

Un *Entierro de san Jerónimo* procedente del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), nueva obra de Alejo Fernández

A Burial of Saint Jerome from the Main Altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), a New Work of Alejo Fernández

Alberto Velasco González¹

Universitat de Lleida

Resumen: En el presente artículo damos a conocer una obra inédita del pintor Alejo Fernández, activo en Córdoba y Sevilla entre 1497 y 1545. Muestra el *Entierro de san Jerónimo* y, de acuerdo a diferentes evidencias, demostramos que fue uno de los compartimentos del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba). Igualmente, ponemos en relación con la obra diversa documentación que certifica que este importante retablo fue realizado hacia 1503-1508 a instancias de Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco para presidir la capilla mayor de la iglesia monacal, donde se enterraron junto a otros familiares. Finalmente, trazamos la fortuna posterior del compartimento en cuestión, que se integró en la Galería Española de Luis Felipe, rey de Francia, inaugurada en el Musée du Louvre en 1838.

Palabras clave: Alejo Fernández; Pintura tardogótica; Pintura del Renacimiento; Jerónimos (O. S. H.); San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba); Historia del coleccionismo; Galería Española de Luis Felipe, Musée du Louvre.

Abstract: In this article, it is presented an unpublished work by the painter Alejo Fernández, active in Córdoba and Sevilla between 1497 and 1545. It shows the *Burial of St Jerome* and, according to different evidences, it belonged to the main altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba). Likewise, various documents about the work certify that this important altarpiece was commissioned around 1503-1508 by the patrons Diego Fernández de Córdoba and Juana Pacheco to be installed in the main chapel of the monastic church. In this same place the

¹ <http://orcid.org/0000-0003-4611-0339>

patrons were buried together with other relatives. Finally, it has been possible to track the fortunes of the painting, which was integrated into the Spanish Gallery of Louis-Philippe, King of France, inaugurated at the Musée du Louvre in 1838.

Keywords: Alejo Fernández; Late Gothic Painting; Renaissance Painting; Hieronymites (O. S. H.); San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba); History of Collecting; Spanish Gallery of Louis Philipe; Musée du Louvre.



El pintor Alejo Fernández es una de las figuras clave de la pintura quinientista en Andalucía, como así han puesto de relieve diferentes estudios que han ubicado perfectamente su figura en el contexto de la irrupción de las formas artísticas “a la romana” en el entorno castellano. Su amplia trayectoria profesional se documenta en Córdoba y Sevilla entre 1497 y 1545, un largo lapso de tiempo que abarca desde los últimos coletazos del tardogótico hasta la plena consolidación de las formas filoitalianas². Aunque se ha supuesto que nació hacia 1475, las primeras noticias que conocemos de él le sitúan en la Córdoba de los años noventa, donde contrajo matrimonio con María, hija del pintor Pedro Fernández. Ello debió servirle para obtener un buen posicionamiento laboral en el entorno artístico cordobés. De los Fernández —se ha dicho— adoptó el apellido seguramente por motivos profesionales³.

Desconocemos cuál fue su apellido original, y casi siempre se le ha supuesto un origen foráneo. Se dedujo su procedencia nórdica a partir de un documento de 1513 en que se le menciona como “Alexo pintor alemán”, aunque no faltaron aquellos que dudaron y quisieron verlo como un pintor castellano considerando que “alemán” no era más que su apellido⁴. Con todo, dicha interpretación carece de sentido teniendo en cuenta las conclusiones derivadas de los análisis técnicos realizados a pinturas que podrían corresponder a su etapa cordobesa, como más adelante abordaremos; y el profundo carácter nórdico de dichas obras, no solo flamenco sino también germánico, tanto en lo estilístico como en lo compositivo e iconográfico; sin olvidar determinados alardes de virtuosismo técnico demostrados en la plasmación de algunos detalles, propios de la tradición nórdica. Todo ello nos llevó en su día a proponer que fuese alguien originario de la región del Rin⁵.

² Sobre Alejo Fernández: Diego Angulo, *Alejo Fernández*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1946); Chandler R. Post, *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*, (Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press, 1950), pp. 8-93; María Luz Martín, *Alejo Fernández*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988); Antonio Urquizar, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001), pp. 49-61; Juan Antonio Gómez, *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2016); Alberto Velasco, *The Agony in the Garden and Christ at the Column, by Alejo Fernández*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2019).

³ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 42.

⁴ Un estado de la cuestión sobre el tema en Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 40-43.

⁵ Alberto Velasco, “Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary” en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 30-51.



Fig. 1. Alejo Fernández, *Entierro de san Jerónimo*, 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

Con el paso de los años el ascendente septentrional se fue diluyendo en su pintura debido a un proceso de aculturación progresiva, aunque siempre quedó en sus composiciones un poso nórdico que permite identificarlo como alguien marcado por su procedencia y formación.

En cuanto a los encargos documentados de su etapa cordobesa (1497-1508), de ese momento solamente se poseen noticias sobre el retablo al que perteneció la tabla inédita con el *Entierro de san Jerónimo* (óleo sobre madera de roble, 140,5 x 91 cm.)⁶ que damos a conocer en el presente artículo (Fig. 1). Se trata de un conjunto que realizó entre 1503 y 1508 para el altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso por encargo de Diego Fernández de Córdoba y Arellano, alcaide de los Donceles, señor de Lucena, Chillón y Espejo y Marqués de Comares; y de su esposa Juana Pacheco. A parte de las informaciones sobre este encargo, de sus años en Córdoba solamente sabemos que en 1499 cobraba una cantidad de dinero en relación a una cuestión relacionada con un pintor llamado Juan, criado de su suegro; y que en 1504 adquiriría unas casas en la collación de Santo Domingo de Córdoba. En ambas ocasiones Alejo Fernández consta como vecino de la collación de Santa María de dicha ciudad⁷.

Entre las obras que se han relacionado con este período inicial de Alejo Fernández, tenemos una *Lamentación ante el Cristo Muerto* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (n.º inv. 1581Pint), de atribución reciente al maestro, aunque dudosa⁸; el *Cristo atado a la columna con san Pedro y donantes* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (n.º inv. CE2128P), originario del convento franciscano de Santa Clara de la ciudad; el *Tríptico de la Última Cena* de la Basílica del Pilar de Zaragoza; la *Virgen con el Niño y Santa Ana*, de la National Gallery of Ireland (n.º inv. NGI.818), que presenta un escudo heráldico en la parte baja que se ha relacionado, precisamente, con los Fernández de Córdoba⁹, patronos del retablo del monasterio de Valparaíso que aquí estudiamos; y la *Imposición de la Casulla a san Ildefonso*, hoy en manos particulares, aunque claramente obra del pintor, de adscripción dudosa a su etapa cordobesa o sevillana¹⁰. Con todo, es necesario poner de relieve que, de todas ellas, ninguna ha podido ser asociada con referencias documentales que permitan confirmar su adscripción cordobesa. Han sido razones estilísticas o de procedencia, como en el caso de la tabla del Museo de Bellas Artes de Córdoba, las que han llevado a los especialistas a agruparlas entorno a los años previos a la instalación de Alejo en Sevilla para, así, configurar el corpus de sus trabajos más antiguos.

A la vista de la escasa información existente sobre estos trabajos, el *Entierro de san Jerónimo* adquiere mayor relevancia al convertirse en la única obra de Alejo Fernández sobre la que se conocen referencias documentales

⁶ Galleria Enrico Frascione, Florencia.

⁷ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 16.

⁸ Sobre dicha atribución, Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 60-61.

⁹ Sobre la vinculación de esta tabla con los Fernández de Córdoba, Post, *The Early Renaissance*, pp. 54-56; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 265.

¹⁰ Sobre este conjunto de obras, Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 60-70 y 258-267.



Fig. 2. Alejo Fernández, *Entierro de san Jerónimo* (detalle), 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

que permiten ubicarla con toda seguridad en esa etapa inicial de su trayectoria. Con ello, pasa a ser la más antigua conocida de su catálogo a día de hoy, puesto que no poseemos datos para fechar con absoluta fiabilidad el resto de trabajos de la etapa cordobesa. Lo mismo debería afirmarse para dos compartimentos de retablo con el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario*, que aquí proponemos que puedan proceder del mismo retablo de Valparaíso, aunque sin la certeza que sí tenemos para el *Entierro de San Jerónimo*.

1. El *Entierro de san Jerónimo*: descripción

El santo aparece amortajado con un sudario que deja verle el pecho. Presenta los brazos en cruz y los ojos ligeramente entreabiertos, en blanco, lo que indica que el tránsito ya se ha producido. Su apariencia es la de un anciano por su calvicie y larga barba, uno de los rasgos habituales asociados a la vida eremítica que practicó. Las facciones del rostro son duras, presenta los pómulos marcados y los labios muestran un tono grisáceo, lo que nuevamente nos emplaza ante la aspereza facial de un muerto (Fig. 2).

El santo reposa sobre un curioso lecho realizado con troncos dispuestos de forma vertical y ligados entre ellos con ramas onduladas, mientras alrededor del túmulo aparecen ocho frailes jerónimos, tonsurados, que asisten a una celebración por el alma del difunto. La mayoría visten la indumentaria tradicional de la orden, compuesta por hábito blanco, escapulario marrón y manto con capucha del mismo color. Los personajes realizan gestos y muestran expresiones de aflicción y pesar en sus caras, lo que confiere a la escena gran dramatismo y expresividad.

