

# UN CRISTO DE JORGE FERNÁNDEZ ALEMÁN EN JAÉN

Por José Domínguez Cubero  
Jacinto Linares Talavera

## RESUMEN

El convento de RR.MM. dominicas de Jaén guarda, desde 1968, la talla de «Cristo Crucificado», que fuera titular de un desaparecido convento de la ciudad de Córdoba. Es una obra del primer cuarto del siglo XVI, encajada, estilística y técnicamente, con los trabajos del escultor Jorge Fernández Alemán, por lo que, con plena garantía, se le puede adjudicar. Se adjunta memoria de la reciente restauración de que ha sido objeto.

## Summary

The convent of RRMM Dominican in Jaén keeps since 1968 a carving of the «Crucified Christ» that was permanently in a disappeared monastery in Córdoba. It's a work of the first quarter of XVI century, fitted stylistic and technically with Jorge Fernández Alemán's works, therefore we can ensure that it's one of his works. A report of its recent restoration is attached.

## INTRODUCCIÓN

EN 1968, hizo alta en el patrimonio artístico jaenero que guarda el convento de la Inmaculada Concepción, de religiosas dominicas, la imagen de un crucificado procedente de Córdoba. Se trata del titular del monasterio de «Cristo Crucificado», uno de los cinco para monjas que poseía la orden

en esa ciudad antes de las desamortizaciones liberales, momento en que se extinguió (1). Tal hecho provocó la dispersión de sus bienes, que pasaron a engrosar los de otras comunidades. Nuestra imagen se ubicó entonces en el convento de Santa María de Gracia, pero también sobre este edificio se ciñó la desgracia porque vino en ruina, surgiendo el actual de nueva construcción y la dispersión de gran parte de sus tesoros. De esta manera llegó aquí dicho crucifijo y otras piezas, entre las que cuenta la talla de un nazareno, hoy convertido en Ecce-Homo de la Piedad de la Hermandad de la Estrella, tan dentro de la estilística del cordobés Juan de Mesa.

Se trata de una imagen que prácticamente ha estado inédita, tanto en Córdoba como aquí, seguramente por haber permanecido, desde que fue exclaustrada de su primitivo emplazamiento, en las clausuras de las comunidades.

Recientemente el licenciado en Bellas Artes Jacinto Linares Talavera, practicando una excelente labor restauradora, cuya detallada memoria nos acompaña, ha puesto de manifiesto las calidades que le asisten. Y así, entre otras particularidades, como la supresión de repintes, reposición de pequeñas zonas perdidas y consolidación de la osamenta, hemos podido saber su original encarnación y demás policromías, así como lo extraña que le es la cruz actual, plana y adornada de florituras doradas, seguramente para compaginar con el retablo barroco desde donde presidía el altar mayor de la iglesia conventual. La suya original debió ser arbórea, de tradición gótica, o quizá ya cuadrada, tan propia de los tiempos transicionales o platerescos, donde se inscribe estilísticamente, como más adelante veremos. Desde luego, siempre fue imagen de retablo, lo tosco de su acabado posterior lo confirma, pero pensado para ocupar un lugar cercano, inmediato al espectador devoto, lo asegura la actitud dialogante, y sobre todo el perfeccionismo que comporta el labrado de la talla.

## DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

La imagen de «Cristo Crucificado» es una talla de cuerpo a tamaño natural, de 185 cm. de altura y 140 cm. de amplitud de brazada, casi horizontal, de tez morena, y dispuesto en frontalidad, con una verticalidad y rigidez de miembros en cierta relajación, como buscando un alejamiento de las seve-

(1) Debemos la información a la madre priora del convento dominico de Jaén, Sor María Teresa de Jesús Guzmán.

ridades medievales que aún tiene impactadas, y un acercamiento al realismo naturalista que se aviene con la Modernidad.

Todo esto es perceptible en la inclinación hacia la diestra de su bella cabeza, en la ligera desviación al lado opuesto de la cadera para insinuar arqueo corporal, en la lógica disposición de sus extendidos brazos, y en el paralelismo de los miembros inferiores, sólo unidos en el cruce de los pies para asirse con único clavo.

