

# SOBRE EL RETABLO DE SAN JERÓNIMO DEL PINTOR JORGE INGLÉS

Manuel Arias Martínez

Recientemente restaurado<sup>1</sup>, el retablo de San Jerónimo es una de las piezas más significativas de las que componen la colección pictórica del Museo Nacional de Escultura. Conocido y estudiado desde hace muchos años parece que poco se puede añadir al estudio estilístico o iconográfico de la pieza cuando tanto se ha dicho al respecto. Nuestra aportación sólo quiere poner un poco de claridad en las diferentes opiniones que se han vertido sobre el asunto y que traslucen esa confusión que a menudo persigue a algunas obras maestras, bien por las dificultades que entraña su estudio, bien por un atavismo difícil de comprender y de atajar. Pretendemos apuntar ciertas posibilidades de resolución a muchos de los enigmas que, pese a la limpieza en el taller de restauración, todavía sigue planteando.

## EL PROBLEMA DEL COMITENTE

Desde el proceso desamortizador, al recogerse el retablo del Monasterio jerónimo de la Mejorada en Olmedo, se han sucedido las elucubraciones en torno al comitente, en relación con las armas de la familia Fonseca que allí aparecen representadas<sup>2</sup>. En el momento en que se realizaba el Inventario de los bienes desamortizados en 1838, se mencionaba la obra como «*Un retablo gótico dorado con cinco pinturas que representan la vida de san Geronimo y con las armas del Arzobispo Fonseca, en los dos cuerpos del zócalo doce pinturas* (sic)». La abundancia de eclesiásticos notables de la familia Fonseca, homónimos y más o menos contemporáneos, iba a plantear ese juego de nombres y de atribuciones que han marcado permanentemente

la existencia de la pieza, complicando todo el proceso con la cronología y una atribución, hasta hoy indiscutible, a Jorge Inglés.

Es Agapito y Revilla<sup>3</sup> quien, tras un detallado recorrido por los miembros de la familia Fonseca, concluyera su hipótesis atribuyendo al obispo de Palencia y Burgos, Don Juan Rodríguez de Fonseca el encargo del retablo. La aplicación de unas leyes heráldicas que, en el caso de los eclesiásticos no se van a normalizar hasta la época de la Contrarreforma, termina por confundir la identidad del auténtico donante. Agapito señala los diferentes elementos del escudo, que aseguran la ocupación episcopal del prelado, especialmente atestiguada en la terminación en tres borlas del capelo que timbra los escudos superiores del retablo. Al fechar la obra en los primeros años del siglo XVI había más posibilidades de que el comitente hubiera sido Don Juan, obispo de Palencia entre 1505-1514 y fallecido en Burgos en 1524.

No sólo las fechas encajaban con la propuesta. El carácter de reconocido mecenas del que fuera obispo palentino y su relación con el Monasterio de la Mejorada apoyaban aún más la opción. En efecto María de Toledo, cuñada del obispo, había fundado capilla en la iglesia del Monasterio y dejado una cuantiosa suma de dinero para la celebración de sus aniversarios y los de su familia<sup>4</sup>. En los primeros años del siglo XVI la relación de la comunidad con esta rama de la familia Fonseca iba a ser intensa y no cabe duda de que se trataría de uno de los más importantes linajes benefactores de la casa, en torno al cual giran muchas de las joyas artísticas que ornaban el edificio.

La idea de Juan Rodríguez de Fonseca como donante del retablo iba a ser la de más larga perduración historiográfica. No encajan sin embargo las fechas en las que el obispo hubiera podido hacer la donación, pensando que su autor pueda ser Jorge Inglés, cuya única obra documentada se ejecuta antes de 1455, y aunque siempre se especulara con la posibilidad de que el retablo de San Jerónimo fuese una obra más tardía. De este modo Candeira, Barberán y Gaya Nuño se reafirman en esta posibilidad<sup>5</sup>, seguramente llevados por el halo de mecenazgo que acompañó desde siempre al obispo, tanto en la sede palentina como en la burgalesa.