Uno de los frailes aparece en primer término con anteojos y una lectura en sus manos, seguramente participando del oficio funeral, mientras los dos que

le flanquean efectúan elocuentes manifestaciones de dolor llevándose, uno, las manos a su cara inundada de lágrimas y, el otro, juntándolas delante de la boca. Un cuarto fraile ubicado a los pies de san Jerónimo sostiene en sus manos una cruz procesional, mientras otro, con indumentaria blanca, rostro sereno y mirada melancólica, rocía el difunto cuerpo con un hisopo de cerdas. Dos más sostienen candeleros con cirios de llamas ardientes y ladeadas por el viento. El octavo y último fraile es, seguramente, el mejor resuelto de todos en cuanto a la plasmación de naturalismo, expresividad y realismo, ya que aparece soplando y avivando las brasas del incensario dorado que sostiene en sus manos (Fig. 3). Sus carrillos aparecen inflamados por el aire, mientras que sus ojos lucen entreabiertos como resultado del esfuerzo. El pintor ha plasmado con gran pericia no sólo el humo que surge de la cazoleta, sino también la intensidad lumínica de la llama, que se proyecta de forma magistral en el rostro a través de pinceladas blancas y rosadas. Sin duda, se trata de uno de los detalles de más calidad de la obra, y que definen la personalidad de un pintor que superaba la rigidez gótica con detalles como este.

El episodio transcurre en un exterior, ante lo que parece una puerta de muralla o acceso a un recinto monacal que deja ver dos parejas de frailes conversando animadamente en un patio. El pintor ha tratado el fondo con detallismo, como vemos en el paisaje presidido por una colina por la que pasean dos diminutos personajes acompañados de un perro. El cielo, como es habitual, se ha representado a partir de la gradación cromática, de blanco a azul, consiguiendo con ello una cierta apariencia crepuscular.

La pintura destaca por una serie de cuestiones que nos emplazan ante el trabajo de un pintor formado en la tradición tardogótica, pero que, a través de la recreación en los detalles y de otros aspectos, trata de superarla de alguna manera. El paisaje profundo, junto a la elevada línea de horizonte, remiten a modelos nórdicos cuatrocentistas. Lo mismo podemos afirmar de la aplicación de los dorados, que se limita al nimbo del santo y a los objetos de la liturgia funeraria. El tratamiento del volumen de los personajes es rotundo y demuestra un buen dominio de la figuración humana, que el pintor complementa con una especial eficacia en el diseño de los ropajes y especialmente, de los pliegues, jugando con las formas y los efectos de sombreado.

Algo parecido podemos afirmar para los rostros, que intenta presentar de forma variada gracias a la caracterización individualizada y a la manifestación de las emociones mediante gestos elocuentes. En algunos casos robustece su expresividad con pinceladas de luz, claroscuros y refuerzos cromáticos, como apreciamos especialmente en el fraile que sopla y aviva el fuego del incensario. Ese elevado grado de detallismo se nos antoja como un rasgo muy específico de la personalidad pictórica del artista y se pone de manifiesto en muchos otros detalles de la pintura, como las llamas de los cirios, los paisajes en lejanía habitados por personajes, la caracterización del arco que cobija la

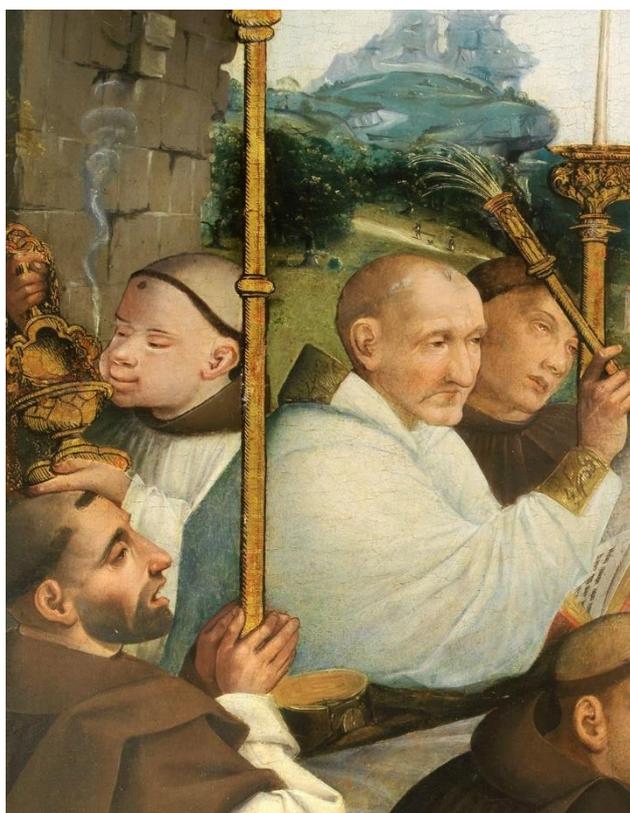


Fig. 3. Alejo Fernández, *Entierro de San Jerónimo* (detalle), 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

ceremonia a manera de ruina arquitectónica, o la atención prestada a las estructuras que conforman el monasterio. Se aprecia en el pintor una voluntad de realismo y anecdotismo que supera la rigidez generalizada de los pintores hispanos cuatrocentistas, y que también se manifiesta en la intención de ubicar la acción y en especial, las figuras, en un entorno espacial más o menos creíble, representándolas de manera proporcionada en relación al marco arquitectónico en que se insertan. Con todo, desde el punto de vista perspectivo, se manifiesta que la adopción de los presupuestos italianos de jerarquización espacial es solamente epidérmica y acusa una ausencia de solidez.

2. El retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso: una empresa artística de Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco

Esta tabla deviene a ser el único resto conocido del retablo que Alejo Fernández realizó para el altar mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba)¹¹, un conjunto que estaba dedicado al

¹¹ Sobre el monasterio: Rafael Gracia, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1973); Manuel Nieto, *El monasterio de San Jerónimo de Valparaíso*, (Córdoba: Almuzara, 2012); Soledad Gómez, *Mirando al cielo sin dejar el suelo: los Jerónimos cordobeses de Valparaíso en el Antiguo Régimen: estudio preliminar y edición crítica del libro «Protocolo» de la Comunidad*, (Madrid: Visión Libros, 2014). Son también interesantes los dos artículos que Ramírez de Arellano dedicó al monasterio en 1901 después de la excursión que realizó para visitarlo, hallándolo en un lamentable estado de abandono. Rafael Ramírez de Arellano, "Excursiones por la sierra de Córdoba al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 9, 98, (1901), pp. 73-83 y 9, 99, (1901), pp. 97-103.

santo y que incluía también episodios cristológicos. Lo sabemos por Pablo de Céspedes, quien en 1604 describió brevemente el retablo apuntando que Alejo había pintado “el retablo grande y otros pequeños”, es decir, que también realizó otros para diferentes altares de la iglesia monacal. Asimismo, recogió que el retablo mayor incluía “historias de la vida de Cristo y de la de S. Jerónimo”, y que en el compartimento de la Santa Cena el artista “dejó firmado su nombre”¹². Tenemos conocimiento, además, de que el retablo estaba presidido por una talla escultórica de san Jerónimo realizada por el escultor Jorge Fernández, el supuesto hermano del maestro Alejo, con el que colaboró en diferentes ocasiones¹³.

Desconocemos la cronología exacta del trabajo de Alejo Fernández en la obra de los retablos de San Jerónimo de Valparaíso, pero conocemos algunos datos que permiten situar, poco más o menos, su actividad allí. La iglesia se había reedificado entre 1464 y 1470¹⁴, y se tiene constancia que en 1488 se estaba realizando un nuevo retablo mayor. En ese momento Luis de Moriana efectuó testamento, dispuso enterrarse en el monasterio y efectuó una donación para la obra de dicho retablo¹⁵. Esta referencia es nueve años anterior a la primera noticia que conocemos sobre Alejo Fernández, lo que llevó a Juan Antonio Gómez a cuestionarse si el retablo en el que se trabajaba en 1488 era el mismo en el que años después se implicaría el maestro, proponiendo que fuese un mueble anterior que en tiempos del pintor fue, de alguna forma, reemplazado o modificado¹⁶.

Desde el siglo XV fue Valparaíso el monasterio preferido por la nobleza cordobesa (Fig. 4)¹⁷. A inicios del siglo XVI el patrono de la capilla mayor de la iglesia era Diego Fernández de Córdoba y Arellano (1464-1518), alcaide de los Donceles, señor de Lucena, V señor de Chillón y XI señor de Espejo y I Marqués de Comares, alguien muy cercano a los Reyes Católicos y personaje relevante en la conquista de Granada. Fue determinante también su papel en la expansión castellana en el norte de África, lo que le valió para que Fernando

¹² Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba de los modernos. Dirigido a Pedro de Valencia, y escrito a instancias suyas año de 1604*, p. 304. Recogido en Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. V, pp. 273-315).

¹³ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 41, que descarta que sean hermanos.

¹⁴ El papa, en 1464, concedió una bula de gracia e indulgencia para todos aquellos que con sus limosnas y aportaciones económicas contribuyeran a las obras de la iglesia (Gracia 1973, p. 93 y Nieto, *El monasterio*, p. 139). Sobre algunas de las obras llevadas a cabo: Ángel Fuentes, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, (Madrid: La Ergástula, 2021), pp. 269-276; Ángel Fuentes, “De Barcelona a Córdoba: el *mestre* Joan Safont y la revolución del gótico final en Andalucía”, *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, (2022), pp. 595-614.