La perfección del modelado que presenta es propio de un escultor virtuoso que practica una estilística propia, individual, alejada del adocenamiento provinciano que ejercían los oficiales de segundo orden. Así, su cabeza, coronada con trenza de tres ramas, matizada de espinas metálicas y labrada en un mismo bloque ejemplarizando pericia, peina una cabellera rizada, de mechones sueltos, muy individualizados, al modo de ciertas obras helenísticas, como los que constituyen la barba bífida, o las guedejas colgantes de bucles liados, aéreos, que lucen a ambos lados de la cara, pero con especial énfasis en la derecha, según norma tradicional.

Una cara de facies algo hipocráticas, pero más presta a la serenidad que a la exageración de estridencias gesticulantes, con ojos de entrecejo levemente fruncido, abiertos, aunque sin vida, muy dispuesto a prestar esa comunicación que ya tenemos apuntada, a lo que no deja de contribuir la disposición de la boca algo entreabierta, como articulando el mensaje de aceptación resignada del holocausto que se acaba de cumplir.

El tórax es enjuto, como toda la anatomía en general, escaso de cavidad, pero bien conformado en su musculatura lisa, de costillar marcado, y lanceolado, con la llaga manando un río sanguino que llega al paño de pureza; mas no hay abuso en el derrame. Sólo unos hilos recorren la longitud de los brazos y piernas, salpicando levemente lo restante ¡No se puede encontrar mayor realismo de belleza expresado en una poética de dulzura, de resignación amorosa!

Sin desviarse de la tradición gótica, nos resulta el perizoma, simulando una estrecha franja de tela blanca ribeteada de cenefa dorada, que envuelve el terso vientre por las caderas, con nudo a la izquierda de donde pende lo sobrante, y con drapeados vibrantes, ágiles, de angulosidades sueltas recordando lo barroquizante de tiempos posteriores, un dato que le confiere novedad dentro de esa tendencia realista, tan notada en el doblez del filo superior mostrando la cara interna del tejido. Un recurso que está vigente



«Cristo Crucificado». Jorge Fernández Alemán. Hacia 1510-1520.

desde el siglo XIV. Así se observa en algunos cristos andaluces de esa centuria, como el interesantísimo Cristo de San Pedro de la sevillana localidad de Sanlúcar la Mayor, el de Benacazón en la misma provincia, y el cordobés de las Mercedes. El detalle hizo fortuna llegando hasta bien entrada la centuria del quinientos coexistiendo y mezclándose con lo clásico, dando confirmación a lo sentenciado por Camón Aznar cuando asegura que «en ese "gótico secreto" que corre por el fondo de nuestro arte renaciente se encuentra una de las claves de la singularidad y belleza de sus productos» (2). Enrique de Arfe lo aplicó, hacia 1515, en el Crucificado de la Cruz procesional del Arcediano Simancas. Y en la zona del oriente andaluz lo encontramos en obras de manifiesto italianismo como en el Cristo de las Misericordias, de Granada, y en el del grupo del Calvario del Corpus, de Jaén, tan iguales en sus morfologías que no podemos despejar la idea de ser ambos producto de un mismo autor, con seguridad de Jerónimo Quijano (3), más implicado con el realismo nórdico que el italiano Jacobo Florentino, a quien de tiempo se les ha atribuido (4). El ejemplo fue seguido en Jaén por aquellos que practicaron la plenitud renacentista, cuyo principal exponente fue Juan de Reolid. Así lo indica el desaparecido Crucificado de la Vera Cruz de Torres (Jaén) por él confeccionado en 1554 (5), el Ecce-Homo del crucero de la Catedral que pudo hacer él mismo (6) o mejor su discípulo Luis de Aguilar (7), y los dos Crucificados que lucen uno en la Capilla del Cementerio de San Eufrasio, y otro el del Silencio o Humildad que se guarda en la parroquia de Cristo Rey, tan dentro de las tendencias dejadas por este escultor. Posteriormente, ya en tiempos barrocos, aunque es extraño, suele aparecer en algunos perizomas que se despegan de aquellos que muestran abundante y abultado telaje, tan propios del momento.

