfo de la anatomía. Idea y representación del movimiento que implica una cierta teatralidad y que, aun propia del barroco, constituye una novedad propia del autor de este San Juanito dentro de los cánones que mayormente se imponían en las imágenes de Niños Jesús o San Juanitos exentos. Tomando, por antonomasia, los primeros, la mayoría de los tallados de pie fueran o no de vestir mostraban una mayor estabilidad en su figura, indicada por una ejecución más rectilínea de sus piernas y un menor distanciamiento de los pies.

La indumentaria que parcialmente cubre la figura es una trasposición a la madera de lo que sería la túnica de seda u otro tejido en una imagen infantil para vestir. Pero que aquí, aun reproduciendo las pieles que tradicionalmente constituían el vestido del Bautista y que dan esta imagen sustancialmente en los bordes inferiores del cuerpo y de la falda, se concretan en el resto en un verdadero brocado donde el tallado de flores encerradas en marcos polilobulados y oblongos decoran y ennoblecen la piel de camello. La piel cubre el tórax del niño sólo transversalmente en su parte izquierda dejando la derecha al descubierto, en tanto que la faldilla, dispuesta en discretos pliegues, se abre a la altura de ambos muslos descubriéndolos y formando V, siendo precisamente esta disposición la que articula la falda en tres partes, una central y dos laterales que se proyectan fuera de sí mismas con airoso y acusado movimiento. El ceñidor, en la cintura, resulta más un cordón sabiamente torneado que una cinta de cuero o de cuerda. La originalidad o tipismo de la ejecución material de la indumentaria se revela a sí misma en los remates o bordes que, como dijimos, reproducen jirones. Están trabajados de modo relativamente rígido y con volumen tumefacto y acaban en una acusada punta, en ocasiones torneada, recta en otras. Es un peculiar modo de tratar la madera que se ha llamado «puntas en forma de uña».

Si el cuerpo de la imagen rebosa gracia y armonía y está ennoblecido por la fantasía que hace brotar adamascados de un vestido de camello, es la cabeza la parte más delicada de este San Juanito y la que concede a toda la talla peculiares connotaciones de identificación estilística (fig. 2). El rostro, de facciones finas y pequeñas, cifra su expresividad en los acusados carrillos y mentón, sobresalientes, y en la infantil papada muy acentuada que destaca más la naturaleza suavemente angulosa del último, sobre todo si se contempla la cabeza de perfil. Los labios son pequeños y apretados. Las cejas son muy finas y delineadas con tanta perfección que emanan cierta artificiosidad, resaltada más por su intensa policromía. Conforman un entrecejo que insinúa forma

de V. Los ojos, más bien grandes, y delineados en sus párpados superior e inferior con indicación de pestañas, llaman a la melancolía desde la oscura tonalidad que se ha elegido para sus pupilas. El cabello, castaño pero con irisaciones doradas, reproduce una media melena con discreta raya a la derecha, que cubre en los laterales la parte superior de las orejas y que descansa cortado al mismo nivel sobre la nuca. Está particula-



Fig. 1. S. Juanito del Convento de Clarisas de Lorca.

rísimamente trabajado en amplios mechones o guedejas que en sus puntas inferiores se vuelven sobre sí mismos formando bucles que, siguiendo un movimiento circular y abiertos sobre sí mismos, son fieles a la llamada forma de uña. Estos peculiares bucles se acentúan sobremanera y son más gruesos, concediendo mayor volumen al cabello, en las zonas laterales de la cabeza y en la parte superior central, donde se ha cincelado una mayor acumulación de cabello, sobresaliente, que desciende compacta y a la vez ondulada hacia la frente donde muere en un rizo-uña proyectado hacia la derecha y totalmente desgajado del resto de los cabellos. Es éste tan acusado que su preciosismo destaca en seguida sobre el conjunto del peinado y parece como si en cierto modo el artista hubiese querido prestar un toque de artificialidad o amaneramiento al rizado y composición de unos cabellos que, por naturaleza, deberían de reflejar ante todo la naturalidad infantil. Como veremos, serán éstas unas de las peculiaridades estilísticas que con mayor fuerza abogan por señalar la posible paternidad artística de esta talla.