¹⁵ Legó Moriana la sexta parte de unas casas que tenía en la parroquia de san Nicolás: Gracia, *El Real Monasterio*, p. 99. La misma noticia se publica en Soledad Gómez, “Una contribución a la historia comparada: el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba, España) en su memoria escrita durante el antiguo régimen”, *Antíteses*, IV, 8, (2011), pp. 987-988, y en Nieto, *El monasterio*, p. 139. Según parece, Luis de Moriana era hijo de Gil García y monje del monasterio de Valparaíso: María Angeles Jordano Barbudo, *Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1992), vol. III, p. 177.

¹⁶ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 371.

¹⁷ Isabel Mateos, Amelia López-Yarto y José M. Prados, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, (Madrid: Encuentro, 1999), pp. 143-144.

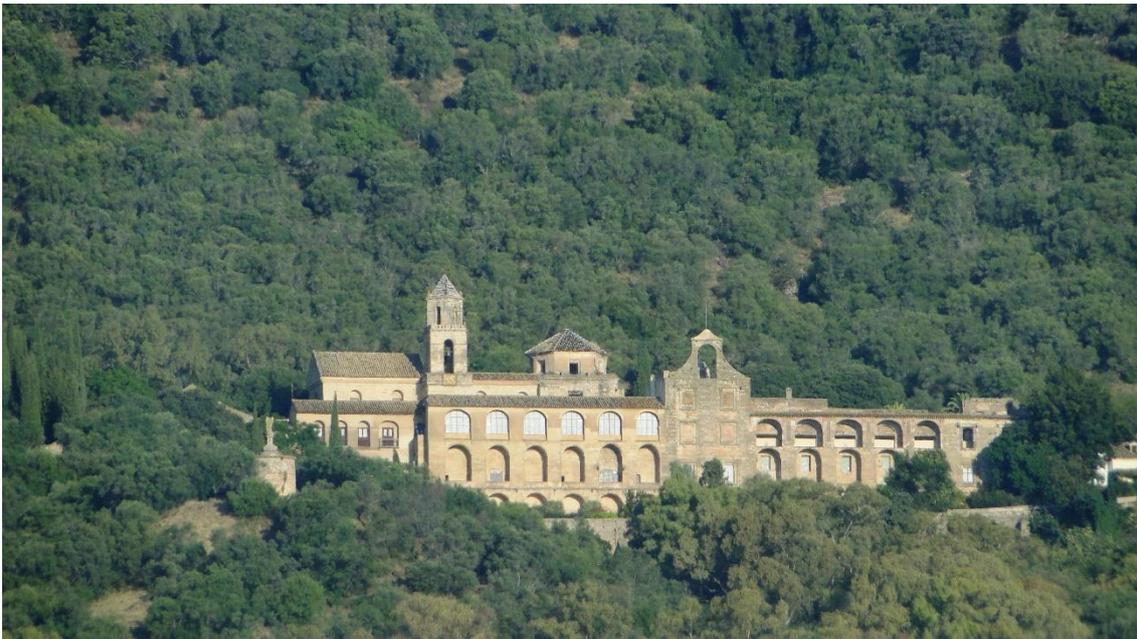


Fig. 4. Vista exterior del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

el Católico le concediese diversos favores reales y le nombrase gobernador y capitán general de Orán y Mazalquivir. El culmen de su trayectoria militar llegó con su participación en la conquista de Navarra auxiliando a las tropas encabezadas por el Duque de Alba, una valiosa intervención que conllevó que el rey le nombrase virrey de Navarra en 1512. Por otra parte, su esposa, Juana Pacheco, era hija de Juan Fernández Pacheco, I Marqués de Villena y privado de Enrique IV de Castilla¹⁸.

Fernández de Córdoba fue miembro de una estirpe especialmente vinculada al monasterio como benefactores desde su fundación a inicios del siglo XV. De hecho, se considera que los fundadores fueron Inés Martínez (†1416), esposa de Diego Fernández de Córdoba I (1343-1371), y su hijo, Martín Fernández de Córdoba¹⁹. Este último fue el bisabuelo del promotor de nuestro retablo. La vinculación de la familia facilitó que, a lo largo del tiempo, diferentes miembros realizasen importantes donaciones, tanto pecuniarias como de ornamentos. Igualmente, sabemos que el obispo Pedro Fernández

¹⁸ Sobre el personaje: Teresa Díaz, "Diego Fernández de Córdoba y Arellano" en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/9380/diego-fernandez-de-cordoba-y-arellano>, consultada: 18 de marzo de 2023). También Juan Fernández, *Marqués de Comares, Alcalde de los Donceles, señor de Espejo, Lucena y Chillón*, (Málaga: el autor, 2014); Javier García, "El marqués de Comares y el norte de África. Ejemplo de servicio a los intereses de la Monarquía Hispánica", en *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Peláez del Rosal*, ed. Francisco Toro, (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2018), pp. 145-154.

¹⁹ Soledad Gómez, "Con ellos solos no, pero sin ellos tampoco: los poderosos en el origen y formación de las instituciones cenobíticas según el monasterio jerónimo cordobés de Valparaíso", *Hispania Sacra*, LXX, 142, (2018), pp. 455-466; Soledad Gómez, "Los Fernández de Córdoba y los jerónimos de Valparaíso: llegada, instalación y asentamiento de la orden en la ciudad Califal" en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, coord. José Ignacio Fortea et al., (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2018), vol. 2, pp. 1121-1132.



Fig. 5. Interior de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

de Córdoba y de Solier (†1476), hijo del fundador²⁰, se implicó de manera importante en las obras del monasterio (1464-1476), que llegó a convertirse en su sede de operaciones. Así, durante su episcopado se llevó a cabo el abovedamiento de la iglesia, seguramente la construcción de la puerta de acceso y también, el levantamiento de una panda del claustro²¹. La historia doméstica recoge incluso, que el obispo fue protagonista cuando aún era un niño de un milagro que salvó su vida y que influyó en que la familia se implicase aún más en el día a día de la casa²².

Sobre la relación de los Fernández de Córdoba con San Jerónimo de Valparaíso vale la pena traer a colación un dato fundamental que aparece en el denominado *Protocolo* o *Libro Tumbo* del monasterio, un manuscrito del siglo XVIII, hoy conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, donde se recogen los documentos más relevantes relacionados con dicho establecimiento religioso. Allí se apunta que el matrimonio integrado por Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco "hicieron pintar y dorar el retablo, que antes del que hoy hay, tenía el altar mayor, que el pintarlo y dorarlo tuvo de costa doscientos cuarenta mil maravedís, lo que se hizo en el año de mil quinientos tres", y que "en gratitud el 25 de noviembre de 1502 se otorgó a dicha familia la capilla mayor en patronato con licencia para sepultarse en ella"²³. Hay que suponer, por tanto, que la fecha de 1503 corresponde a la firma del contrato con el pintor, cosa lógica si se tiene en

²⁰ Este parentesco se explicita en Gómez, "Con ellos solos no", p. 458.

²¹ Nieto, *El monasterio*, p. 139; Fuentes, "De Barcelona a Córdoba", p. 600.

²² Gómez, "Con ellos solos no", p. 458.

²³ La información se ha referenciado en Gracia, *El Real Monasterio*, p. 93 y Gómez, "Una contribución", p. 991, aunque sin ponerla en relación con la actividad de Alejo Fernández en el monasterio.



Fig. 6. Interior de la cubierta de la cabecera de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

cuenta que la capilla había sido concedida a los promotores el año anterior. El documento presenta el interés añadido de no haber sido asociado, hasta ahora, a la actividad del pintor Alejo Fernández en San Jerónimo de Valparaíso²⁴.

La información es muy relevante porque permite fijar la realización del retablo, sus promotores, el coste de la obra y la fecha aproximada en la que Alejo Fernández debió trabajar en él. El papel jugado por Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco en su realización se confirma gracias al testamento del novicio fray Antón, hijo de Lucía Rodríguez, donde se recoge "la obligación, condiciones y pagos hechos de la importancia de la pintura y dorado de un retablo de la Capilla mayor de este Real Monasterio a que concurrió el señor Alcaide de los Donceles como patrono de dicha capilla Mayor, cuya obligación se hizo en Córdoba 19 de abril de 1509"²⁵. Esta información podría indicar que Alejo trabajó en la obra hasta aproximadamente 1508, justo el año en que sabemos que cambió su residencia y se estableció de forma definitiva en Sevilla. También deben tenerse en cuenta las cantidades que cobró Diego de San Román en 1507 por la decoración del altar mayor con azulejos²⁶, lo que podría indicar que las tareas de decoración del presbiterio ya se estaban finalizando. Todo ello nos

²⁴ Hasta la presente se había apuntado que era difícil determinar si la realización de los retablos documentados —y desconocidos— de San Jerónimo de Valparaíso por parte de Alejo Fernández se llevó a cabo durante la etapa cordobesa del pintor, o bien cuando, ya residente en Sevilla, continuó teniendo vínculos económicos con el territorio cordobés comprando, vendiendo y arrendando casas. Gómez, *Alejo Fernández*, p. 60 y 72.