(2) CAMÓN AZNAR, J.: «La escultura y la rejería españolas del siglo XVI», en *Summa Artis*, volumen 18 (1975), pág. 219.

(3) J. M. Azcárate apuntó en 1958 la posibilidad de atribuir el conjunto escultural a Quijano. AZCÁRATE, J. M.: «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*. Vol. XIII, Madrid, 1958.

(4) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada, 1991, pág. 102.

(5) DOMÍNGUEZ CUBERO, José: *De la Tradición al Clasicismo Pretridentino en la Escultura Giennense*, Jaén, 1995, pág. 157.

(6) LÁZARO DAMAS, María Soledad: *El Sepulcro de doña Mariana de Torres, de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y sus vinculaciones artísticas*. B.I.E.G., n.º 157, 1994, págs. 71-117.

(7) DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, 180.

## AUTORÍA

Dado tan definido y particular estilo, no resulta difícil encontrar al autor. El paralelismo que existe con el Cristo de San Felipe de la ciudad sevillana de Carmona, documentado como obra de Jorge Fernández Alemán, hacia 1521 (8), nos permite adjudicarle autoría, como también está en su círculo el gigantesco que luce en la Capilla de San Pablo o de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla, tan en línea con el nuestro, aunque de más burda ejecución, y quizá otros que andarán en el anonimato, muy impactados por su estética directa o indirectamente a través de sus colaboradores, como pudiera ser el Cristo de la Viga de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, en Lebrija (Sevilla).

No es mucho lo que se sabe con seguridad de Jorge Fernández Alemán, pese a la categoría de sus obras conocidas. Un estudio monográfico nos aclararía la importancia de su obra, una obra realizada en el crítico momento en que se iniciaban los italianismos. Ceán (9) intuyó su naturaleza centro-europea así como que fuera hermano del célebre pintor Alejo Fernández Alemán, con quien llegó a formar compañía de profesión. Desde luego, éste policromó escultura, y nada de particular tiene que la de nuestro Cristo corresponda a su pincel.

Jorge nos aparece en fechas muy tempranas en España, y trabajando hacia 1503 en el banco del retablo mayor de la Catedral de Toledo un apostolado de figurillas pequeñas puestas en los pilaretes. Aquí piensa Gómez-Moreno que recibió influencias de Felipe de Borgoña, «Bigamy», que posteriormente desarrolla en Sevilla (10). En esta ciudad estableció su taller, ocupándose en trabajos de envergadura que indican su gran solvencia, tales como los realizados en la Catedral. Suya era la imaginería que ilustraba el desaparecido cimborrio y la hecha para acabar el magno retablo mayor, con inclusión de la presente en la Viga. Como esta actividad completa la obra dirigida por el flamenco Dancart, se puede especular que con él encontrara formación. De todas maneras, se nos manifiesta como continuador de la línea

(8) VILLA NOGALES, F. de la, y MIRA CABALLÉS, F.: «El Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: Obra de Jorge Fernández Alemán, 1521». En *Atrio*, n.º 5, 1993: AA.VV.: *Y murió en la cruz*. Córdoba, 2001, págs. 132-134.

(9) CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario Histórico y Crítico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 1800.

(10) GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pág. 78.

artística dejada en Sevilla por el mencionado escultor, iniciada en la generación anterior por Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán.

En Córdoba estuvo, pero por poco tiempo, y ya en Sevilla desde 1508 hasta 1533, por lo menos, atendiendo con una amplia plantilla esa abundante demanda de dentro y fuera de su demarcación. A esta actividad se puede deber el retablo de San Juan en Marchena (Sevilla), el de Santiago de Écija (Sevilla), y el de San Andrés en Espejo (Córdoba) (11). También, bajo el patrocinio real, atendió en la Capilla Real de Granada; Gómez-Moreno le atribuye en el lugar la imaginería estatuaría que adorna dos portadas, la que abre al sagrario que porta a San Pedro y San Pablo en las jambas, y la que se distribuye en torno al arco de la que abre a la Catedral donde está la escena de la Adoración de los Magos y otras imágenes de santos y maceros guardianes, todo muy entonado en técnica, actitudes de rostros, disposición de cabellos, poses corporales y plegados de indumentarias con la imagen que comentamos.

