

NUEVAS APORTACIONES A LA OBRA ESCULTÓRICA DE JORGE FERNÁNDEZ ALEMÁN

POR JESÚS AGUILAR DÍAZ

En este artículo estudiamos el grupo escultórico de la Natividad, realizado por Jorge Fernández Alemán para el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija. En el presente estudio se analizan el contrato y los estilos artísticos de las diferentes piezas.

In this paper we study a sculptural group of the Nativity, work of Jorge Fernández Alemán made for the convent of Saint Paul and Saint Dominic, in Écija. In the study it is analysed the document of contract, and also the style of the piece.

Los únicos evangelistas que se hacen eco del trascendental suceso del Nacimiento de Jesús son Mateo y Lucas. La brevedad y falta de referencias de estos relatos sagrados sobre tan trascendental acontecimiento justifican la consulta de fuentes apócrifas medievales, que enriquecen la narración con numerosos elementos anecdóticos. Por ejemplo, la cueva donde tiene lugar el Natalicio, se menciona por vez primera en el *Protoevangelio de Santiago*. Asimismo hay que anotar la presencia del asno y del buey que tiene su origen en el *Pseudo Mateo*. A pesar de que San Lucas al comentar el nacimiento de Jesús, no hace referencia a los animales estabulares, ya en los siglos III y IV los santos Padres recogen dicha tradición apócrifa. El arte hará uso de esta alegoría para convertirlo en un episodio real. Ambas bestias al reconocer la divinidad del recién nacido, flexionan las patas y lo calientan con sus respiraciones.¹

1. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Los artistas también te llaman bienaventurada" en *Mater Amabilis*. Córdoba, 2001, ps. 58-59. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*. Huelva, 2003, ps. 62-65.

En relación al parto de la Madre de Dios, los teólogos disintieron en principio, ya que unos pensaban que la Virgen dio a luz con dolor y otros sostenían lo contrario. Se acabó por aceptar esta última opinión que se impondría a partir del siglo XVI en Oriente y Occidente. Los textos apócrifos influirán de forma decisiva en las representaciones iconográficas de la Natividad del Señor. Por tanto, surgen dos tipos de escenificaciones del suceso. La variante Siria, retomada por los bizantinos, tiende a representar un parto natural con sus comadronas en una gruta. En España, durante el periodo románico se cultiva este modelo en el que María aparece acostada en el lecho junto al Niño Dios fajado y a San José, sentado y acompañado por el asno y el buey.² La otra versión surge en el arte occidental en los últimos años del medievo. En esta ocasión, la Natividad se convierte en una adoración. Primero, María aparece sentada al lado del pesebre, conforme al modelo griego. En torno al siglo XV, a Ella se le efigia arrodillada y con las manos unidas ante el Divino Infante, desnudo y recostado sobre una gavilla de paja. Tras el Concilio de Trento (1542-1562) se impone en todo el mundo la escena en que María y José adoran al Niño.³

La representación escultórica del Natalicio de Jesús, conservada en la iglesia del convento ecijano de Santo Domingo, se inserta en una estructura arquitectura moderna que semeja un establo sin interés artístico alguno. Dicho retablo queda embutido en un arco, decorado por una cenefa tallada con motivos vegetales que discurre por todo su perfil. Asimismo, el intradós se ornamenta con pintura mural moderna que reproduce flores y putti desnudos.

El conjunto lo integran tres esculturas (lám. 1). La imagen del Niño Jesús, carente de valores plásticos, es de factura seriada. Está recostado en una pequeña cuna de madera dorada, sobre unos ropajes de color rojo. La Virgen, situada a la diestra (1,15 m) (lám. 1), no perteneció en origen a dicho Misterio, pues se trata de una Dolorosa que ha sufrido alguna restauración en épocas posteriores. En su peana hay una inscripción que reza así: "IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD DE BELÉN". Se encuentra en posición genuflexa y une sus manos a la altura del pecho en gesto de oración. Su bello rostro compungido de mejillas rosadas y ojos enrojecidos por las lágrimas son fiel reflejo de su carácter doloroso. Viste túnica de color rosáceo y ampuloso y movido manto azul. Las mangas de la camisa interior son de tonos verdosos. Este uso contrastado del color insiste en la riqueza y variedad cromática de la obra y en su valor simbólico. Aluden, pues, a la pureza y a la esperanza, respectivamente. Y, aunque se desconoce su autor, se puede datar en el siglo XVIII.

Por último, en el lado frontero, se sitúa la escultura de San José (1,29 m). La imagen, de gran interés artístico, se fecha en los primeros años del siglo XVI

2. *Ibíd.*

3. GONZÁLEZ GOMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*. Huelva, 2003, ps. 65-67.



Lám. 1: Grupo del Nacimiento de Cristo.
Convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija.



Lám. 2: San José (detalle). Convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija.

(lám. 1). La policromía quizás no sea la original, ya que lo más probable es que las telas estuvieran ricamente estofadas. El Santo Patriarca, al igual que María, se arrodilla ante el Redentor. Abre sus manos mientras observa, ensimismado y sorprendido, la desnudez del recién nacido. Posee cabello oscuro y barba bifida del mismo color. Su rostro es de perfiladas facciones (lám. 2). Luce túnica de color verde y manto rojo oscuro que cae en diagonal desde el hombro derecho y se recoge en el brazo de ese mismo lado.