Queremos insistir en la policromía tan acentuada que presenta en la actualidad toda la cabeza de San Juanito. Concretamente en el rostro, las tonalidades intensas sobre todo en las mejillas, labios y cejas hacen suponer en retoques posteriores al momento de su conclusión original, si bien en esta época era normal acentuar el color. De hecho, la coloración de mejillas y labios se convierte en colorete y el oscuro retocado de las cejas imprime al rostro infantil un vago aire de sofisticación que es opuesto a la esencia de lo añinado. Por el contrario, es hermosa la encarnación del rostro y de todo el cuerpo en general donde predomina una blanca infantil totalmente acorde con la tumefacción impresa a ciertas partes, como dijimos.

La policromía de la indumentaria, sin duda la original sin retoques, representa un sabio complemento de la talla de la madera. El vestido de piel-tejido ha optado por el marrón dorado, mucho más acentuado éste último en los medallones del brocado, sin descuidar una acertada intervención del cobre rojizo en el cingulo y en aquellas partes que, precisamente por su naturaleza más áspera como las punta-uña del cuero, requieran un embellecimiento.

Al niño le faltan las falanges inferiores de todos los dedos de su mano izquierda, así como de su pie derecho. Sin embargo, la perfección con que están realizados los dedos de la otra mano y pie lo compensa. Son dedos muy estilizados, especialmente el índice de la derecha, y una ductilidad casi humana se imprime concretamente a los del pie izquierdo.

La peana donde se eleva la imagen está constituída por una doble repisa con profundas escocias cuyas respectivas plataformas van en degradé ascendente. Los bocelos de ambas están decorados con gallones y la superficie de la superior trabaja la madera dando la apariencia de que el Bautista niño pisa sobre piedras o sobre un terreno abrupto, idea que combina perfectamente con el ambiente agreste donde los Esenios desarrollaban su vida ascética. La policromía utiliza igualmente el dorado y también un gris terroso para simular la tierra.

Incompleto resultaría el estudio estilístico de esta talla de San Juanito si su personalidad artística no abocase a una deducción más o menos cierta del artífice que pudo realizarla conforme a las directrices de un estilo que, aunque con rasgos acusadamente propios, eran también deudores en cierto modo del acontecer de los tiempos. Sin olvi-

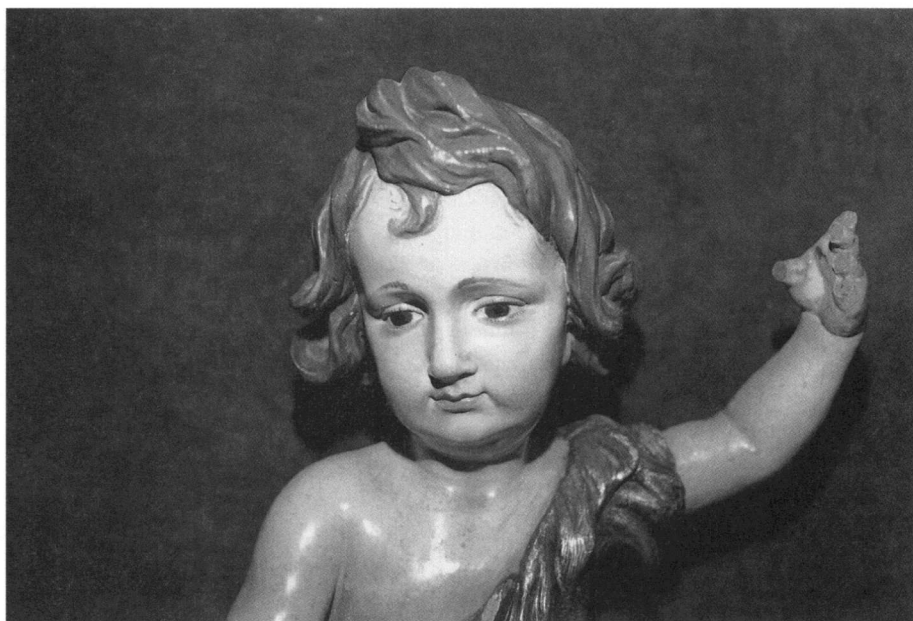


Fig. 2. Detalle del S. Juanito del Convento de Clarisas de Lorca.

dar la conexión geográfica y los frecuentes contactos e intercambios artísticos que las zonas lorquina y andaluza tenían en el período que a continuación mencionamos. La aceptación de esta realidad es básica para la comprensión de nuestro estudio.

