

El San Juan Bautista de Almedinilla (Córdoba)

* * *

Por Angel AROCA LARA

«Todo pueblo andaluz presume siempre de poseer tres cosas: un lienzo de Murillo, una imagen de Montañés y un tonto filósofo». Esta afirmación, atribuida a José María Pemán, pese a su evidente tono festivo, no está exenta de verdad. Efectivamente, en esta tierra ha sido norma adjudicar al maestro de Alcalá la Real todas aquellas tallas de mérito cuya paternidad se ignoraba. El San Juan Bautista de Almedinilla no ha sido la excepción de la regla, pues, a nivel popular, se ha tenido siempre por obra salida de la gubia del «dios de la madera» (1).

Martínez Montañés nos dejó varias versiones sobre el Bautista; quizás la más próxima a la de Almedinilla sea la del retablo de Santiponce. La comparación de ambas obras hace insostenible la atribución tradicional, pues la propundidad del rostro, la solemnidad y el empaque del santo del alcalaíno, contrastan con la inexpresión relativa y el tono doméstico del precursor almedinillense. No considero necesario descender a detalles de tipo técnico como el tratamiento del cabello o de los paños, donde las diferencias son aún más patentes, para negar la filiación montañesina de esta obra; ello se advierte claramente en el tono general de la imagen.

De igual modo, tampoco podemos relacionar el Bautista de Almedinilla con Juan de Mesa, pese al parecido formal entre esta obra y el San Juan sevillano de Santa María la Real, presumiblemente realizado por el cordobés (2) y que es, entre sus versiones del tema, la que, sin duda, se acerca más a la obra almedinillense. Juan de Mesa, aunque dando un paso decidido hacia el realismo, sigue la pauta de su genial maestro, por lo que la impronta de la referida obra se halla en la línea de la montañesina y, en consecuencia, difiere de ésta.

(1) SOLANO MARQUEZ, Francisco: *Pueblos de Córdoba de la A a la Z*, Córdoba, Diputación Provincial, 1976, p. 38.

(2) HERNANDEZ DIAZ, José: «Juan de Mesa. Escultor de imaginería», *Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación Provincial, 1972, p. 47.

No es sevillano el acento de esta imagen. Su tono familiar y primoroso, su huida de lo espectacular y su deliberada intrascendencia, son claramente granadinos. Ello es, desde una óptica histórico-geográfica, perfectamente comprensible. Nazaritas hasta el último momento y demasiado alejadas de Sevilla, estas tierras de los confines de Córdoba miraron siempre hacia Granada. No es fácil rastrear obras hispalenses en Rute, Iznájar, Priego o Carcabuey; aquí se prodiga lo granadino. Antes de que Hurtado Izquierdo se avecindase en Priego y sentara las bases de la fecunda escuela prieguense, para esta ciudad, de clara vocación monumental y barroca, trabajaron un buen número de artistas granadinos: Pablo de Rojas (3), Pedro de Raxis (4), quizás también Alonso de Mena (5). Cabezas de serie, los tres citados, cuyo genio contrasta con la mediocridad del maestro sevillano Fernández de Lara, que también labora en Priego a principios del siglo XVII (6). Resulta obvio que Granada se impone, por cantidad y calidad, en el patrimonio artístico de la comarca.

Descartada pues la filiación sevillana de la obra y establecido su carácter granadino, debemos tratar de indagar la autoría de la misma.

En fecha relativamente reciente la escultura almedinillense se ha vinculado a Alonso de Mena por su parecido con la imagen de la misma advocación del convento astigitano de Santa Inés del Valle, que el Profesor Hernández Díaz atribuye al escultor granadino (7). Pese a ello, el citado estudio no la recoge en su ulterior trabajo sobre escultura barroca andaluza (8). En consecuencia, el San Juan Bautista de Almedinilla es todavía una obra poco conocida y pendiente de estudio, por lo que he considerado necesario dedicarle este trabajo.