Documentalmente se sabe que el 22 de septiembre de 1513 Jorge Fernández, escultor, se comprometió con Fr. Francisco de Jaén, prior del convento de Santo Domingo de Écija, a hacer un Nacimiento. Este misterio tenía que parecerse estilísticamente a otro que poseía el convento de la misma Orden en la ciudad de Sevilla. En el contrato también se especifica las imágenes que tenía que realizar con tal motivo. En primer lugar, debía hacer una imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús y San José. Además ejecutaría tres pastores, cuatro ángeles, de los cuales dos debían de estar volando y los otros dos de rodillas. Asimismo, se comprometió a realizar una montaña, donde se ubicarían dos pastores con sendas manadas de ovejas mientras tañían sus flautas y portaban canastas. Por otro lado, también realizaría un buey y una mula atados ambos a un pesebre "*con su ligadura que parezcan que salen de la dicha montaña*". Todo el conjunto debía estar concluido para el día de Pascua de Navidad del año en que se rubrica el contrato. El artífice cobró, por tal menester, 12.500 maravedíes.⁴

Si analizamos detenidamente este grupo de la Natividad, la efigie josefina puede corresponder al quehacer artístico de Jorge Fernández, no así las otras dos. Por desgracia, quizás, del Misterio inicial, que este autor realizó para el cenobio dominico de Écija, sólo se conserva la imagen de San José, habiéndose perdido las restantes del conjunto. Estilísticamente existen analogías entre este simulacro y el de la misma escena del Retablo Mayor de la catedral de Sevilla, ubicado en el primer cuerpo de la calle central, para el cual estuvo trabajando Jorge Fernández, junto a su hermano Alejo, desde 1508 hasta 1529 (lám. 3).⁵ En ambos ejemplos el Patriarca aparece en clara actitud de adorar al Niño. Asimismo observamos en la referida obra hispalense, en un plano trasero, los citados pastores sobre la montaña, así como los ángeles volanderos. Por todo ello podemos hacernos una idea aproximada de cómo fue la obra ecijana.

Este magnífico ejemplo, al que debió parecerse mucho el del convento ecijano que nos ocupa, puede estar inspirado en estampas flamencas, ya que la escena tiene relación con la hornacina central del retablo de Saluces, obra de principios del siglo XVI, atribuida al círculo de Jean Borman el Joven, sobre todo en el tipo

4. MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Vol. IV.* Op. cit., p. 49.

5. MORÓN de CASTRO, María Fernanda: "Análisis histórico estilístico" en *El retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981, ps. 134-157.



Lám. 3: Jorge Fernández Alemán. Grupo del Nacimiento de Cristo. Retablo Mayor. Catedral de Sevilla.

de composición (lám. 4). Hoy se conserva en el Museo Comunal de Bruselas.⁶ En la obra sevillana, la Virgen, menos expresiva que su esposo, arrodillada, ora serenamente ante su Divino Hijo. No obstante, la perfección plástica de San José, parece corresponder a una etapa más evolucionada de Jorge Fernández.⁷ Al igual que el Santo Patriarca del convento dominico de Écija, ambos denotan una clara evolución hacia las formas renacentistas en el quehacer plástico del escultor. Esto se refleja perfectamente en los ropajes que, desprovistos de perfiles angulosos y esquinados, se van sosegando y adaptando a una movilidad más rítmica, hasta conseguir el equilibrio entre las tendencias horizontales y verticales. Al parecer, este cambio en sus formas artísticas pudo producirse al conocer al maestro italiano Domenico Fancelli de Setignano, que en 1510 llega a Sevilla para montar el sepulcro del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza en la catedral hispalense.

6. *Ibidem.*, p. 143.

7. *Ibid.*



Lám. 4: Jean Borman "el joven". Retablo de Saluces.
Museo Comunal de Bruselas.

Por tanto, Jorge Fernández tuvo que ponerse en contacto con el citado artista traspino, al que acompañó más tarde en la Capilla Real de Granada.⁸

Otro ejemplo de Nacimiento atribuido al círculo de Jorge Fernández Alemán, datable en el segundo cuarto del siglo XVI, lo encontramos en el retablo de Ntra. Sra. de la Cabeza en la parroquia de S. Pedro y S. Pablo de Puerto Moral (Huelva) (0,86 x 1 m).⁹ En él podemos apreciar, en primer plano, a la Sagrada Familia. Tanto María como José adoran al Niño Dios. Por un vano del portal asoma un pastor sonriente. En esta escena de la adoración de los pastores las semejanzas artísticas son menores que en la obra ecijana, aunque si conserva a grandes rasgos las características formales de la producción de este mismo autor.¹⁰

En cuanto a la figura de Jorge Fernández habría que destacar en primer lugar la estrecha relación con su hermano Alejo, pintor, del cual no se puede separar estética ni artísticamente. Sus obras reflejan por un lado la formación flamenca, propia de su lugar de origen, y por otro las influencias italianizantes.¹¹ En este sentido, su plástica denota una clara búsqueda del realismo, similar al de los artistas flamencos. Esto es visible, por ejemplo, en los materiales encolados de la indumentaria que provocan plegamientos convencionales. Y, asimismo, en el dramatismo de los rostros, delimitados por cabellos y barbas muy pobladas y largas, con mechones de pelo muy simétricos.¹²

Por ello, para concluir el presente estudio hacemos nuestra las palabras del profesor Hernández Díaz que dice al respecto: “en composición, ropajes y expresiones de ciertas obras de Jorge, pueden comprobarse concomitancias con la imaginería de Bretaña; con Pedro Millán; más profundamente con el francés Maestre Miguel Perrín; más lejanamente con el también galo Nicolás de León. Goticismo en composición, expresividad y morfologías, de raigambre europea y cierto clasicismo en dibujo y modelado, consecuencia de su andadura andaluza”.¹³

8. *Ibíd.*, p. 38.

9. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*. Op. Cit., p. 162.

10. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*. Op. cit., p. 82.

11. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Iconografía y arte” en *El retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981, p. 80.

12. *Ibíd.*, ps. 80-83.

13. *Ibíd.*, p. 83.