²⁵ Gómez, "Una contribución", p. 987.

²⁶ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 45 y 129-130, doc. 4.

lleva a concluir que el proceso de realización del retablo mayor por parte de Alejo Fernández pudo llevarse a cabo entre 1503 y 1508²⁷.

El testamento de Juana Pacheco dictado en 1496 establecía que la noble deseaba enterrarse en la capilla que tenía concedida su marido en el monasterio. Éste, por su parte, hacía lo propio en 1516 al ordenar que su cuerpo se sepultase en la capilla mayor que, según comentaba, le había sido concedida por la comunidad con la preceptiva licencia del Padre General de la orden. El testamento del promotor recoge que en esa fecha allí ya se habían enterrado su mujer -como había estipulado-, su abuelo, Diego Fernández de Córdoba (+1450) y su padre, Martín Fernández de Córdoba (+1478), por lo que se deduce que la cabecera de la iglesia se convirtió en un panteón familiar que perpetuaba y conmemoraba la memoria y el recuerdo de tan insigne estirpe cordobesa. Así, en estas últimas voluntades, Diego Fernández de Córdoba dejó 25.000 maravedís de renta perpetua al monasterio para que se realizasen tres misas semanales en beneficio de su alma y de las de sus familiares allí sepultados²⁸.

Todo lo apuntado conllevó una profunda reforma del escenario litúrgico del altar mayor, que incluyó no solamente la confección del retablo mayor por parte de Alejo Fernández, sino también la remodelación de estructuras arquitectónicas y su decoración, además de la construcción de diferentes sepulcros, de los que nada desgraciadamente sabemos. Si nos fijamos en la estructura actual de la iglesia veremos que, en esencia, se conserva la cabecera reedificada entre 1464 y 1470 (Fig. 5), de planta cuadrada y con un presbiterio profundo elevado por una escalinata. El muro del fondo conserva, incluso, el vano con su tracería gótica (Fig. 6). Es muy probable que los sepulcros de los Fernández de Córdoba se ubicasen en los laterales, mientras que el retablo de Alejo Fernández ocupase el muro del testero, donde aún se aprecian una serie de cavidades y una impronta con forma de perfil apuntado que, quizás, tienen que ver con la adaptación y el anclaje del retablo en la pared.

La relación de los Fernández de Córdoba con el monasterio jerónimo de Valparaíso forma parte de un fenómeno amplio, extensible a otras familias de la nobleza castellana, que Ángel Fuentes ha estudiado en fecha reciente desde el punto de vista de la historia del arte²⁹. En Castilla se produjo una notable difusión del culto al santo por una razón bastante obvia: fue allí donde se fundó la orden de San Jerónimo en 1373, en San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), a partir de una comunidad de anacoretas y gracias a una bula del papa Gregorio XI. Al igual que pasó en Italia, el movimiento jeronimiano comenzó a ganar adeptos entre laicos de elevado estatus social³⁰, pues se

²⁷ Ramírez de Arellano, sin que conozcamos la fuente, señaló que Alejo Fernández había trabajado en los retablos de Valparaíso en 1525. Rafael Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, (Madrid: J. Perales y Martínez, 1893), p. 45; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 372.

²⁸ Extraemos los datos de Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 93-94.

²⁹ Fuentes, *Nuevos espacios*.

³⁰ John R. L. Highfield, "The Jeronimites in Spain: their Patrons and Success, 1373-1516", *Journal of Ecclesiastical History*, 34, (1983), pp. 513-533; Curt Wittlin (ed.), *Eusebi-Agustí-Ciril (autors ficticis). Tres epístoles sobre la vida i trànsit del gloriós sant Jeroni*, (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995), p. 13.

veía a los jerónimos como una orden con un compromiso ascético y una vida ejemplar que les convertía en buenos abogados e intercesores ante la muerte, y a sus monasterios como espacios de memoria adecuados para la reafirmación personal y familiar. Desde ese momento se fundaron en tierras castellanas monasterios como los de La Sisle (Toledo), Guisando (Ávila), Corral-Rubio (Albacete), o el de la Mejorada en Olmedo (Valladolid), siempre con importantes familias detrás auspiciando las fundaciones y costeando los edificios y su embellecimiento³¹. En el terreno artístico, ello implicó que dichas familias acabasen costeando retablos y enterrándose en cabeceras y capillas mayores de las iglesias de estos monasterios que podían llegar a reformar completamente, buscando el favor de la orden y naturalmente, del santo, modelo de vida ejemplar y ascética³².

En el caso que nos ocupa, el proyecto de construcción del panteón funerario y de realización del retablo mayor de Valparaíso no solo granjeaba a los Fernández de Córdoba prestigio y honor ante sus conciudadanos, sino también ante Dios, especialmente en la hora de la muerte. Por eso, el papel primordial de la familia en la fundación del monasterio favoreció que, posteriormente, se hiciesen con el patrocinio de la capilla mayor de la iglesia, que costeasen el retablo y que, finalmente, se enterrasen allí, a los pies del mueble que narraba los hechos más esplendorosos de la vida del santo patrón de la casa religiosa. La capilla mayor de San Jerónimo de Valparaíso se convirtió, pues, en un lugar de promoción artística, legitimación social, memoria y salvación para los Fernández de Córdoba, en el marco de la citada relación que se estableció en esos años en Castilla entre los poderosos y la orden jerónima.

3. Venta y dispersión del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso: la galería de Luis Felipe en el Musée du Louvre

Hacia 1723 se tenía la intención de reemplazar el retablo mayor, ya que en el citado *Protocolo* del monasterio se menciona la existencia de una escritura otorgada en Córdoba el 24 de noviembre de ese año ante el escribano Francisco Vizcaíno "por la que se obliga a Jorge Mexía como principal y Andrés de Aguilar como fiador a hacer el retablo del altar mayor de madera de Segura [...] en precio de veintidós mil reales que habían de dar en distintas

³¹ A principios del siglo XV, la orden ya tenía más de veinticinco monasterios y en 1415 se celebraba el primer capítulo general. Sobre la fundación y expansión de la orden en los reinos hispanos: José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. act. y rev. Por Ángel Weruaga Prieto, (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000), 2 vols. (obra original publicada en dos volúmenes en 1600 y 1605); José María Revuelta, *Los jerónimos: una orden nacida en Guadalajara*, (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1982); y Jesús R. Folgado, "Nacimiento y expansión de los Jerónimos y su relación con la Dinastía Trastámara", *Jacobus*, 31-32, (2012), pp. 133-152.

³² Este tipo de proyectos han sido estudiados por Fuentes, *Nuevos espacios*. Véase también su trabajo sobre Aldonza de Mendoza y el monasterio jerónimo de Lupiana: Ángel Fuentes, "Staging a woman's lineage: memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13-3, (2021), pp. 396-424.

ocasiones". Sea como fuere, el proyecto no prosperó³³. Así, a inicios del siglo XIX el retablo pintado por Alejo Fernández todavía lucía en el altar mayor. Lo prueba el testimonio del erudito Agustín Ceán Bermúdez, quien en 1800 pudo verlo aún in situ y describir someramente sus escenas apuntando que mostraban "varios pasages de la vida de Cristo y del santo doctor: la del medio es una cena del Señor y está firmada", refrendando con ello lo apuntado dos siglos antes por Céspedes en cuanto a la rúbrica del pintor estampada en una de las tablas que integraban el retablo. A la vez, Ceán Bermúdez señaló que "El mérito de estas tablas corresponde á lo mejor que se hacía en su tiempo en España"³⁴.

Sin embargo, el retablo mayor debió desmontarse a raíz de la desamortización de 1835 y el consiguiente abandono del monasterio, que comportó la dispersión de su patrimonio. Por un memorial redactado ese mismo año sabemos que:

"De las alhajas, vasos sagrados y ornamentos se hizo cargo de ellos, el entonces Rector de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de la Villa, don Juan Ceballos, y de los cuales no conocemos el destino que se le dieron —según consta en el inventario— los libros, pinturas y esculturas, en depósito, en el mismo Monasterio, hasta que fueron retirados por los señores encargados al efecto"³⁵.

Ante tan desalentador panorama, debe deducirse que los compartimentos del retablo mayor debieron desperdigarse en ese mismo momento, junto al resto de mobiliario litúrgico que conservaba el edificio. En cambio, la escultura que lo presidía se conservó y se trasladó a la antigua aldea de Zapateros, hoy conocida como Moriles, aunque las informaciones conocidas son algo contradictorias³⁶.

Juan Antonio Gómez supo conectar las informaciones que hablaban de un retablo pintado por Alejo Fernández en San Jerónimo de Valparaíso con un dato relacionado con la galería de pintura española que Luis Felipe de Orleans

³³ José Valverde, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974), pp. 166-167; María de los Ángeles Raya, *El retablo barroco cordobés*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), p. 72.

³⁴ Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. II, p. 86; Urquizar, *Historiadores y pintores*, pp. 50-51. Estas informaciones cuestionan lo que afirma el *Protocolo o Libro Tumbo* del monasterio (siglo XVIII) citado más arriba, donde se afirma que Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco "hicieron pintar y dorar el retablo, que antes del que hoy hay, tenía el altar mayor [...]".

³⁵ Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 106-108; María Teresa Dabrio, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso", en *Estudios de platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), p. 266. Entre estos "señores" se hallaba Diego José Monroy y Aguilera que, como veremos a continuación, fue un actor principal en la suerte de las tablas que integraron en su día el retablo mayor pintado por Alejo Fernández.