FUNDAMENTO DE LA ATRIBUCION

Comparto plenamente la atribución que se ha hecho, de esta imagen, a Alonso de Mena y pretendo reforzarla subrayando una serie de aspectos estilísticos, cuyo paralelo es claramente perceptible en la producción documentada o fidedignamente vinculada al artista granadino.

La figura se inscribe en un óvalo, composición muy al uso en el maestro, como puede apreciarse en los retablos-relicarios de la Capilla Real de Granada, las imágenes rambleñas de San José y Santa Ana, la mayoría de sus Inmaculadas, etc.

Es también característico de Mena el tratamiento del cabello en estrías sinuosas y profundas, de estirpe rojeña. Este alcanza los hombros con mechones ondulantes, casi geométricos, dispuestos en irreprochable simetría,

(3) PELAEZ DEL ROSAL, Manuel, y otro: *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*, 2.ª ed., Salamanca, 1980, p. 357.

(4) *Ibidem*, p. 289.

(5) *Ibidem*, pp. 295 y 339.

(6) *Ibidem*, pp. 289 y 388.

(7) ORTIZ JUAREZ, Dionisio, y otros: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, vol. I, Córdoba, Diputación Provincial, 1981, p. 124.

(8) HERNANDEZ DIAZ, José: «La escultura andaluza del siglo XVII» *Summa Artis*, vol XXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 9 y 11.

que ni siquiera el dolor supremo de la agonía es capaz de alterar en el madrileño Cristo del Desamparo.

Así mismo, peculiar del artista es el rostro acusadamente alargado gracias al rizado copete «montañésino» (9) en oposición a la barba, igualmente cuajada de rizos y discretamente partida. Su parquedad expresiva es también muy característica de Alonso de Mena, si bien, en esta obra de madurez, es menos ostensible que en su Virgen de Belén o las Inmaculadas del Triunfo y San José, todas ellas imágenes granadinas. El halo gallonado, aunque no puede tenerse por nota distintiva, se da también en otras obras del maestro.

La disposición de los paños, surcados por pliegues rectilíneos y profundos que buscan la riqueza plástica sin excesivas complicaciones, reponde al tipo habitual en Mena. Considero especialmente significativo el abultado nudo del manto sobre el hombro, de origen italiano (10), que en nuestra plástica sólo se prodiga en el perizoma de los Cristos. Este aparece también en otras de sus obras como el San Juan niño del convento granadino de Santa Isabel. Así mismo, es destacable el caprichoso doblez que presenta el borde izquierdo del manto, muy peculiar y con ecos abundantísimos en la producción del artista. Para encontrarle un claro paralelo ajeno al maestro, hemos de remitirnos a la escuela castellana, concretamente a los quebrados mantos de las Vírgenes de Gregorio Fernández. Sólo el nudo y el doblez aludidos, tan infrecuentes como propios del artista, me parecen razón de peso suficiente para vincular esta obra a Alonso de Mena.

EL ARTISTA

Alonso de Mena y Escalante nace en Granada, en 1587, en el seno de una familia de ilustres impresores. Ello le permitiría gozar de un ambiente culto en su crianza y, sin duda, le brindó la oportunidad de manejar abundantes grabados, que serían decisivos en su anhelante búsqueda de nuevos tipos iconográficos y cómplices del eclecticismo patente en su producción. En ellos hay que rastrear el origen de algunas de sus Inmaculadas de estirpe castellana, tales como las de San José y San Matías, de composición piramidal y desconcertante próximas a la iconografía de Gregorio Fernández, artista que debió beber en las mismas fuentes (11). Aquí está igualmente una de las raíces que nutrieron el acento italianizante que preside buena parte de su producción. Si en su temprana Virgen de Belén es un maestro manierista, Pedro de Raxis (12) el inspirador de los ecos de Miguel Angel y Jaco-

(9) Considero que la extendida costumbre de calificar de montañésino el característico mechón suprafrontal, pese a su frecuente utilización por el artista de Alcalá, es, cuando menos, injusta. Antes que en sus obras, lo podemos ver en maestros sevillanos de finales del siglo XVI, e incluso rastrearlo en pintores del «cuatrocento» italiano como Botticelli.