Nos estamos refiriendo a Francisco de Ribas, escultor y retablista cordobés que viviendo hasta el comienzo del último cuarto del siglo XVII (+ 1679), estuvo activo especialmente en torno a la mitad del siglo. Francisco de Ribas pertenecía a la destacada familia del mismo apellido que, habiendo adquirido una discreta popularidad por el oficio pictórico y escultórico de Andrés, el padre, tomó auge y se ennoblecó por la actividad artística de los tres hijos, Francisco, Felipe y Gaspar, de los cuales los dos primeros se polarizaron especialmente en la escultura en tanto que Gaspar fue conocido sobre todo como dorador. Trasladada la familia a Sevilla, aquí abrieron los Ribas su taller y en dicha ciudad ejecutaron y se difundieron sus obras, muchas de las cuales, aunque consideradas en la historia del arte, nunca habían sido objeto de un estudio profundo y sistemático como el que muy recientemente les ha sido dedicado (2).

Tenemos, así pues, más elementos de juicio para valorar el alcance de la obra escultórica de este artista cordobés que fue Francisco de Ribas y que, entre otros argu-

(2) MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985.

mentos de su repertorio, no fue ajeno al tema de la infancia concretada en las tallas de Niño Jesús. La única exenta que, al parecer, realizó y que se ha conservado hasta nuestros días es la figura del Niño Jesús bendiciendo, tallada en 1644 y destinada a la Iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla (3). La imagen amplía su valor en la historia de la producción del artista porque, según Dabrio, se supone que no esculpió otras obras exentas ni siquiera de tipo procesional a excepción de este Niño Jesús, dirigiéndose sus inclinaciones a la realización de piezas para retablos (4).

La belleza y armonía particulares que Ribas imprimió a su Niño Jesús bendiciendo y las connotaciones implícitas a una devoción tan sensible y comprensible para la piedad popular, contribuyeron a que esta imagen se difundiese rápidamente y tuviese imitadores en la historia posterior del arte. La aceptación y éxito de este molde iconográfico y estilístico, muy próximo a la naturaleza de un verdadero «typos», tuvo la suerte de contar con un entorno absolutamente favorable, con un clima ambiental todavía profundamente influido por las prescripciones del Concilio de Trento que, como es sabido, no sólo dogmatizó en cuestiones intrínsecas de fé sino también incrementó considerablemente el culto y la devoción a las más variadas personalidades hagiográficas materializadas, frente a la doctrina de Lutero, en las tallas escultóricas como vehículo real y palpable. Entre las devociones cobraron auge aquellas que posibilitaban el acercamiento entre el hombre y lo divino, que no se mostraba inaprehensible sino vecino, amable y transmisor, en resumen, de afectos, sensaciones y vivencias propios del corazón humano. El Niño Jesús, colocado en este rango, fue una devoción que se igualó a las del Ángel de la Guarda, Sagrada Familia y San José, todas ellas profundamente insertadas en el culto y piedad católicas desde los primeros años del XVII. No hay que olvidar el peso específico que las Comunidades conventuales de religiosas tuvieron en el éxito del culto al Niño Jesús, por naturaleza evocador de los instintos maternales que así quedaban sublimados en la mística (5).

Así pues, desde muy finales del siglo XVI la figura de Jesús Niño empezó a popularizarse en la historia de la escultura y su demanda se incrementó durante todo el XVII y XVIII, de modo que la idea en sí fue experimentando en el modo concreto de plasmar su iconografía los aires y cambios de estilo que la propia historia del arte marcaba.

El Niño Jesús de Francisco de Ribas irrumpe en un momento particularmente privilegiado, 1644 como se ha dicho, cuando ya reconocidos artistas precedentes habían conseguido con éxito incluirlo en sus repertorios. De hecho, Jerónimo Hernández en 1582 había realizado una imagen del Niño Jesús para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla y Juan Martínez Montés en 1606 esculpió el Niño Jesús de la Hermandad del Sagrario de la Catedral sevillana. El propio padre de Francisco de Ribas recibió encargos para tallar en madera una imagen del Niño Jesús sobre peana, lo cual prueba la vigencia iconográfica del tema prácticamente inagotable, considerando

(3) MANUEL GÓMEZ MORENO, *La gran época de la escultura española*. (Con notas a las láminas por María Elena Gómez Moreno). Madrid-Barcelona 1970, 2.^a edic. Vid. lám. 79.