Trabajó también en la provincia de Jaén, en Baeza (12), pero se ignora el lugar y la obra. Pudiera ser suya, o mejor de su círculo, la talla de una imagen de la Virgen, mutilada en algunas partes para poderla vestir, que se guarda en la sacristía de la parroquia de San Andrés. La dispersión de su hacer parece que se extendió por toda Andalucía, por lo menos sus maneras. En Málaga también las encontramos, y con éstas se han relacionado las que desprende la imagen de su patrona, la Virgen de la Victoria (13), pese a que la tradición cuente de su origen alemán.

Ahora bien, lo que no sabemos con precisión es en qué momento se labró nuestro «Cristo Crucificado». Quizá durante su estancia en Córdoba; sin embargo, el refinamiento y el grado de humanismo que desprende, aun mayor que el de Carmona, puede acercarnos la fecha hasta emparejarlos en la tercera década del siglo XVI, quizá cuando fuera fundado el convento de donde era titular, con cuyo fin debió encargarse.

Viene bien esta obra dentro de nuestra riqueza patrimonial porque rellena el hueco de lo perdido de su mano en Baeza, completándose el vacío

(11) *Ibidem*, págs. 766, 77.

(12) GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899. tomo III, pág. 102.

(13) AA.VV.: *El esplendor de la memoria*. Málaga, 1998, pág. 102.

de aquel muestrario que integraba lo más destacado de cuanto produjo en escultura el Plateresco Andaluz, tan rico por otro lado en nuestra tierra, de lo que puede ser paradigmático el soberbio coro catedralicio, el aludido grupo del Corpus de la Magdalena, y entre otras tallas, también la que nos entretiene.

## **INFORME PARA LA RESTAURACIÓN A REALIZAR EN LA TALLA DEL «CRISTO CRUCIFICADO» DEL CONVENTO DE RR.MM. DOMINICAS DE JAÉN**

### *Documentación histórica*

#### *1. Problemas de degradación:*

- a) Descripción de la talla.
- b) Estado de conservación.
- c) Factores de deterioro.
- d) Alteraciones provocadas.

#### *2. Tratamiento a aplicar:*

##### *1. Documentación histórica.*

Esta talla se realizó para ser la titular del retablo del Convento del «Cristo Crucificado» de las RR.MM. Dominicas de Córdoba por el escultor Jorge Fernández Alemán, en el primer cuarto del siglo XVI. Tras la desaparición de este Convento se trasladó la talla al Convento de la misma Orden en Jaén.

#### *1. Problemas de degradación:*

- a) Descripción de la talla.

Talla realizada en madera de caoba policromada sobre una cruz plana de madera de pino, estucada y dorada que no pertenece a la época del Cristo.

Representa a Cristo en el momento de su muerte en la cruz.

- b) Estado de conservación.

El estado de conservación de la talla es lamentable y precisa una urgente consolidación.

El material constitutivo presenta agrietamientos de la madera, deformaciones, pérdidas de cohesión de la imprimación al soporte, suciedad, re-



«Cristo Crucificado». Detalle.

pintes, restauraciones antiguas de talla en mal estado y mal ejecutadas, pérdidas de talla, así como de policromía y numerosos orificios ocasionados por xilófagos y clavos pequeños que en su día sujetaban un encaje que bordeaba el paño de pureza y que aún conserva muchos de ellos.

c) Factores de deterioro.

El factor que más ha contribuido al deterioro ha sido la acción de los xilófagos y como consecuencia de restauraciones practicadas por manos poco profesionales. Los cambios de humedad relativa han favorecido los desprendimientos y pérdida de cohesión de la capa de imprimación, con la consiguiente pérdida de policromía. El factor humano ha sido decisivo para su deterioro. Una alteración es la pérdida de dedos de las manos y pies.

d) Alteraciones provocadas.

a. Soporte:

Falta de cohesión de la materia, producida por los cambios de humedad relativa y composición orgánica de los aglutinantes y degradación mecánica de los materiales constitutivos, así como la acción de xilófagos.