(10) Esbozado ya por Donatello en su relieve de San Juan niño de Barguello, el nudo alcanza más cuerpo con Rusticci (San Juan predicando del Baptisterio de Florencia) y Cima de Conegliano (Bautista entre Santos de Sta. María del Orto, Venecia). Entre otras obras, se advierte también en el San Juan de medio cuerpo del Museo de Viena, pintado por Giorgione.

(11) MARTIN GONZALEZ, Juan José: «Escultura barroca en España (1600-1770)», Madrid, Cátedra, 1983, p. 191.

(12) El autor del diseño fue Pedro de Raxis. HERNANDEZ DIAZ, José: «La escultura...», *ob. cit.*, p. 151.

po Sanrovino, en el caso del Santiago Matamoros granadino, indiscutible «condottiero» a la española, serían las estampas a que tuvo acceso Alonso de Mena las transmisoras de su clara impronta italiana. También aquí hay que buscar la profunda huella florentina de San Juanito del convento de Santa Isabel, de tan fecunda y benéfica influencia en la estatuaria granadina posterior. Así mismo, pudo en los grabados hallar el artista el motivo sugeridor de la excepcional imagen del Cristo Azotado de Alcalá la Real. La tierna inclinación de Jesús para recoger las vestiduras en esta obra, hoy lamentablemente perdida, no tuvo paralelo iconográfico en la plástica de su tiempo.

Mas no fueron las láminas, ampliamente difundidas por la imprenta, las únicas que ejercieron su magisterio sobre Alonso de Mena. Hay constancia de que, a los diecisiete años, viaja a Sevilla para realizar su aprendizaje en el activo y selecto taller de Andrés de Ocampo. Su estancia sevillana, no obstante, debió ser corta y de poco provecho, pues apenas si se advierte la huella del maestro hispalense en su obra. Hubo de ser en su tierra natal donde Mena adquirió los fundamentos de su arte, concretamente en el taller de Pablo de Rojas, artista que es comunmente aceptado como maestro indiscutible del protobarroco granadino (13). La doctora Gómez Moreno llega a reclamar, para este imaginero, la gloria de haber sido decisivo en la forja del estilo de Martínez Montañés y, en consecuencia, orientador del rumbo que habría de seguir la escultura barroca sevillana (14).

Efectivamente, es la influencia del excepcional Pablo de Rojas, de Bernardo Gaviria, Martín Aranda y otros pioneros de la escuela granadina, la que más claramente se advierte en la obra de Alonso de Mena. Desaparecidos aquéllos, éste asumiría el liderazgo de la escuela hasta su muerte, acaecida en 1646.

A juzgar por la importancia de algunos de los encargos que se le hicieron (15), sus frecuentes colaboraciones con «el maestro de la estofa», Pedro de Raxis, y la febril actividad de su taller, Alonso de Mena debió gozar de gran prestigio en su época. Palomino llega a afirmar que «fue el único entre los de su tiempo». Hoy con una más amplia y clara perspectiva de la que gozó el pintor de Bujalance, se nos hace evidente lo exagerado de tal aseveración; es más, le faltó mucho para estar a la altura de algunos de sus contemporáneos. Basta comparar el Cristo madrileño del Desamparo, considerado por la mayoría de los tratadistas como su obra maestra (16), con el Crucificado de la Agonía de Vergara de Juan de Mesa, para advertir lo lejos que estaba Mena de alcanzar las cotas logradas por el escultor cordobés. La verdad es que el contraste con Mesa Velasco o Martínez Montañés resulta una prueba extremadamente dura para la mayoría de los imagineros andaluces.

(13) *Ibidem*, p. 14.

(14) GÓMEZ MORENO, María Elena: «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1963, p. 136.

(15) Entre los encargos que revelan su peso específico en Granada, destacamos los siguientes: retablos laterales de la Capilla Real, Pilar de Carlos V, restauración de la Fuente de los Leones de la Alhambra, Inmaculada del Triunfo, proyecto y ejecución de la portada del Hospital Real.