(4) DABRIO, cit. p. 243.

(5) EMILE MÂLE, *L'art religieux du XVII^e-siècle*. París 1984, pp. 285 ss.

que también su hijo Felipe y en general muchos de los que estaban vinculados al taller sevillano de los hermanos Ribas trabajaron también en el tema (6).

La propia obra escultórica de Alonso Cano, coetáneo de los Ribas como se sabe, contó en su repertorio con tallas de Niños-Jesús, algunas verdaderos arquetipos, y más valiosas si cabe para la documentación de nuestro estudio considerando la relación artística que entre Cano y los hermanos Ribas existió, sobre todo con Felipe. La comunicación vigente entre artífices y peculiaridades de estilo se posibilitó sin duda en el ámbito del sevillano taller de los segundos y precisamente de Alonso Cano queremos destacar una talla de Niño Jesús, también en actitud de bendecir, exenta y de pie, realizada poco después de la mitad del siglo durante su etapa granadina, y que actualmente pertenece a una colección privada. Su análisis estilístico constituye, en nuestra opinión, un punto de referencia obligado para valorar justamente los cánones con los que se entronca el San Juan Bautista niño del Convento de Religiosas Clarisas de Lorca (7).

Una comparación entre las imágenes del Niño Jesús bendiciendo, de Francisco de Ribas, del San Juanito de Lorca y del Niño Jesús de Alonso Cano evidencia que los dos primeros están tallados vestidos, es decir la indumentaria forma cuerpo en la madera con la propia anatomía de la figura, y sólo el de Cano fue ejecutado desnudo, probablemente como imagen de vestir. Es verdad que Cano la esculpió con posterioridad a la de Francisco de Ribas, pero parece lógico pensar que aquella hubiera sido precedida por otras de factura similar que no se han conservado y que fueran conocidas de los Ribas. Establecemos esta conexión entre los dos Niños de ambos artistas pues hay en ellos una nota común, una particularidad en su ejecución que los distingue de otros Niños coetáneos o, en sentido cronológico más amplio, realizados en este período artístico del arte andaluz. Nos referimos a su minuciosidad y perfección anatómicas que, visibles parcialmente en el Niño de Ribas, se muestra victoriosas, con limpio atrevimiento infantil, en el de Alonso Cano (8). Este Niño se concreta en una

(6) DABRIO, cit. p. 36 ss. ANGEL AROCA LARA, «La escultura cordobesa del Seiscientos», en el catálogo *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba 1986, pp. 149-197, concretamente en la p. 163 reproduce un San Juan Bautista niño de la escuela sevillana, vestido con la piel de camello y dejando ésta al descubierto su hombro derecho. También presenta la clásica posición de paso de danza y en la disposición de su cabello encima de la frente recuerda, según el autor, el «montañésismo».

(7) DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Técnicas de la escultura policromada granadina*. Granada 1971, lám. 4. Como ya se habrá intuído, la personalidad específica del San Juanito radica en su indumentaria y en los atributos que lleva consigo (corderito y cruz estandarte). Su figura y su cara propiamente dicha podrían ser perfectamente la del Redentor niño, las del típico Buen Pastor. Dicho de otra manera, la sustancia artística radica en la propia figura y sólo los complementos (vestido, atributos de objetos o animales extrínsecos propiamente a la persona) son factores de identificación. Esta combinación es rentable en la historia del arte, pues permite mayor variedad iconográfica girando en torno al mismo «típos».

(8) Otros artistas de esta época no desconocieron es sus obras las tallas infantiles desnudas o vestidas. Por ejemplo, Alonso de Mena ejecutó un San Juanito que, si bien adolescente y con indumentaria y actitud prácticamente idénticas al de las Clarisas de Lorca, patentiza una mayor rigidez corporal en el moldeado de su silueta y un sentido más estático de la animación. Por su parte, su hijo Pedro de Mena, fiel en cierto modo al paso de los años, a la propia metamorfosis del arte y al contacto que tuvo con Alonso Cano plasmó en su figura de San Juan Bautista niño, desnudo y también exento, un mayor gusto por el detalle anatómico y por el movimiento. Con todo, tampoco su ejecución en los detalles citados llega a sugerir completamente lo que el Niño de Cano aunque se le aproxime. Vid. *La escultura en Andalucía. Siglos XV al XVIII*. (Museo Nacional de Escultura de Valladolid). Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985. Igualmente, guarda una gran similitud en actitud y vestimenta, aunque no en ejecución, el San Juan Bautista Niño del Convento de las Huelgas Reales de Valladolid. Vid. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ-F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, *El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid*. Valladolid 1983, lám. 8.