³⁶ Ramírez de Arellano, "Excursiones", p. 76; Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 47 y 110; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 370. Palencia publicó una documentación relacionada con la desamortización donde se recoge que dicha escultura se depositó en la iglesia de san Hipólito y que posteriormente pasó al convento femenino de Santa Marta, instalándose en su retablo mayor. José María Palencia, *Museo de Bellas Artes de Córdoba: Colecciones fundacionales (1835-1868)*, (Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1997), p. 41; Gracia, *El Real Monasterio*, p. 47, nota 42. Parece ser que en el monasterio existían diferentes esculturas de gran tamaño del santo fundador, por lo que las informaciones contradictorias podrían responder a la confusión entre una y otra imagen. Gracia, *El Real Monasterio*, p. 110.

(1773-1850)³⁷, rey de Francia, inauguró en 1838 en el Musée du Louvre, donde se hallaba una obra que mostraba el tema del Entierro de san Jerónimo. El monarca reunió allí un impresionante conjunto de pinturas españolas entre las que destacaban los nombres de El Greco, Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Alonso Cano o Goya, entre otros³⁸. Se trataban de obras que había adquirido en España a través del barón Isidore-Justin-Séverin Taylor (1789-1879) y de los pintores Adrien Dauzats (1804-1868) y Pharamond Blanchard (1805-1873)³⁹, a quienes envió a la península ibérica en 1835 en misión secreta para que adquiriesen pinturas representativas de las diferentes escuelas pictóricas españolas, aprovechando el descontrol y trasiego de obras de arte causado por la desamortización en los monasterios. El monarca gastó casi 1.300.000 francos en la adquisición de las pinturas, que fueron más de cuatrocientas de acuerdo a la documentación conocida⁴⁰.

Sobre la forma como el *Entierro de san Jerónimo* llegó a manos de Taylor poseemos algunas informaciones relativas a su venta y salida de España. Uno de los colaboradores de Taylor en esta aventura fue el pintor cordobés Diego José Monroy y Aguilera (1786-1856), miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba y director del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Monroy era alguien muy bien relacionado, además, con diferentes miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a su cargo al frente de la Comisión de Monumentos tuvo acceso a centenares de obras de arte salidas de los monasterios desamortizados en 1835. De hecho, era el custodio de las llaves de las Escuelas Pías y del exconvento de san Pablo de Córdoba, donde se guardaban gran cantidad de pinturas recuperadas de los conventos exclaustrados de la ciudad⁴¹.

Pero lo más interesante es que Monroy fue el encargado de trasladar diversas obras del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso a Córdoba en nombre de la Comisión de Monumentos de la provincia. Entre ellas se encontraban «dos pinturas al óleo»⁴², de las que ignoramos si una de ellas podría ser la tabla que estudiamos. Este dato hay que ponerlo en conexión con una segunda información que consta en la relación de bienes muebles y semovientes encontrados en el monasterio por los empleados de amortización, en la que con el número 164 consta «Una lámina pintada en madera que representa el tránsito de San Jerónimo, de dos varas de largo y

³⁷ Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 370-372.

³⁸ Sobre la galería española de Luis Felipe: Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, (París: Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981); Alisa Luxenberg, «La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio», *Goya*, 321, (2007), pp. 353-364; Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, (Hampshire: Ashgate Publishing, 2008).

³⁹ Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique*, (París: Presses Universitaires de France, 1967). Sobre Taylor, Dauzats y Blanchard: Luxenberg, *The Galerie*, pp. 61-75.

⁴⁰ Luxenberg, *The Galerie Espagnole*, p. 14; José Antonio Vigara, «La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba», *Boletín de Arte*, 32-33, (2011-2012), p. 656.

⁴¹ Sobre Monroy: José Antonio Vigara, «La academia como paradigma de ascenso profesional: el caso del pintor Diego Monroy», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, (2009), pp. 141-156; José Antonio Vigara, *Del gremio a la academia: el pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico*, (Córdoba: UNED, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2011).

⁴² Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

cinco de ancho»⁴³. Como ya apuntó Palencia, estas medidas no coinciden con las de la obra con dicho tema que consta en el catálogo de 1838 de la galería española de Luis Felipe⁴⁴, pero la coincidencia con lo representado en la pintura de Alejo Fernández que estamos analizando obliga a referenciar el dato aquí. En el mismo inventario, con el número 110⁴⁵, aparece “Una efigie natural de S. Gerónimo” que quizás podría identificarse con la escultura que presidió el retablo mayor, a la cual ya nos hemos referido.

Ello hizo que Monroy se aprovechara de la situación y vendiese de forma no demasiado ética algunas de las obras desamortizadas a Taylor, que supo ver en el cordobés al aliado perfecto para conseguir las mejores pinturas en la región⁴⁶. En este sentido, se tiene constancia documental que entre el 19 de abril de 1836 y el 18 de julio de 1837, Monroy realizó con el barón Taylor seis operaciones de compra-venta de pinturas por un total de casi 80.000 reales de vellón, una cifra bastante elevada en aquella época. Los dos primeros recibos que se conocen de estas ventas datan del 19 de abril de 1836 y están relacionados con cinco pinturas por cuya enajenación ingresó 13.000 reales de vellón⁴⁷. Dos de ellas fueron identificadas por Baticle y Marinas con sendas obras que aparecen en el catálogo de 1838 de la galería española de Luis Felipe, una *Flagelación* —en realidad, es un *Cristo atado a la columna con san Pedro*— hoy conservada en la Gemäldegalerie de Dresde y una *Muerte de san Jerónimo*⁴⁸. Según propuso en su día Palencia, es muy probable que ambas obras procediesen del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso⁴⁹, lo que deviene una confirmación previa a la hipótesis de Gómez de asociar con el monasterio cordobés la desconocida *Muerte de san Jerónimo* de la galería española de Luis Felipe. Vemos, por tanto, que ambos investigadores llegaron a la misma conclusión, aunque por vías distintas.

Coincidiendo con la inauguración de la galería de Luis Felipe en el Louvre se editó un catálogo donde se recogían las obras que la integraban. Entre ellas, Gómez supo ver que la *Muerte de san Jerónimo* mencionada allí podría corresponder a uno de los compartimentos del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso pintado por Alejo Fernández, ya que la atribución con que se presentaba en el catálogo era la de Pedro de Córdoba, un pintor cordobés del siglo XV⁵⁰. A ello Gómez añadía que la temática de la obra citada

⁴³ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 150. El inventario completo se publicó en los suplementos del *Boletín Oficial de la Provincia de Córdoba* de los días 11, 13 y 18 de mayo de 1837, números 56, 57 y 59 de dicho año. La transcripción completa se ofrece en Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 145-154.

⁴⁴ Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

⁴⁵ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 149.

⁴⁶ Vigarra, “La galería española”, pp. 660.

⁴⁷ Extraemos estas informaciones de Vigarra, “La galería española”, pp. 659-662. Véase también Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73; Palencia, *Museo de Bellas Artes*, pp. 8-9.

⁴⁸ Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73. El *Cristo atado a la columna con san Pedro* fue atribuido por Post al pintor Pedro Romana, activo en Córdoba. Post, *The Early Renaissance*, pp. 207-209, fig. 75.

⁴⁹ Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

⁵⁰ *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, (París: Chapelet, 1838), p. 25, núm. 79: “79. Mort de Saint Jérôme. Haut. 1 m 32 c. — Larg. 0 m. 89 c.”, con atribución a Pedro de Córdoba. La tabla también aparece mencionada en Adolphe Siret, *Dictionnaire Historique des Peintres de Toutes les Écoles Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu’à nos Jours*, (Bruselas: Librairie Encyclopédique de Périchox, 1848), p. 293, y Edouard Laforge, *Des arts et des artistes en Espagne jusqu’à la fin du dix-huitième siècle*, (Lyon: Imprimerie de Louis Perrin, 1849), p. 180, con idéntica atribución.

en el catálogo entroncaba con el ciclo iconográfico que presentaba el retablo del monasterio⁵¹. Estas deducciones, junto a los datos expuestos más arriba, son los argumentos que permiten asociar la obra de la galería de Luis Felipe con la pintura que estudiamos, ya que el estilo es el de Alejo Fernández — pintor del mismo contexto que Pedro de Córdoba—, el tema es el entierro de san Jerónimo y las dimensiones de la tabla, además, casi coinciden con las ofrecidas en el citado catálogo de 1838. En este sentido, la obra mide 140,5 x 91 cm, mientras que las medidas que se ofrecen en dicha publicación son de 132 x 89 cm. Por tanto, podemos concluir que el *Entierro de san Jerónimo* es uno de los compartimentos que formaron parte del retablo de San Jerónimo de Valparaíso y que, posteriormente, se integró en la galería española de Luis Felipe en el Musée du Louvre.