(16) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *ob. cit.*, p. 192, y GÓMEZ MORENO, María Elena: *ob. cit.*, p. 192.

Afortunadamente para Alonso de Mena, dichos artistas se hallaban establecidos en Sevilla. En Granada, alejada lo suficiente de la ciudad hispalense, nadie brillaba lo bastante para eclipsarle. Por ello, entre la desaparición de Pablo de Rojas y el advenimiento de Alonso Cano, fue la indiscutible primera figura de la escuela granadina.

Se ha dicho de Alonso de Mena que cayó frecuentemente en la rutina, que rara vez nos sorprende por su virtuosismo técnico, que halló una especial dificultad en la ejecución de las manos de sus imágenes y que los rostros de éstas son, por lo general, inexpresivos. Todo ello es cierto, pero también es verdad que la empresa que le reservó el destino no fue nada fácil. Partiendo de la contención idealista de los maestros tardomanieristas, hubo de conducir la escultura granadina hacia una nueva estética abiertamente realista. Lo hizo con una dignidad encomiable. Su inquietud creadora suplió con creces su mediocridad. Mena es un ejemplo claro de tesón, de esfuerzo por estar a la altura de las circunstancias. Sus limitaciones no le impidieron prefigurar los modelos canescos, sentar las bases del marcado lirismo que caracterizaría a la escuela de la ciudad de los cármenes, mostrar a sus seguidores cómo hacer eterno lo minúsculo y legarles el gusto por lo gracioso y anecdótico para que, de vez en cuando, pudieran adelantarse en más de un siglo al Rococó. Todos, absolutamente todos: Pedro de Mena, que fue uno de sus catorce hijos, el genial Alonso Cano, los Mora, José Risueño y hasta Pedro Roldán, que estaba llamado a inyectar nueva savia a la escuela sevillana, recogieron los frutos de sus esfuerzos. «Alonso de Mena —dice María Elena Gómez Moreno— es el único digno representante de la escultura granadina antes de la llegada de Cano. Su sugestiva personalidad, mezcla de audacia y timidez, de torpeza técnica y de inventiva, se afianza singularmente en sus últimas obras, abriendo camino a una escultura libre de prejuicios estilísticos y atenta al natural» (17).

EL TEMA

El arte religioso europeo, abierta o veladamente, siempre miró hacia Grecia. Occidental antes que cristiano, se ha distinguido por la voluntad de incorporar el desnudo a su iconografía. La principal oportunidad de plasmar la belleza del cuerpo humano la hallaron los artistas en Cristo. Su muerte y resurrección permitieron desarrollar una importante serie de tipos iconográficos —crucificado, yacente, azotado, triunfante, etc.— bajo el denominador común de resumir las vestiduras a un paño de pureza mínimo. No obstante, impulsados por la estética platonista, pintores y escultores no saciaron sus ansias en el tema cristífero, por lo que se afanaron en la búsqueda de otros motivos capaces de brindarles la ocasión de mostrar su virtuosismo en el tratamiento de la anatomía humana. Sobre todo a partir del Renacimiento, mártires y ascetas semidesnudos irrumpirán con bríos en la plástica.

(17) GOMEZ MORENO, María Elena: *ob. cit.*, p. 192.

San Sebastián, indiscutible Apolo asaetado, es un claro ejemplo del eco paganzante y sensual de lo griego en el arte cristiano.

El Bautista era uno de esos santos que podían ser representados medio desnudos, cubierto sólo a medias por una piel de camello. Las posibilidades del tema no pasaron desapercibidas a Donatello (18), que lo representaría en todas sus edades: niño, adolescente, maduro y antievangélicamente anciano. La ciudad de Florencia, especialmente devota de San Juan y capital artística del «cuatrocento», alentó y aplaudió las representaciones del Precursor. Desde aquí, llevado como uno más de los saberes aprendidos en la meca artística del momento, los artistas difundirían el tema por Italia. El Bautista está presente en la obra de Lucca de la Robbia, Andrea del Castagno, Piero de la Francesca, Filippo Lippi, Verrocchio, Benozzo Gozzoli, Sansovino, Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo, Giorgione, Tiziano y tantos otros cuya relación sería interminable. Tampoco los tres grandes, Leonardo, Miguel Angel y Rafael, desdeñaron el tema.