Si la hipótesis de Don Juan como comitente iba a tener una larga perduración, pronto se plantearían otras opciones. Diego Angulo sugiere a Post el pincel de Jorge Inglés como autor de la obra que se custodiaba en Valladolid y será entonces cuando, a partir de la publicación de sus estudios en 1933, se comienza a mencionar con más visos de realidad el nombre de otro Fonseca, Don Alonso, obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla, de quien más adelante hablaremos. La idea de Don Alonso permanece latente en la memoria historiográfica y oculta bajo la pujante paternidad de Juan Rodríguez de Fonseca, hasta que en 1963 Federico Wattenberg ofreciera una sugerente hipótesis. Un hermano de don Alonso, Hernando, maestresala de Enrique IV y fallecido tras las heridas producidas en la batalla de Olmedo podía haber sido el donante e incluso mandaría disponer su efigie en el propio retablo, en el extremo derecho de la predela. Curiosamente, como suele acontecer en la Historia del Arte, esta nueva opción termina por condicionar la configuración pictórica de la obra y Wattenberg afirma al hilo del tratamiento del paisaje: «*Las máximas atracciones residen en la profunda visión de la Naturaleza, la inmensa serenidad de lo creado, a través de cuya contemplación nos transporta al luminoso cielo del sueño de la muerte, porque todo el retablo es un lírico canto al recuerdo de don Fernando de Fonseca*»<sup>6</sup>.

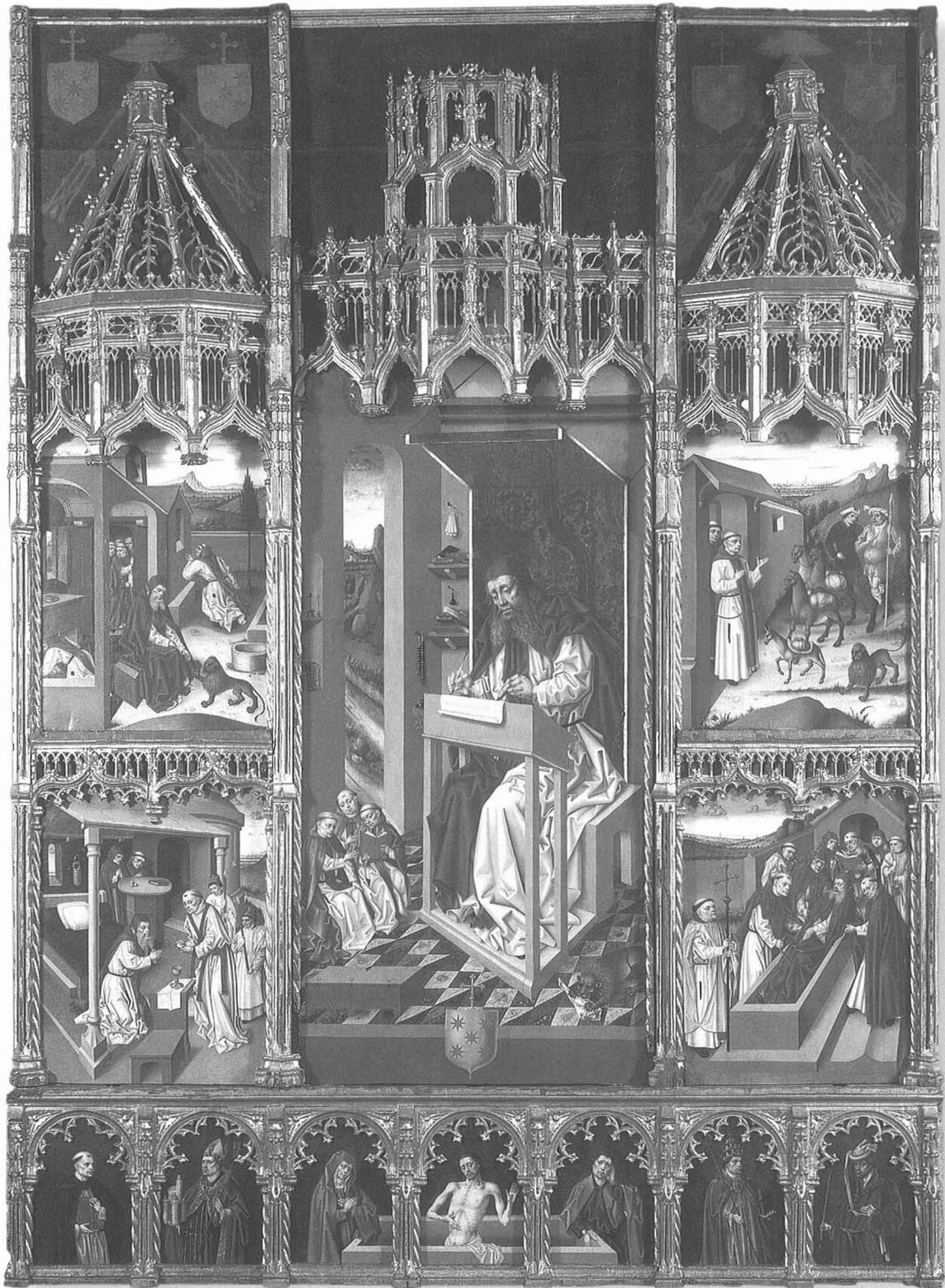
El fallecimiento de Don Hernando en 1463 condicionaba además la fecha de su ejecución y al menos proporcionaba una cronología relativa que permitía su datación dentro de las posibles