El descubrimiento de la tabla, además, permite poner imagen a dos descripciones del *Entierro de san Jerónimo* publicadas coincidiendo con la inauguración de la galería española de Luis Felipe en el Louvre⁵². La primera de ellas, muy crítica con la pintura que analizamos, se publicó el 4 de febrero de 1838 en *Le Temps* y se refiere a la obra en los siguientes términos:

*"[...] l'expression des figures est réduite à ses éléments indispensables. Les moines qui environnent l'agonisant pleurent, il est vrai, sa perte; mais ils la pleurent comme un enfant regrette ses jouets. Leur affliction manque de dignité, de profondeur. L'artiste ne s'est préoccupé que d'une seule chose: il a voulu peindre le chagrin en général et sans spécifier. La même remarque s'applique aux types des visages; le peintre a dessiné des têtes d'hommes et non point des têtes idéales de cénobites... Et de même qu'il a oublié certains conditions, il a bizarrement compris les autres. Le moine qui lit la prière des morts offre un charmant exemple de naïveté. Il porte des lunettes et paraît en faire usage; mais de la manière dont elles sont placées, il est absolument important qu'elles lui servent à quelque chose. Comme on le voit de profil, elles devraient se présenter de côté. Alors on n'apercevrait point le verre, on ne distinguerait point la partie la plus importante. Pour éviter cet inconvénient, l'auteur a donc tourné la chaise (sic) de telle sorte que le spectateur discerne parfaitement le verre [...]"*⁵³.

Muy gráfica es también la descripción que realizó Adolphe de Circourt de la obra, pues permite establecer un vínculo directo entre nuestra tabla y la pintura de la galería del monarca francés:

⁵¹ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 371.

⁵² Aparecen recogidas en Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73.

⁵³ [...] la expresión de las figuras se reduce a sus elementos esenciales. Los monjes que rodean al moribundo lloran, es verdad, su pérdida; pero la lloran como un niño echa de menos a sus juguetes. Su aflicción carece de dignidad, de profundidad. Al artista sólo le importaba una cosa: quería pintar el duelo en general y sin especificar. La misma observación se aplica a los tipos de rostros; el pintor dibujó cabezas de hombres y no cabezas ideales de cenobitas... Y así como olvidó ciertas condiciones, extrañamente entendió las otras. El monje que lee la oración de difuntos ofrece un encantador ejemplo de ingenuidad. Usa anteojos y parece usarlos; pero en la forma en que están colocados, es absolutamente fundamental que le sirvan para algo. Como se le ve de perfil, deberían presentarse de lado. Entonces no veríamos el cristal, no distinguiríamos la parte más importante. Por ello, para evitar este inconveniente, el autor ha girado el relicario (sic) de modo que el espectador pueda discernir perfectamente el cristal (...)]. *Notice des tableaux*, 1838.



Fig. 7. Alejo Fernández, *Beso de Judas*. Colección privada. © Foto: cortesía Sam Fogg, Londres.

“Le paysage ressemble à des vignettes de missels gothiques; un chaos de petits rochers surmonté d’un clocher. La perspective du cloître est déjà plus savante. Dans la cour du couvent, saint Jérôme, raide et cadavéreux, mais déjà rayonnant de la gloire céleste, représentée ici par une auréole d’or en relief à la manière byzantine, est couché sur le sol où il vient de mourir. Des moines de tout âge se pressent autour de lui et font à son âme le convoi des dernières prières. L’un d’eux récite sur un livre l’office des agonisants, un autre jette l’eau bénite; les novices portent la croix et les cierges. Cette scène est composée avec une simplicité et rendue avec une fidélité de nature qui produisent le plus grand effet malgré l’uniformité des teintes grises et brunes employées presque exclusivement dans ce tableau [...]”⁵⁴.

Debe señalarse que esta pintura era una de las pocas obras del primer Renacimiento hispano que se expusieron en la galería de Luis Felipe, pues en ese momento la pintura de estética aún medieval no era apenas apreciada ni valorada, de ahí lo peyorativo de algunas de las afirmaciones contenidas en

⁵⁴ [El paisaje se parece a las viñetas de misales góticos; un caos de pequeñas rocas coronadas por un campanario. La perspectiva del claustro es ya más erudita. En el patio del convento, San Jerónimo, tieso y cadavérico, pero ya radiante de gloria celestial, representado aquí por una aureola dorada en relieve a la manera bizantina, yace en el suelo donde acaba de morir. Monjes de todas las edades se agolpan a su alrededor y ofrecen sus últimas oraciones a su alma. Uno de ellos recita el oficio de difuntos en un libro, otro arroja el agua bendita; los novicios llevan la cruz y las velas. Esta escena está compuesta con una sencillez y representada con una fidelidad natural que produce el mayor efecto a pesar de la uniformidad de los tonos grises y marrones empleados casi exclusivamente en esta pintura (...)]. Adolphe de Circourt, “Du Musée espagnol”, *France et Europe*, 25 de mayo de 1838, p. 103.



Fig. 8. Alejo Fernández, *Jesús camino del Calvario*. Colección privada. © Foto: cortesía Jaime Eguiguren, Buenos Aires.

las descripciones que acabamos de citar. Por eso era difícil que una obra como esa se apreciase de la misma forma positiva que los Velázquez, Zurbarán o Murillo. Sin embargo, no debe olvidarse que el tema representado se ajustaba mínimamente a los ideales de representación espiritual, antimaterialista y de aislamiento monacal que pregonaba el Romanticismo francés y que, posteriormente, inspiró a los artistas realistas de ese país⁵⁵.

La galería española de Luis Felipe se desmanteló en 1848 después que el monarca abdicase como consecuencia de la revolución que instauró en Francia la Segunda República. El rey destronado se exilió en Inglaterra y se llevó con él la fastuosa colección de pintura española, que conservó hasta su muerte en 1850 en su residencia de Claremont House (Surrey). Tres años después, la colección era vendida por sus hijos en Christie & Manson (Londres), y sus pinturas fueron adquiridas por diversos coleccionistas ingleses⁵⁶. El *Entierro de san Jerónimo* fue vendido el primer día de la subasta, el 6 de mayo de 1853, y fue adjudicado a un tal Hermann por un precio de nueve libras, según leemos en la copia del catálogo consultada. La obra se incluyó con la misma atribución a Pedro de Córdoba con que aparecía en el catálogo de 1838, y constó con el número 11 de la venta⁵⁷. No poseemos

⁵⁵ Luxenberg, "La Galería Española", pp. 8-9.

⁵⁶ Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*.

⁵⁷ *Catalogue of the Pictures Forming the Celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis Philippe which will be Sold by Auction, by Messrs. Christie & Manson [...]*, (Londres: W. Clowes & Sons, 1853), p. 8, núm. 11. Agradecemos a Pablo Hereza que nos haya facilitado la consulta de una copia digitalizada de dicho catálogo de venta. Sobre los compradores de obras en la subasta, véase la

mucha información más sobre el periplo de la obra en el mercado de arte y antigüedades, más allá de que fue adquirida en Londres en los años setenta del siglo XX por el anticuario italiano Vittorio Frascione (Florencia), que la conservó siempre en su colección particular. Actualmente, es propiedad de su hijo, Enrico Frascione.

4. El *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario*: ¿parte del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso?

En los últimos años han aparecido en el mercado internacional dos pinturas que podrían corresponder al mismo retablo de Valparaíso: el *Beso de Judas* (óleo sobre madera de roble, 109,5 x 92 cm.)⁵⁸, y *Jesús camino del Calvario* (óleo sobre madera de roble, 109,7 x 91,2 cm.)⁵⁹; que estilísticamente, son muy cercanas a la obra que nos ocupa (Figs. 7-8). Apreciamos un mismo tratamiento volumétrico de las figuras, rostros concomitantes y rasgos estilísticos compartidos. Ambas han sido estudiadas en fecha reciente y se ha concluido que pertenecieron a un mismo retablo de origen desconocido⁶⁰. Las similitudes entre el *Entierro de san Jerónimo* y estas dos tablas son evidentes, las vemos al comparar el rostro del fraile que apaga el incensario en la primera con el que sopla un cuerno en el *Jesús camino del Calvario*; o el personaje que abre la boca mientras sostiene la cruz, con uno de los soldados que aparece en el *Beso de Judas* y que realiza un gesto similar. El que rocía el cuerpo de san Jerónimo con un hisopo muestra unas facciones muy parecidas al Cristo con la cruz auestas, y podrían citarse aún otros ejemplos. En relación a cuestiones más anecdóticas, vemos que el incensario humeante del *Entierro de san Jerónimo* recuerda al farolillo que se acaba de apagar, del que también sale humo, en el *Beso de Judas*; y vemos, igualmente, que los estofados en negro que rellenan y refuerzan volumétricamente los dorados de los candeleros o el hisopo del *Entierro* reaparecen en las armaduras de los soldados del *Beso de Judas*.

El conjunto de paralelismos y concomitancias existentes entre el *Entierro de san Jerónimo* y las dos tablas con el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* nos llevan a plantearnos la posibilidad de que todas ellas procediesen de un mismo retablo. De confirmarse esta posibilidad, las dos últimas podrían haber formado también parte de la predela del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso. Primero, porque las ya aludidas descripciones que

recopilación de nombres que se ofrece en Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, pp. 292-293. Hermann adquirió dos obras más, un Ribera y un Carreño de Miranda.

⁵⁸ Sam Fogg, Londres, 2015.

⁵⁹ Jaime Eguiguren, Buenos Aires, 2018.

⁶⁰ El *Beso de Judas* fue estudiado por Nicholas Herman, "Alejo Fernández (c. 1475-1545). The Arrest of Christ", en *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, ed. Susie Nash, (Londres: Sam Fogg, 2015), pp. 100-119. En cuanto al *Jesús camino del Calvario*: Velasco, "Alejo Fernández", pp. 30-51. El primero ha sido también analizado en la tesis doctoral de Juan Antonio Gómez sobre Alejo Fernández, aceptando la atribución al pintor (Gómez, Alejo Fernández, pp. 155-156 y 310-311), aunque no tuvo acceso a la otra pintura.