El santo aparece en todas las edades, desde el tierno infante que enreda a los pies de las «madonnas» rafaelescas, al extremadamente decrepito del Museo Barguello. A veces actúa como comparsa de aquellas vírgenes sedentes rodeadas de santos; otras se convierte en protagonista, llegando incluso a tener su propia corte, como en el lienzo de la veneciana iglesia de Santa María del Orto, obra de Cima di Coregliano. No hay fronteras tampoco en cuanto a su tipología, su variedad discurre desde el hercúleo y extremadamente viril, que nos dejó Tiziano en la Academia de Venecia, hasta los modelos efébricos y casi andróginos de Leonardo y Giorgione.

Durante el siglo XVI, la abundante iconografía del Bautista creada en Italia, entra paulatinamente en nuestro país de la mano de los artistas italianos que trabajan en España, los españoles que regresan tras su formación italiana, los grabados y las obras importadas. Entre éstas destacamos una realmente excepcional que ya, en 1570, estaba en el Salvador de Ubeda. Se trata de una versión miguelangelesca de San Juanito de Donatello—desgraciadamente fue destrozada en la guerra civil—, que ha sido identificada con la realizada por el maestro Buonarroti en 1495 (19). Esta pudieron conocerla tanto Martínez Montañés como Alonso de Mena, antes de realizar sus respectivas imágenes de la catedral de Sevilla y el convento granadino de Santa Isabel, pues como ya quedó dicho, el italianismo es especialmente marcado en el San Juan niño del maestro granadino. No tanto en el debido al «dios de la madera».

El terreno se hallaba magníficamente abonado, sólo faltaba que la clientela mostrara interés por el tema para que se produjera su eclosión. Esta tendrá lugar, a finales del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, gracias a una exaltación devocional de los Santos Juanes promovida por el

(18) PIJOAN, José: «Arte del período humanístico. Trecento y cuatrocento», *Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1961, p. 261.

(19) AZCARATE, J. M.: «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 24.

clero, especialmente el regular (20). La unión de ambas circunstancias explica la predilección por el Bautista que advertimos en la plástica andaluza del siglo XVII. Prácticamente ninguno de los grandes maestros lo despreció. Martínez Montañés, Juan de Mesa, Alonso de Mena, Alonso Cano, Felipe de Rivas, José de Arce y otros muchos artistas de esta tierra, nos dejaron inspiradas versiones del Precursor. En Castilla también lo cultivó Gregorio Fernández, líder indiscutible de aquella escuela.

Alonso de Mena demostró un especial interés por el tema ya que, entre lo que se considera su producción, aparecen seis versiones del mismo: un relieve, en uno de los retablos-relicarios de la Capilla Real de Granada; tres Bautistas adultos, en la catedral de Granada, Santa Inés de Ecija y parroquia de Almedinilla, y dos niños, en Santa Isabel de Granada y Santa Inés de Ecija (21).

LA OBRA

Al fundamentar la vinculación del San Juan Bautista de Almedinilla a Alonso de Mena, ya hemos descrito algunos aspectos de la obra, que obviaremos en este lugar para evitar reiteraciones.

Por la indumentaria se trata de un San Juan pudoroso, con las desnudeces mínimas para poder desempeñar su misión. Aunque existen numerosos precedentes en los que la piel de camello de la iconografía tradicional adopta la apariencia de túnica corta, dotada de mangas y festoneada de guedejas—los citados de Montañés y Mesa e incluso el propio de Mena del retablo lateral de la Capilla Real de Granada—, ninguno presenta el borde de la saya con picos tan regularmente dispuestos. Este suele abrirse o, al menos, levantarse ostensiblemente sobre la pierna exonerada. Aquí, la púdica intención, que seguramente sería una imposición del cliente, llevó al artista, en contra de lo habitual en él, a dejar libre la pierna derecha para mitigar la leve desnudez de la rodilla con el manto.