talla de 0,11 m., de acusado y suave movimiento que hace inclinar la pequeñísima figurita hacia su izquierda en el rítmico paso que distancia el pie izquierdo del derecho, insinuando un leve giro hacia atrás. El tratamiento de la anatomía de piernas y tórax hace patente la suave morbidez de la carne infantil donde la madera plasma perfectamente curvas y hoyuelos. Los brazos, de los que el derecho está ligeramente elevado y bendiciendo con su mano, participan de las mismas características tipológicas. La cabeza, también inclinada hacia su derecha, se caracteriza por poseer un rostro lleno de melancolía enmarcado por cabellos lacios y cortos (9).

Muchas de estas peculiaridades de estilo y ejecución del Niño de Alonso Cano son patentes también en el de Francisco de Ribas y en el del convento de Clarisas de Lorca, con la salvedad de que éstos dos tienen otros detalles específicos de los que el primero carece. Parece obvio, así pues, que los aires de influencia del maestro cristalizaron en la producción de otros artistas con los rasgos particularísimos de la expresión de cada cual. La comparación entre las figuras infantiles del Niño sevillano de la Palma y del San Juan Bautista niño es la que puede condicionar la posible autoría artística del segundo, en base precisamente al análisis de los particulares rasgos de estilo ya mencionados.

La expresión de suave majestad que emana la personalidad del Niño bendiciendo de Ribas, es lo que más llama la atención de esta talla, en la que ahora nos centramos. El artista cordobés se esmeró sobre todo en la ejecución de la cabeza como un perfecto remate de una silueta de predominante triunfo de la anatomía aunque el Niño estuviera vestido. La figura se nos presenta exhibiendo triunfalmente la cruz en su mano izquierda como en rítmico caminar indicado por el adelantamiento de la pierna izquierda y su separación de la derecha que, aunque visible solamente de medio muslo para abajo, se insinúa casi total desde la altura de los muslos. Igual posición mantiene el San Juanito, aunque la *variatio* consiste en que adelantaba su derecha (10). De hecho, en el Niño Jesús la minuciosa anatomía de la parte de las piernas que no está cubierta por la falda de la túnica se esmera, se complace casi en señalar, aparte de la tumefacción tan propia de la carne infantil, la marca de la zona inferior de los tobillos fronteriza con el peinado y el relieve óseo de la rótula. Son estos preciosismos anatómicos los que, más difuminados en el Niño de Alonso Cano, sí aparecen de modo idéntico en el San Juanito de Lorca. Esta meticulosidad, este gusto por el detalle delata claramente lo que habría sido el cuerpo del Niño de Ribas si se hubiese tallado totalmente desnudo. El torso habría seguido, sin duda, una línea coherente con las partes descubiertas y habría individualizado volúmenes y curvas. Es, de hecho, este Niño Jesús de San Juan de la Palma un Niño que perfectamente podría ser desnudo, fuera o no para vestir, y donde la túnica, ennoblecedora del conjunto sobre todo por los adornos de pedrería que inundan su brocado, no es la solución para encubrir una anatomía deficiente o prácticamente inexistente. En este particular evoca el molde del Niño de Alonso Cano. Los brazos que emergen semiabierto por las anchas bocamangas

(9) La tipología de la cabeza es diferente a las del Niño de Ribas y del San Juanito de Lorca, por ello no nos detenemos en su descripción.