Fig. 9. Reverso del *Entierro de san Jerónimo*. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

Pablo de Céspedes (1604) y Agustín Ceán Bermúdez (1800) efectuaron del retablo apuntaban que el conjunto incluía no solamente tablas dedicadas al santo patrón del monasterio, sino también otras dedicadas a la vida de Cristo, entre ellas, una Santa Cena⁶¹. A la luz de estos testimonios, podemos deducir que el retablo presentaba un ciclo dedicado a la Pasión, y las dos tablas que proponemos adscribir al conjunto presentan temas relacionados, precisamente, con los últimos momentos de la vida de Jesús. Además, el bancal era la zona adecuada para ubicar compartimentos con escenas cristológicas y dedicar, así, los compartimentos superiores a episodios de la vida del santo patrón. Hay que tener igualmente en cuenta que los estudios técnicos han determinado que el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* padecieron desperfectos causados por la proximidad de cirios, según se aprecia en determinados puntos de la superficie pictórica⁶², lo que demuestra que debían ubicarse originalmente en una zona accesible, en la zona baja del conjunto.

Sobre el origen común de las tres tablas podemos aducir algunos argumentos más que, pensamos, convierten nuestra hipótesis en viable. En primer lugar, existen diversas cuestiones de orden técnico, como sería el hecho que todas ellas fuesen pintadas sobre madera de roble, algo que no debe extrañar en un pintor como Alejo Fernández formado en el entorno nórdico y que utilizó ese tipo de soporte en otras obras. Asimismo, debemos añadir la aplicación en el reverso del *Entierro de san Jerónimo* de una mezcla de cola animal y fibras vegetales muy similar desde el punto de vista técnico

⁶¹ Céspedes, *Discurso*, p. 304 y Ceán, *Diccionario histórico*, p. 86.

⁶² Comentamos estos desperfectos en Velasco, "Alejo Fernández", p. 37.



Fig. 10. Reverso del *Beso de Judas*. Colección privada. © Foto: cortesía Sam Fogg, Londres.

y de ejecución a la que hallamos en el *Beso de Judas* (Figs. 9 y 10)⁶³. Un nuevo argumento a favor viene dado por las medidas, ya que, aunque la altura de nuestra tabla es unos 30 centímetros superior a la de las otras dos, hemos de tener en cuenta que las tres presentan el mismo ancho, esto es, entre 91 y 92 centímetros, lo que se ajusta a la norma habitual que los compartimentos del bancal presentasen el mismo ancho que los del cuerpo superior.

Por otro lado, es importante poner de relieve que el *Entierro de san Jerónimo* está integrado por cuatro tableros de madera de roble ensamblados a unión viva. Desde el reverso y de izquierda a derecha, el ancho de cada tablero es el siguiente: 22,8 cm / 28 cm / 24,2 cm / 16 cm. El grosor de los mismos oscila entre los 2 y los 2,5 cm. Según el estudio técnico que se realizó del *Jesús camino del Calvario*⁶⁴, estaba integrado por cuatro tablones de roble del Báltico, de los que desconocemos las medidas. El grosor de los tableros oscila entre los 2,5 y 3 cm, aunque debe tenerse en cuenta que la tabla fue algo rebajada por la parte posterior y se le realizó un engatillado. En cuanto al *Beso de Judas*, también estaba integrado por cuatro tableros que tenían un grosor de 2,8 cm de media. El ancho de los mismos, de izquierda a derecha y si miramos el compartimento por la parte posterior, es el siguiente: 21,6 cm / 27,2 cm / 29,2 cm / 16,8 cm⁶⁵. Como vemos, el ancho de tres de ellos

⁶³ El reverso de la tabla de *Jesús camino del Calvario* fue cepillado en época contemporánea y se le añadió un engatillado, por lo que dicha protección fue eliminada.

⁶⁴ Rafael Romero y Adelina Illán, "Technical Review. Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary. Seville, around 1510-1520", en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 52-59.

⁶⁵ Los datos correspondientes al estudio técnico del *Beso de Judas* los extraemos del informe redactado por el conservador-restaurador que intervino en la obra, Daniele Rossi (Florenca, febrero de 2012), así como del informe derivado del análisis dendrocronológico de los tableros, firmado por Ian Tyers (Londres, agosto de 2015). Ambos informes nos han sido amablemente facilitados por la galería Sam Fogg.

coincide casi perfectamente con el de los tableros que integran el *Entierro de san Jerónimo*.

Finalmente, el análisis dendrocronológico realizado al soporte del *Beso de Judas* ha determinado que los últimos anillos de uno de sus tableros deben fecharse en 1466 y que el árbol del que fue obtenido se cortó después de 1474. Estos y otros argumentos llevaron a la conclusión que la obra debió pintarse, aproximadamente, entre 1474 y 1506⁶⁶. Se trata de una cronología, por tanto, que se ajusta a lo que nos dicen los documentos acerca del retablo de San Jerónimo de Valparaíso, esto es, que se pintó entre 1503 y 1508.

Por otro lado, llaman la atención diversas cuestiones de tipo técnico que alejan a las tablas del *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* de lo que era normal en Castilla en cuanto a la manufactura de paneles para retablos durante la baja edad media. La primera es el uso del roble que, aunque fue un material utilizado en la construcción de retablos en los reinos hispanos durante el tardogótico y el primer Renacimiento, no fue el principal, ya que se prefería la conífera (pino)⁶⁷. De uso común en los Países Bajos y entre los pintores flamencos, lo emplearon también artistas autóctonos como Luis de Morales, ya que en Andalucía circuló con más profusión de la que podría parecer inicialmente⁶⁸. Con todo, su uso fue más habitual en el caso de pintores foráneos formados en la tradición nórdica que, en un momento dado, se desplazaron a la Península Ibérica para desarrollar su oficio, como es el caso de Juan de Flandes⁶⁹, o del propio Alejo Fernández, como estamos viendo.

Una segunda cuestión que llama la atención desde el punto de vista técnico es el sistema de ensamblaje de los tableros en forma de Z que se utilizó tanto en el *Beso de Judas* como en el *Jesús camino del Calvario* y no, en cambio, en el *Entierro de san Jerónimo*. Tal y como señalaron Romero e Illán, se trata de un sistema propio del entorno flamenco y ajeno a lo hispano⁷⁰. También se aleja de lo habitual el hecho de utilizar tableros de roble con tanto grosor y prepararlos por la trasera con fibras vegetales, cola animal y yeso, un procedimiento harto común en la Península Ibérica en los soportes de pino, pero que era innecesario en tableros de roble de escaso grosor. En este caso,

⁶⁶ Remitimos al informe ya citado de Ian Tyers.

⁶⁷ Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, (París: Éditions A. & J. Picard & Cie., 1961). En palabras de Carmen Garrido: "En España, la construcción de los soportes de madera es diferente al de las escuelas ya citadas [italiana y flamenca] [...] Fundamentalmente se emplea la madera de pino, aunque existen ejemplos de madera de nogal como los de los soportes utilizados por Juan de Flandes para el Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, y de chopo en gran cantidad de obras de las escuelas de Levante. El roble constituye una excepción en la pintura española". Carmen Garrido, "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI" en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), p. 126 y 128.

⁶⁸ Romero e Illán, "Technical Review", p. 52. Se ha puesto de relieve que el roble llegaba desde Flandes a los puertos de Andalucía a precios asequibles y con facilidad de acceso para los pintores (Maite Jover, Laura Alba, María Dolores Gayo y Jaime García-Máiquez, "El taller del pintor: procedimientos artísticos en el obrador de Luis de Morales" en *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, [Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015], p. 214), lo que podría argüirse a la hora de justificar su utilización por parte de Alejo Fernández.

⁶⁹ Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006), pp. 140-142 y Garrido, "Las técnicas flamencas", p. 128, que recoge que trabajó con roble en sus primeras obras en Castilla, aunque también con nogal y pino.

⁷⁰ Romero e Illán, "Technical Review", p. 52.

quien preparó los soportes debió pensar que era necesario debido, precisamente, a que los tableros fuesen gruesos.

A las razones de tipo técnico hemos de añadir un último argumento que tiene que ver con la trazabilidad del *Beso de Judas* y del *Jesús camino del Calvario* y su vida fuera ya de la iglesia de origen. Ambas proceden del mercado francés⁷¹, el mismo país de destino del *Entierro de san Jerónimo* cuando fue vendido en 1836, lo que podría indicar que fueron enajenadas al mismo tiempo, aunque no sabemos si formando parte del mismo lote de cinco pinturas que Monroy vendió a Taylor con destino a la galería española de Luis Felipe. Hemos visto líneas atrás que dos de ellas han sido identificadas, con el *Entierro de san Jerónimo* y con el *Cristo atado a la columna con san Pedro* conservado en Dresde. En un inventario de 1838 de la galería del monarca francés, a continuación del *Entierro de san Jerónimo* y con los números 99, 100 y 101, se catalogaron tres tablas más que se atribuían al mismo artista, Pedro de Córdoba, y se describieron como «tableaux de sainteté». Una anotación manuscrita menciona, además, que habían sido adquiridas en Córdoba⁷². Dos de ellas no constan en el catálogo de la colección publicado en ese mismo año, porque no se hallaban expuestas. Posteriormente, esas tres pinturas también aparecen en el catálogo de venta de 1853, pudiéndose identificar una con la tabla de Dresde —consta como “Christ bound at the column”—, mientras que las otras dos aparecen simplemente catalogadas como “A composition”⁷³. No se vendió ninguna de las tres, y nada más sabemos de las dos de las que no se describe el tema. A partir de lo expuesto, llegamos a la conclusión que no debe descartarse la idea que esas dos tablas con asuntos religiosos, de estilo similar, que habían sido adquiridas en Córdoba junto al *Entierro de san Jerónimo* y que tanto en la catalogación de 1838 como en la venta de 1853 aparecen junto al *Entierro*, pudiesen ser el *Beso de Judas* y el *Cristo camino del Calvario*.