creaciones de Jorge Inglés. La hipótesis se señalaría en obras posteriores o al menos se plantearía como una posibilidad<sup>7</sup>.

#### DON ALONSO DE FONSECA: EL COMITENTE VEROSÍMIL

Fue Chandler R. Post quien primero habló de la figura de Don Alonso de Fonseca como posible comitente del retablo de la Mejorada, aunque de todas maneras diera como fecha de su episcopado en Ávila un periodo de tiempo (1469-85) que no se corresponde con el que se ha señalado posteriormente como real (1445-54). El mismo Post indica la dificultad existente para saber con certeza la fecha de realización del retablo ligada al episcopado de Don Alonso. Según él las fechas que da Agapito son muy tempranas para pensar en la donación, mientras que la opción de Don Juan Rodríguez se aleja demasiado en el tiempo. Concluye afirmando que no tiene por qué ser necesariamente ninguno de los dos insignes personajes. El donante podría ser cualquier eclesiástico de la familia Fonseca con algún interés en el Monasterio<sup>8</sup>. Camón Aznar y José Gudíol seguirán la opción de Post en cuanto al prelado comitente, reincidiendo en las mismas fechas de su episcopado abulense y condicionando a ellas la factura de la obra<sup>9</sup>.

La personalidad de Don Alonso de Fonseca es, sin duda, fascinante<sup>10</sup>. Nacido en Toro en 1418, y miembro de una familia de ilustre prosapia gallega, toma parte activa en los tumultuosos acontecimientos políticos que se vivieron durante los gobiernos de Juan II y Enrique IV. Desde el arcedianato escalaría puestos en la jerarquía eclesiástica hasta llegar a ser abad de la Colegiata de Valladolid y obispo de Ávila de 1445 a 1454. En esta última fecha es elevado a la dignidad de arzobispo de Sevilla, hasta que en 1460 permute temporalmente su sede por la de Santiago donde su sobrino, también Alonso de Fonseca, era el nuevo arzobispo. La difícil situación que atravesaba la diócesis compostelana requirió la presencia de un personaje enérgico y experimentado como Don Alonso, quien regresa a Sevilla en 1463.



Retablo de San Jerónimo, por Jorge Inglés. Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Consejero de los reyes, aunque en ocasiones formara parte de los diferentes bandos que los enfrentaban, participó en campañas guerreras, en matrimonios regios y en sucesos que ponen de manifiesto su elevada talla política. De Juan II había recibido las villas de Coca y Alaejos, a pesar de que la primera lo fue por una permuta con la villa de Saldaña realizada con el marqués de Santillana, Don Íñigo López de Mendoza, el 26 de junio de 1452<sup>11</sup>. El arzobispo funda mayorazgo en 1460 con la idea de sucesión en su hermano Hernando fallecido en 1467<sup>12</sup>. Sin embargo sería el mismo don Alonso quien muriera más tarde, en 1473 tras ratificarse en el testamento otorgado en 1460 en Valladolid, ordenando que se le sepultara en Coca, donde se entierran varios miembros de su familia.