– Pérdidas y desprendimientos.

b. Estrato pictórico:

– Pulverulencias, falta de cohesión de la materia.

– Degradación de los elementos aglutinantes.

– Pérdida o falta del estrato pictórico por desprendimientos.

– Suciedad: depósitos de materiales orgánicos, humos, repintes.

3. *Tratamiento a aplicar:*

Una vez planteadas las alteraciones que sufre la talla y las causas que las provocan, podemos ya tratar de hacer una introducción a las técnicas específicas de restauración, en dos fases: consolidación, y la propiamente dicha de restauración de la obra.

– Sobre el soporte habrá que consolidar, impregnando sustancias aglutinantes para devolver la cohesión a los materiales. Las sustancias más frecuentemente usadas son las soluciones acrílicas o polivinílicas dada su inalterabilidad, resistencia y mínima modificación, el método a utilizar puede ser por inyección.

– Adhesión de la capa de imprimación.



«Cristo Crucificado». Detalle.



«Cristo Crucificado». Detalle.

- Desinfección.
- Eliminación de materias orgánicas usadas para pegar piezas de talla de restauraciones antiguas.
- Eliminación de clavos.
- Relleno de lagunas; emulsiones de colas orgánicas con sulfato de cal. Araldit Madera.
- Actuación sobre la policromía:
- Fijación con sustancias consolidantes.
- Limpieza, que será química o de arrastre mecánica.
- Reintegración: devolver la unidad cromática y estética, así como nuevas piezas.

## MEMORIA

La primera fase de consolidación se llevó a cabo con soluciones de acetato de polivinilo inyectado y presión de espátula caliente para el sentado de policromía que, debido a la degradación de los aglutinantes, presentaba pérdida de adhesión de la capa de imprimación y tejidos que la parte del tronco y brazos presenta la talla debajo de la imprimación como sujeción a la madera.

Una vez concluida la consolidación se procedió al análisis de la policromía mediante catas de limpieza y se vio que la talla tenía dos policromías falsas encima de la original, que se hallaba en un estado de conservación bastante bueno y de una calidad magnífica.

Antes de la eliminación de las dos policromías falsas se procedió a despegar las piezas de talla de restauraciones anteriores mal pegadas y mal talladas con adhesiones de telas y estucos para salvar escalones que deformaban la talla original, quedando debajo gran parte de la talla original (dedos de las manos y pies y parte de atrás del paño de pureza), eliminando las colas orgánicas con las que se habían adherido, así como los clavos pequeños que un día sujetaron un encaje que bordeaba el paño de pureza.

Seguidamente se procedió a pegar las piezas con acetato de polivinilo y retallarlas en consonancia con la talla original.



«Cristo Crucificado». Detalle.

A continuación, examinada ya la policromía, se procedió a eliminar las dos policromías falsas con disolventes y arrastre mecánico (bisturí) de las carnaciones.

Llegado al paño de pureza, además de las policromías falsas, hubo que quitar una capa de imprimación de cola orgánica y sulfato de cal que se encontraba encima de la policromía original del paño y que desvirtuaba la preciosa talla de los pliegues del paño de pureza.

Terminada la limpieza se procedió a inyectar en las numerosas galerías producidas por xilófagos (algunos de hasta dos centímetros de diámetro) Synocril diluido y desinfectante para consolidar y desinfectar la madera.

Una vez consolidada la madera con resina, se procedió al relleno de las galerías con Araldit madera, y a reponer pequeñas faltas de talla en la corona de espinas, pelo y paño de pureza.

A continuación se estucaron las lagunas con cola de conejo y sulfato de cal y se rebajaron a nivel.

Para devolver la unidad cromática se utilizó acuarela y pigmentos al barniz (Maimeri).

La cruz presentaba semejantes problemas a la talla, y la restauración ha sido análoga a la misma.