⁷¹ El *Jesús camino del Calvario* procede de una colección francesa, mientras que el *Beso de Judas* se subastó en Christie's (París) el 21 de junio 2011 (*Tableaux anciens et du XIXème siècle*, lote 42), constando como anterior procedencia la colección Paul Wallraf, de donde pasó a la de los propietarios que la subastaron. Previamente, cuando fue publicada por Reinach en 1907, se dio a conocer que había pertenecido a la firma parisina Durand-Ruel. Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, (París: Ernest Leroux Éditeur, 1907), vol. II, p. 397; Velasco, “Alejo Fernández”, p. 49, n. 59.

⁷² Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73.

⁷³ *Catalogue of the Pictures*, p. 8, núm. 12, 12a y 12b.

Bibliografía:

Angulo y Fernández 1946: Diego Angulo, *Alejo Fernández*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1946).

Baticle y Marinas 1981: Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, (París: Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981).

Ceán Bermúdez 1800: Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), 6 vols.

Céspedes 1604: Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba de los modernos. Dirigido a Pedro de Valencia, y escrito a instancias suyas año de 1604* [recogido en Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. V, pp. 273-315].

Circourt 1838: Adolphe de Circourt, "Du Musée espagnol", *France et Europe*, 25 de mayo de 1838, pp. 98-107.

Dábrio González 2009: María Teresa Dábrio González, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso" en *Estudios de platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), pp. 263-280.

Díaz Cachero 2023: Teresa Díaz Cachero, "Diego Fernández de Córdoba y Arellano" en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/9380/diego-fernandez-de-cordoba-y-arellano>, consultada 18 de marzo de 2023).

Fernández 2014: Juan Fernández, *Marqués de Comares, Alcaide de los Donceles, señor de Espejo, Lucena y Chillón*, (Málaga: el autor, 2014).

Folgado García 2012: Jesús R. Folgado García, "Nacimiento y expansión de los Jerónimos y su relación con la Dinastía Trastámara", *Iacobvs*, 31-32, (2012), pp. 133-152.

Fuentes Ortiz 2021: Ángel Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, (Madrid: La Ergástula, 2021).

Fuentes Ortiz 2021: Ángel Fuentes Ortiz, "Staging a woman's lineage: memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13-3, (2021), pp. 396-424.

Fuentes Ortiz 2022: Ángel Fuentes Ortiz, "De Barcelona a Córdoba: el *mestre* Joan Safont y la revolución del gótico final en Andalucía", *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, (2022), pp. 595-614.

García Benítez 2018: Javier García Benítez, "El marqués de Comares y el norte de África. Ejemplo de servicio a los intereses de la Monarquía Hispánica" en *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Peláez del Rosal*, ed. Francisco Toro, (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2018), pp. 145-154.

Garrido Pérez 2010: Carmen Garrido Pérez, "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI" en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), pp. 126-133.

Gómez Navarro 2011: Soledad Gómez Navarro, "Una contribución a la historia comparada: el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba, España) en su memoria escrita durante el antiguo régimen", *Antíteses*, IV, 8, (2011), pp. 987-988

Gómez Navarro 2014: Soledad Gómez Navarro, *Mirando al cielo sin dejar el suelo: los Jerónimos cordobeses de Valparaíso en el Antiguo Régimen: estudio preliminar y edición crítica del libro «Protocolo» de la Comunidad*, (Madrid: Visión Libros, 2014).

Gómez Navarro 2018: Soledad Gómez Navarro, "Con ellos solos no, pero sin ellos tampoco: los poderosos en el origen y formación de las instituciones cenobíticas según el monasterio jerónimo cordobés de Valparaíso", *Hispania Sacra*, LXX, 142, (2018), pp. 455-466.

Gómez Navarro 2018: Soledad Gómez Navarro, "Los Fernández de Córdoba y los jerónimos de Valparaíso: llegada, instalación y asentamiento de la orden en la ciudad Califal" en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, coord. José Ignacio Fortea et al., (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2018), vol. 2, pp. 1121-1132.

Gómez Sánchez 2016: Juan Antonio Gómez Sánchez, *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2016).

Gracia Boix 1973: Rafael Gracia Boix, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1973).

Guinard 1967: Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique*, (París: Presses Universitaires de France, 1967).

Herman 2015: Nicholas Herman, "Alejo Fernández (c. 1475-1545). The Arrest of Christ" en *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, ed. Susie Nash, (Londres: Sam Fogg, 2015), pp. 100-119.

Highfield 1983: John R. L. Highfield, "The Jeronimites in Spain: their Patrons and Success, 1373-1516", *Journal of Ecclesiastical History*, 34, (1983), pp. 513-533.

Jover, Alba, Gayo y García-Máiquez 2015: Maite Jover, Laura Alba, María Dolores Gayo y Jaime García-Máiquez, "El taller del pintor: procedimientos artísticos en el obrador de Luis de Morales" en *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), pp. 213-225.

Laforge 1849: Edouard Laforge, *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*, (Lyon: Imprimerie de Louis Perrin, 1849).

Londres 1853: *Catalogue of the Pictures Forming the Celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis Philippe which will be Sold by Auction, by Messrs. Christie & Manson [...]*, (Londres: W. Clowes & Sons, 1853).

Luxemberg 2007: Alisa Luxenberg, "La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio", *Goya*, 321, (2007), pp. 353-364.

Luxemberg 2008: Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, (Hampshire: Ashgate Publishing, 2008).

Marette 1961: Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, (París: Éditions A. & J. Picard & Cie., 1961).

Martín Cubero 1988: María Luz Martín Cubero, *Alejo Fernández*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988).

Mateos, López-Yarto y Prados 1999: Isabel Mateos, Amelia López-Yarto y José M. Prados, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, (Madrid: Encuentro, 1999).

Nieto Cumplido 2012: Manuel Nieto Cumplido, *El monasterio de San Jerónimo de Valparaíso*, (Córdoba: Almuzara, 2012).

Notice des tableaux 1838: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, (París: Chapelet, 1838).

Palencia Cerezo 1997: José María Palencia Cerezo, *Museo de Bellas Artes de Córdoba: Colecciones fundacionales (1835-1868)*, (Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1997).

Post 1950: Chandler R. Post, *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*, (Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press, 1950).

Ramírez de Arellano 1893: Rafael Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, (Madrid: J. Perales y Martínez, 1893).

Ramírez de Arellano 1901: Rafael Ramírez de Arellano, "Excursiones por la sierra de Córdoba al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 9, 98, (1901), pp. 73-83 y 9, 99, (1901), pp. 97-103.

Raya Raya 1987: María de los Ángeles Raya Raya, *El retablo barroco cordobés*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987).

- Reinach 1907: Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, (París: Ernest Leroux Éditeur, 1907), 2 vols.
- Revuelta Somalo 1982: José María Revuelta Somalo, *Los jerónimos: una orden nacida en Guadalajara*, (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1982).
- Romero e Illán 2018: Rafael Romero y Adelina Illán, "Technical Review. Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary. Seville, around 1510-1520" en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 52-59.
- Sigüenza 2000: José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. act. y rev. por Ángel Weruaga Prieto, (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000), 2 vols.
- Silva Maroto 2006: Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006).
- Siret 1848: Adolphe Siret, *Dictionnaire Historique des Peintres de Toutes les Écoles Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'à nos Jours*, (Bruselas: Librairie Encyclopédique de Périchox, 1848).
- Urquizar Herrera 2001: Antonio Urquizar Herrera, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001).
- Valverde Madrid 1974: José Valverde Madrid, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974).
- Velasco González 2018: Alberto Velasco González, "Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary" en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 30-51.
- Velasco González 2019: Alberto Velasco González, *The Agony in the Garden and Christ at the Column, by Alejo Fernández*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2019).
- Vigara Zafra 2009: José Antonio Vigara Zafra, "La academia como paradigma de ascenso profesional: el caso del pintor Diego Monroy", *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, (2009), pp. 141-156.
- Vigara Zafra 2011: José Antonio Vigara Zafra, *Del gremio a la academia: el pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico*, (Córdoba: UNED, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2011).
- Vigara Zafra 2011-2012: José Antonio Vigara Zafra, "La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba", *Boletín de Arte*, 32-33, (2011-2012), pp. 649-664.
- Wittlin 1995: Curt Wittlin (ed.), *Eusebi-Agustí-Ciril (autors ficticis). Tres epístoles sobre la vida i trànsit del gloriós sant Jeroni*, (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995).

Recibido: 23/03/2023

Aceptado: 19/05/2023