(10) Recordamos la opinión generalizada de que el flamenco José de Arce, afincado en Sevilla a partir de 1636 y colaborador con Martínez Montañés, fue el introductor de este movimiento que concedía a las figuras esta particular postura de pies y piernas y que constituía en realidad un calco del estilo berniniano.

participan de iguales connotaciones. El Bautista Niño, como ya se dijo, constituía también un canto a la anatomía infantil que en su caso concreto tenía la oportunidad de una más completa exhibición en función de la particular indumentaria. Atención merecen también manos y pies y especial resulta, a nuestro entender, la superficie de la palma perteneciente a su mano derecha, con la que bendice. De igual modo, el dedo índice perteneciente a su mano izquierda se moldea separándolo ostensiblemente de los cuatro que forman bloque compacto y sigue en su punta una dirección arqueada y ascendente, hermanada con las formas de uña ya mencionadas, al igual que los dedos del Bautista niño comportaban estilización y flexibilidad.

En la cabeza del Niño, Dabrio destaca como rasgos muy específicos «la barbilla pronunciada con cierta papada, mejillas gruesas, frente grande y abultada y ojos de triste expresión que se coronan con cejas rectas que insinúan levemente un entrecejo en V» (11). Sin olvidar, naturalmente, el tallado del cabello que, adquiriendo a ambos lados del rostro su mayor volumen, se articula en la zona superior de la cabeza en un bucle en forma de uña que se completa con pequeños mechones que cubren tan sólo las entradas de la frente. La composición del cabello del San Juan Bautista niño es prácticamente idéntica, denotándose también la misma forma física, por así decirlo, de conducir la gubia en surcos profundos y ondulantes. Sólomente el rizo, seguramente intencional, que cae sobre la frente constituye el único toque de novedad.

La marcada similitud tipológica y de ejecución presente en las dos tallas mencionadas, en consecuencia, las hermana tan profundamente que nos hace pensar casi con seguridad en la atribución del San Juan Bautista niño de Lorca a la propia mano de Francisco de Ribas o bien a su hermano Felipe puesto que la colaboración profesional entre ambos fué intensa como se sabe (12). Difícil es aseverar si la policromía fue de colaboradores o de su hermano Gaspar (13), ya que la existencia del taller familiar en Sevilla facilitaba trabajos y ayudas. Los años en que los Ribas estaban activos, que coincidieron como se dijo con un alza de la imaginería del Niño Jesús y derivados en la historia del arte religioso y referencialmente la fecha puntual en que Francisco ejecutó el Niño Jesús de la Palma (1644), bien pudieron propiciar la talla del San Juanito en un momento más o menos próximo que, obviamente, no es posible fijar con exactitud. Si la escultura no salió específicamente de las manos de los maestros citados, con toda seguridad lo fue de un artífice estrictamente vinculado a su taller, analizadas las deladoras particularidades de estilo y la naturaleza de la policromía heredera de la empleada por Alonso Cano.

En atención a este panorama artístico, no puede ignorarse la huella que en este período tuvo la personalidad y obra escultórica del sevillano Pedro Roldán. Analizada y estimada por diversos estudiosos en lo que vale, nos interesa de modo concreto en nuestra aportación la talla del San Juan niño que se encuentra actualmente en el con-

(11) cit., p. 396.

(12) Repetimos que este San Juanito no ha sido estudiado ni catalogado hasta el momento, que nosotros sepamos. Cuando FRANCISCO ESCOBAR escribió su conocida obra *Las esculturas de Bussy, Salzillo y Roque López en Lorca*, Lorca, 1919, en que hace una relación de todas las esculturas existentes en la clausura de dicho convento, no la menciona a pesar de que habla de otras muchas y con propiedad.

(13) Es muy probable que ésta fuera de Gaspar ya que los motivos ornamentales del vestido de piel de San Juan Bautista niño son idénticos a los que muestra la indumentaria de la talla de la Esperanza perteneciente al retablo de San Agustín del convento de San Lorenzo de Sevilla, ejecutado en 1650 por Francisco de Ribas y policromado por su hermano Gaspar. Vid. DABRIO, cit. p. 400 ss., fig. 145.

vento de Religiosas Clarisas de Montilla (14). Tradicionalmente atribuída a Roldán, éste pudo ejecutarla en torno a la mitad del siglo XVII precisamente cuando, teniendo también taller abierto en Sevilla, entabló amistad con Francisco de Ribas. La contemplación de dicha escultura y su comparación con el San Juanito de Lorca evidencia marcadamente la sujeción artística a la misma tipología y, es más, hace pensar *a priori* en la mano del mismo artista. No obstante, en nuestra opinión, algunos rasgos particularísimos de ejecución analizados con la óptica crítica que debe presidir toda obra de arte escultórica inclinan a hipotetizar paternidades distintas para ambas tallas, aunque sí, insistimos, comunidad de moldes y de estilo.