En estos términos no es difícil encontrar la relación de Don Alonso con el Monasterio jerónimo de La Mejorada. La pertenencia de Olmedo a la diócesis abulense vincula al prelado con la casa de una orden protegida por los reyes de Castilla, muy próxima a su villa de Coca.

Entre los bienhechores del Monasterio es citado entre halagos y ha sido en esa cita, insertada a comienzos del siglo XVI en una crónica que se realiza en la Mejorada a partir de 1572, donde hemos encontrado la mención expresa a su donación del retablo de san Jerónimo, que no puede ser otro que el que nos ocupa. El texto dice «*Don alonso de fonsca arçobispo de sevilla dio a este monasterio tres myll de juro que tenemos en rabe aldea de medina del campo y demas desto nos hizo los retablos de sant bartome y sant jeronimo y los organos que aqui teniamos antiguos en la peana de los quales estava un escudo sus armas frontero de la puerta de la yglesia el que lo quito debe tornallo a poner y mas nos dio este señor un hornamento complido capa casulla almaticas y frontal de carmesi hecho de lavores y ademas fue muy grand byenhechor en volunta y obra favoreciendo mucho esta casa en espeçial en el molino del Quadron porque mucha causa fue su favor y ayuda que aquel molino permaneciese*»<sup>13</sup>.

La misma crónica, al relatar pormenorizadamente las propiedades de la casa, ofrece datos cronológicos concretos y así se habla de 1465 para la entrega de los juros en la aldea de Rabe y de

los ornamentos «*enteros de colorado... con terno entero de capa, casulla y almaticas de damasco carmesi segun balle en un memorial del padre fray Antonio de Aspa que fue en aquel tiempo*»<sup>14</sup>. Se puede suponer que en torno a esa fecha podría localizarse la donación de los dos retablos dispuestos, como se desprende de la lectura del documento que manejamos, en la nave de la iglesia. De allí se retirarían a comienzos del siglo XVIII, entre 1703 y 1706 siendo prior fray José de Santa María, sustituidos por dos retablos bajo las mismas advocaciones primitivas con estructura de talla y pinturas de Lucas Jordán, que se trasladaron después de la desamortización a la capilla de la Soterraña, en el mismo Olmedo donde ahora se encuentran<sup>15</sup>. Los retablos donados por Don Alonso desaparecen ahora de su ubicación original. El de San Jerónimo, con las armas del donante, pasa a ocupar una de las esquinas de primer claustro, desde donde es trasladado a Valladolid<sup>16</sup>. Entonces se perdería o se llevaría a otro lugar el dedicado a San Bartolomé, quizás de la misma mano que el conservado y formando con él un conjunto, como sucedió con los que ocuparon su lugar en el siglo XVIII.

La vinculación de Don Alonso con la Mejorada, abandonada la diócesis de Ávila por sedes de mayores rentas y prestigio, se hace patente en su testamento otorgado en 1460, cuando asigna el destino de su biblioteca al Monasterio de San Ildelfonso de Toro, «*rogamos al prior de la mejoradora en cuyo poder estan la mayor parte de los dichos nuestros libros que los de y entregue... para los llevar a la dicha libreria*»<sup>17</sup>. El mismo prior queda garante del pago de la dote de sus sobrinas con el dinero que al efecto se le deja, poniendo de manifiesto la relación existente entre prelado y Monasterio.