Sobre la túnica, cuya amplitud es doblegada por un ceñidor esparteño que origina abundantes pliegues, lleva manto sujeto por doble correa en bandolera que da lugar, en sus extremos, a ampulosos repliegues, a modo de nudos, de los que ya hicimos referencia.

Tanto el vestido como la elegante actitud corporal contribuyen a urbanizar al asceta, que se nos muestra sensiblemente contaminado por la civilización. Pese a ello, el Bautista de Mena es, sin duda, uno de los más adecuadamente ataviados para ejercer su ministerio. Es común que éstos aparezcan descalzos y con vestidos cortos, pero no lo es tanto que sus brazos gocen de total libertad. El citado de Montañés, revestido de dignidad suprema, presenta su brazo izquierdo abarrotado por el manto, los Evangelios y el Cordero. Más libre el de Mesa, también arrastrará el pesado lastre de su manto, que forzosamente habrá de recoger para introducirse en las aguas. El de Almedinilla se halla totalmente desembarazado y dispuesto para administrar

(20) HERNANDEZ DIAZ, José: «La escultura...», *ob. cit.*, p. 54.

(21) *Ibidem*, p. 151-154. La obra de Almedinilla no se relaciona.

el Bautismo, sólo porta el báculo que, si no es necesario para tantear el fondo del Jordán, podrá abandonarlo en un instante.

El tono general de la obra está presidido por ese aire de familiaridad e intrascendencia que caracteriza a la escuela granadina. A ello contribuye, en buena medida, lo cotidiano de la indumentaria. El que el manto no llegue hasta el suelo —ni siquiera sobrepasa la saya— le resta de solemnidad que podría hacerlo distante. No obstante su proximidad, el Bautista almedinillense se halla sensiblemente alejado de la realidad, como veremos.

El San Juan del retablo de la Capilla Real está documentado en 1630, fecha en que para el profesor Hernández Díaz se inicia la etapa de madurez del artista (22). En él sigue de cerca la iconografía al uso. El hecho de que el de Almedinilla responda a un modelo más personal, nos inclina a pensar que éste debió ser algo posterior, aunque no mucho. Avala nuestra hipótesis el constatar que en esta obra ha desaparecido la rigidez que caracteriza a la producción juvenil del artista. Frente al hieratismo patente en la Inmaculada del Triunfo o la Virgen de Belén, el santo almedinillense se muestra flexible, en elegante, más que natural, actitud de marcha, subrayada por el movimiento de los paños y una sutilísima «serpentinata». Su andar pausado y rítmico, casi denota un paso de danza. La grácil posición del brazo con el característico dedo índice extendido, parece premonitoria de una leve reverencia impulsada por los acordes que, a finales del siglo XVIII, resonarán en Versalles. A dotarlo de este aire anacrónicamente rococó, contribuyen los alardes preciosistas de la indumentaria y el peinado.

Esta afición por lo gracioso y anecdótico muestra la dificultad del artista para afrontar el realismo de su tiempo. Sustituye la solemnidad por el encanto, pero en definitiva no logra ser infiel a la estética idealizante. Alonso de Mena, como puede verse en sus retratos de la Capilla Real, alcanzó altas cotas de realismo en los modelos humanos, pero se mostró incapaz de dar tratamiento idéntico a los personajes divinos. El rostro del Bautista de Almedinilla es muestra elocuente de su impotencia. Más que inexpressión, advertimos en él un intento expresivo frenado por un impulso idealizador que le impide consumarse. El artista muestra en esta obra su lucha interior, la contradicción de un temperamento que aúna voluntad de progreso y respeto profundo por la tradición. Finalmente y pese a todo, se impone el avance, pues la gracia y la poesía, aunque afloran con intención idealizante, no dejan de ser notas barrocas.