De estilo, hay una fidelidad intrínseca entre ambas peanas, ambos corderitos y actitudes de los niños; en el último caso, puede replicarse que éstos son la postura y ademanes consagrados prácticamente desde siempre en la iconografía del Bautista. También el San Juanito de Montilla distancia sus piernas logrando así una suave descarga del movimiento sobre la parte derecha de su cuerpo, aunque carece de la dinamicidad del de Lorca. Su anatomía está elaborada con detalle y perfección que se acentúa sobremanera en los dedos de pies y manos, casi vivos y con gusto por la estilización, patente en el índice de su mano derecha. Igualmente a la de las Clarisas de Lorca, bien podría haber sido ésta una imagen desnuda aunque fuera tallada con indumentaria. Es precisamente ésta la que pone una nota discordante con los detalles tipológicos ya expresados en que ambas esculturas se acercan profundamente. La piel del vestido es diferente en forma, en policromía y en ejecución. El cuerpo no discurre transversalmente dejando toda una media parte del tórax al descubierto, sino que es un cuerpo completo con acentuado escote, que descubre totalmente el hombro derecho de la imagen. La sensación de cuero se patentiza en los bordes que, a modo de preciosista volante rizado, ornamentan el escote o, de igual modo, la zona inferior de la falda. Se trabaja la madera de modo desgajado, en puntas de longitud desigual y con bordes tanto discretamente puntiagudos como romos, presentes éstos en el volante citado. En el San Juanito de Lorca, las puntas en forma de uña de la falda, concretamente, eran una prolongación lógica de los propios jirones en sentido descendente y, como tal, no existía separación entre ellas y el resto de la indumentaria. En el San Juanito de Pedro Roldán, la identificación plástica por parte del espectador de lo que puede considerarse realmente piel se concreta y ciñe a los referidos volantes cuya ejecución dista mucho de los de la otra talla, como se ve, y que forman parte de una indumentaria más bien amplia, con falda ligeramente acampanada aireada hacia su derecha y con abertura tan sólo a su izquierda. En esta disposición sigue fielmente el Niño de la Palma. Por su parte, son también distintos los brocados de la falda. No forman medallones polilobulados sino que se centran en flores de esbeltísimo tallo y corola polifoliada de donde brotan varias hojas en sentido ascendente.

La cabeza es otra de las áreas donde ambas tallas se distancian discretamente más que aproximarse. Se entronca sin duda en el esquema general de rostro amplio, con acusados mentón y papada, facciones finas y enmarcado por cabellos intencionalmente poblados y trabajados con exuberancia de gubia. Sin embargo, ni los labios son tan jugosos como el San Juanito lorquino ni tampoco la expresión de la mirada denota la

(14) Para la imagen, vid. la lámina de la p. 147, pero sin comentario detallado, en E. GARRAMIOLA PRIETO, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Salamanca, 1982.

misma profundidad. La *variatio* en el detalle del peinado tiende a acumularlo en voluminosos rizos laterales donde se observan los mismos surcos semiesféricos, mientras que, en proporción, la parte superior de la cabeza denota mayor planitud aunque también estén presentes el moñete central y los mechoncillos poblados y ondulados descendentes sobre la frente, aun carentes del caracol tan particular del Bautista niño de Lorca que parece ser propiamente uno de sus más graciosos rasgos exclusivos.