## JORGE INGLÉS. AUTORÍA Y OTRAS OBRAS

Si la adscripción a un comitente había proporcionado un interesante recorrido por los diferentes miembros de la familia Fonseca que se veían como posibles candidatos, no ha sucedido lo mismo con el autor. Desde que en 1933 Post, si-



Entierro de San Jerónimo (detalle),  
por Jorge Inglés.

guiendo a Angulo, hablara de la atribución a Jorge Inglés no se han oído otras voces disonantes, a pesar de que la ausencia documental y la dificultad de los estudios pictóricos del siglo XV español impidan afirmarla con certeza.

Antes de que la autorizada voz de Post mencionara el nombre de Inglés, Agapito había planteado una curiosa hipótesis que queremos señalar. Para él existía en la obra una colaboración de dos maestros, uno trabajando en la mazonería del retablo y otro en la pintura de sus tablas<sup>18</sup>. El primero es Martín Sánchez, aquel vecino de Valladolid que aparece documentado en la sillería de la Cartuja de Miraflores en 1489 y en cuyo entorno se puede hablar de toda una familia de sillerías corales. El trabajo de los doseletes cobijando las tablas recordaban a Agapito los trabajos ornamentales de los respaldos de los estalos, lo que le lleva a atribuir a la mano de Martín Sánchez una serie de retablos en los que pondría en práctica su estilo.

Algo diferente sucede con las pinturas. La presencia de obras atribuidas a Miguel Sittow o Sittow en Valladolid, llevaron a Agapito a asignar a sus pinceles las tablas de San Jerónimo, buscando más una personalidad destacada que una afinidad estilística en el panorama del final de siglo. No terminan aquí las atribuciones singulares al pintor del conjunto. Cossío en 1927<sup>19</sup>, vio en la obra la intervención de Fernando Gallego, en un instante en que todavía no estaban muy deslindadas las fronteras entre los maestros influenciados por las novedades flamencas, y

cuando el nombre de Gallego era de los pocos conocidos por la abundancia del empleo de la firma en sus trabajos.

Nada parece discutir en la actualidad la atribución a Jorge Inglés del retablo de San Jerónimo. Desde la concepción construida de las figuras hasta su caracterización fisonómica las relaciones con la obra documentada de Inglés para el Hospital de Buitrago, por encargo de Don Íñigo López de Mendoza, y sus similitudes conducen hacia un mismo punto. En relación con la atribución no estaría de más señalar ese intercambio anteriormente citado, de las villas de Coca y Saldaña, entre el marqués de Santillana y el entonces obispo de Ávila, en 1452. El mismo intercambio de señoríos pudo favorecer el conocimiento de Don Alonso de Fonseca del pintor del marqués. Cuando Don Íñigo redacta su codicilo testamentario, en 1455<sup>20</sup>, manda que se coloque en la capilla mayor de la iglesia del Hospital «*el retablo de los Angeles que mande fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora de bulto, que mande traer de la feria de Medina*», por lo que la obra ya tenía que estar realizada en esas fechas. La complicación se acentúa cuando lo que se trata es la personalidad de Jorge Inglés, el origen de su formación, su vida en España y el catálogo de su obra atribuida, aspectos que todavía no se han clarificado<sup>21</sup>.

La relación de Jorge Inglés con el mundo flamenco ha sido puesta de manifiesto en varias ocasiones, ligando su trabajo en el retablo del marqués de Santillana con lo que, en fechas in-

mediatamente anteriores, realizaba Roger van der Weyden en el Hospital de Beaune en Borgoña<sup>22</sup>. Efectivamente el modelo de representación de los donantes, abandonando su posición de discreción a la sombra de la advocación protectora, pasando a ocupar un primer plano en la distribución de los espacios, es una auténtica novedad en la concepción del retrato.