De tamaño algo menor que el natural, el San Juan de Almedinilla muestra la composición oval característica de su autor, que tan amplio eco hallará en los modelos canescos. La masa se concentra en las zonas medias con una opulencia que alcanza extremos peligrosos, mas su naturaleza plúmbea es magistralmente aliviada por la brisa dinamizadora que insufla los paños.

Mena quiso contrarrestar igualmente la alusión de quietud inherente a la línea cerrada del óvalo. Para lograrlo marca una fortísima diagonal con la bandolera y el manto, subrayándola astutamente con el índice del santo.

(22) *Ibidem*, p. 151.

Ello no es sino un ardid engañoso utilizado, de manera genial, como recurso compositivo. El dedo debería señalar al Cordero en actitud definitiva del «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollis peccata mundi». Honradamente tendría que haber esbozado una línea con la cabeza vuelta del Humilde, pero esto, al originar el cruce de diagonales, hubiera supuesto lastrar irremisiblemente la imagen. Para evitarlo y en aras de la composición, el Cordero de Dios es sacrificado una vez más. Relegado a la peana, sin contar siquiera con ese montoncillo de piedras al que solía encaramarse, sufre el paradójico olvido de su Precursor.

Por si todo ello no hubiera sido suficiente para hacer ingrátida la materia, el cuerpo del Bautista sugiere una línea «serpentinata», que contribuye a aligerar el conjunto.

La composición es, sin duda, lo más sobresaliente de esta obra. Con ella muestra Alonso de Mena todo el saber y el genio de un gran maestro. Por ella hay que perdonarle sus titubeos y desaciertos. En ella triunfa netamente lo barroco de su temperamento.

Los años y las salidas procesionales han maltratado sensiblemente la policromía. Queda constancia de haberse producido accidentes que obligaron a reparar la imagen (23), lo que hace difícil precisar hasta qué punto la pintura actual tiene que ver con la originaria. En ella se dan el estofado áureo, encarnaduras trigueñas y cabello oscuro, tan característicos de Pedro de Raxis (24). Es sabido, por otra parte, que las colaboraciones entre dicho maestro y Alonso de Mena fueron muy frecuentes. Pese a ello, no puede atribuírsele al pintor granadino la policromía que hoy muestra la obra, pues aunque aceptable, dista mucho de estar a la altura de las magníficas labores del «padre de la estofa».

La condición de procesional que actualmente tiene la imagen le llegó con el tiempo. Al contemplarla en redondo, se advierte que originariamente no fue concebida con esta función. Mena la dotó de un claro punto de vista principal, el frontal, al que corresponde la estudiada composición que hemos descrito. Sus otros perfiles fueron más descuidados, y concretamente el derecho desmerece mucho del conjunto. Es lamentable que, debido a la incorrecta ubicación de la imagen (25), sea precisamente éste el que más se exhibe.

Alonso de Mena dejó varias obras en la comarca. En 1624 hizo un Crucificado para Carcabuey (26) y tanto en Alcalá la Real como en Priego, ciudades de las que Almedinilla dependió en lo religioso y administrativo respectivamente (27), se ha rastreado la huella del maestro. Es de suponer que el destino originario del Bautista fuera la abadía alcalaína. De aquí pasaría a aquella sencilla y bella iglesia almedinillense —cuya desaparición lamentamos— donde, por muchos años, ha sido objeto de la especialísima devoción de las

(23) SOLANO MARQUEZ, Francisco: *ob. cit.*, p. 38.

(24) GOMEZ MORENO, María Elena: *ob. cit.*, p. 48.

(25) Siendo el titular de la parroquia, debería estar colocado a la derecha del altar.

(26) HERNANDEZ DIAZ, José: «La escultura...», *ob. cit.*, p. 151.

(27) ORTIZ JUAREZ, Dionisio, y otros: *ob. cit.*, p. 120.

gentes de este pueblo. Gracias a su fervor y a su celo, el patrimonio artístico cordobés tiene en Almedinilla una de sus piezas más preciosas.



San Juan Bautista de Almedinilla. (Fotos del autor).