Insistiendo de nuevo en que observamos más profunda vinculación artística del San Juan Bautista de las Clarisas de Lorca con la producción artística de Francisco de Ribas o, por extensión, de los hermanos Ribas, de cualquier modo la variación que los San Juanitos podían representar en un panorama artístico en cierto modo recargado de Niños-Jesús resultaba gratificante para cualquier artista. La pericia en tallar imágenes basadas en la anatomía infantil jugaba con gusto en reproducir precisamente una de las personalidades que más de cerca estuvieron vinculadas con el misterio del Verbo como era el Precursor. Basándonos en este hecho, creemos que es aquí obligada la mención a otro gran artista sevillano coetáneo de los Ribas, que incluso tuvo una amistad personal con Francisco, y destacó por su genial monopolio de la figura infantil en el arte religioso. La personalidad artística de Bartolomé Esteban Murillo prueba que tampoco pudo sustraerse en sus lienzos a la moda del momento y, aunque caigamos de nuevo en un tópico tradicional, imprimió rasgos de exquisita belleza en las siluetas, encarnación y rostros de sus niños (15). Y con dominio total de las características propias de la anatomía infantil en los representados desnudos, que fueron la mayoría. Ya específicamente Niños-Jesús en el regazo de su Madre la Virgen, ya solos y dormidos como el, a nuestro juicio, modélico «Niño-Jesús durmiendo» (hoy en Londres, colección del Duque de Westminster), o ya todos sus San Juanitos (que constituyen en realidad el mismo «typos» con sutiles variedades en la indumentaria, gestos o accesorios), sea considerando el popularísimo Niño de la Familia del Pajarito (esta vez, vestido y con un rizo sobre la frente en forma de uña idéntico al de San Juanito de Lorca), estas figuras infantiles son la réplica genial a tallas como las que nos han ocupado o viceversa, generadas por un ambiente donde la demanda social propiciaba la escultura o la pintura religiosa para venerarla o simplemente para deleitarse. Recalcamos que la condensación de lo divino o de lo santo en personalidades infantiles representaba un modo de difusión próxima y sensible, comprensible para cualquier mentalidad.

Otro problema, aunque a nuestro juicio complementario, representa la difusión en Lorca de moldes vigentes en la producción de artistas andaluces. En estos años del siglo XVII así como en décadas posteriores se constata por la documentación una interferencia regional en el campo artístico posibilitada por el trasiego de artistas y por las demandas de organismos públicos o simplemente de privados. La proximidad geográfica de ambas zonas, donde la comarca lorquina era precisamente el punto de articulación entre la Alta Andalucía y el S.E. propiamente dicho, facilitó estos imperati-

(15) Vid. *L'opera completa di Murillo*. Presentazione e apparati critici e filologici di A. GAYA NUÑO. Milano 1978 (Classici dell' Arte Rizzoli. Nuova Serie). También, *Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682*. Catálogo de la Exposición del Museo del Prado. Madrid 1982. Monografía prácticamente exhaustiva, DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid 1981. Tres vols. Para el tema de Jesús Niño y San Juanito, vol. I, pp. 436 ss.

vos de modo natural, nada forzado. También, en razón de estos factores, familias y funcionariado, vocaciones y prebendas no fueron ajenos a una existencia en cierto modo polarizada entre Lorca y ciudades andaluzas, o viceversa. La historia de algunas Ordenes Religiosas establecidas en Lorca testimonia igualmente su inclinación e incluso su dependencia del Sur donde residía el Provincial. Nuevas fundaciones conventuales, que ya contaban con casas en determinadas ciudades de Andalucía, se expandieron hasta Lorca y esto generó traslados de religiosas creando un ambiente propicio para el intercambio de la pequeña obra artística, generalmente de naturaleza religiosa móvil, es decir fácilmente transportable. Es interesante a este respecto la noticia de que precisamente una de las religiosas del convento de las Clarisas de Lorca, llamado también como se sabe de Santa Ana y Magdalena, fue hija de un Corregidor de Lorca apellidado Correa y Alarcón. No obstante, el padre era natural de Antequera y ella, Inés Margarita en la vida religiosa, fue bautizada en Estepa en junio de 1641. En el citado convento lorquino vivió ininterrumpidamente hasta su muerte en 1695, potenciando al máximo en sus escritos piadosos la devoción a la Pasión del Señor (16). Es una curiosa muestra, por citar un ejemplo significativo, de la sincronía existente en la comunicación tanto de personas como artística entre los ambientes citados, que se incrementó todavía más por las gestiones, encargos o simplemente deseos de mecenas o benefactores con capacidad económica suficiente para elegir o movilizar artistas de su preferencia que, de este modo, pudieron dejar obras de su producción en lugares distintos. Una de las afectadas por esta coyuntura de conjunto bien pudo ser la talla del San Juan Bautista niño, todavía hoy presente en el convento de Santa Ana y Magdalena de Lorca.

(16) AHL, leg. 499, antes Francisco Martínez Yebenes, 1675, fols. 491 y 559.