Pero no está únicamente aquí la singularidad del retablo de Buitrago. El cuerpo con los ángeles que dan nombre al conjunto es también una innovación en el panorama de esta inicial retabística, y su disposición y actitudes, portando los versos compuestos por el marqués, muestran una cercanía entre comitente y autor poco frecuentes. Además es necesario señalar la evidencia de modificaciones en la configuración general del conjunto, para poder establecer relaciones con el retablo olmedano. La descripción de Ponz<sup>23</sup>, que contempla el retablo en los últimos años del siglo XVIII, además de no tener en cuenta la predela, incorpora una tabla representando a San Jorge en la parte superior. La nota informa de una alteración sobre el planteamiento original, que llevó a Sánchez Cantón a ofrecer un modelo esquemático de reconstrucción incorporando la tabla de san Jorge, desaparecida de la iglesia, al ático del retablo<sup>24</sup>. En este punto queremos plantear una hipótesis que tal vez podría ayudar a configurar la antigua concepción del conjunto, partiendo de la atribución a Jorge Inglés que hiciera Sterling, en 1973 de una tabla procedente de la colección de Martín Le Roy (actualmente en la colección Spencer and Samuels), representando a San Jorge<sup>25</sup>. Si los razonamientos de Sterling para adscribir la tabla al estilo del maestro, en relación con el retablo del marqués, son irrefutables y definen las peculiaridades de este innovador, bien pudiera pensarse en la posibilidad de considerar la tabla como una de esas partes perdidas del conjunto encargado por el marqués.

Mayores problemas pueden plantear las atribuciones que Sánchez Cantón le hiciera al maestro, de las miniaturas de algunos de los códices procedentes de la biblioteca del marqués de Santillana. Tanto Post como Sánchez Cantón observan en su obra una similitud con lo realizado por

algunas escuelas de miniatura del norte de Europa y no debemos olvidar que es difícil deslindar la actividad de los pintores ocupados a menudo tanto en escenas de pincel como en el miniado de los pergaminos. Las afinidades estilísticas entre muchos de los miniaturistas del momento requieren revisiones a esa atribución que quizás sirvieran para aportar pautas cronológicas. Lo mismo sucede con el resto de las obras que a su mano o a la de su taller se han adjudicado y que, en función de la ausencia documental, no permiten fechar sus actuaciones ni valorar suficientemente su influencia sobre la pintura española contemporánea<sup>26</sup>, como el primer heraldo de las formas y técnicas flamencas.

Sin entrar en una revisión profunda de la obra de Jorge Inglés, el retablo de San Jerónimo sigue los esquemas empleados en el retablo de Buitrago, hispanizando como se ha dicho los tipos humanos, dentro de plegados amplios y acartonados, en favor de un realismo trágico y concentrado que ha llamado la atención de todos los estudiosos. El tratamiento de la anécdota y del paisaje supone una aportación fundamental y realmente temprana a nuestra historia de la pintura.

## LA CONFIGURACIÓN DEL RETABLO DE OLMEDO. LAS NOVEDADES TRAS LA RESTAURACIÓN

También el retablo de San Jerónimo ha debido sufrir transformaciones a lo largo de los siglos en su configuración, fundamentalmente como consecuencia de sus traslados, desde la nave de la iglesia al claustro y desde éste a Valladolid. Cuesta trabajo determinar con seguridad la disposición de los cerramientos, aunque no resulta extraño suponer que la estructura estuviera rodeada por guardapolvos, retirados con ocasión de sus readaptaciones. Las arquitecturas encajan con las empleadas en muchos de los retablos contemporáneos y es curioso contemplar su similitud con las del retablo de Buitrago. Los doseletes, con sucesión de arcos conopiales acarelados y finas tracerías caladas, responden a un modelo del gótico final que alcanza un enorme éxito con

el uso de la madera en las arquitecturas de los retablos de la segunda mitad del siglo XV.

Nada resulta extraño en la disposición interna de los cuerpos del retablo. Las tablas laterales se pintan con una función narrativa al servicio de la advocación titular en el panel central, sin que existan alteraciones iconográficas que compliquen la exaltación del padre de la Orden. San Jerónimo aparece sentado en su pupitre, dentro de su estudio, escribiendo. A sus pies leen tres monjes, representados a una escala inferior por el convencionalismo del tamaño jerárquico, pero dotando a la composición de un sabor singular. Al otro lado el león que suele acompañar todas las representaciones del santo devora con paciencia un trozo de carne.

Las dos escenas milagrosas en el cuerpo superior hacen referencia a la milagrosa domesticación del león después de extraerle la espina de la pata, y de la conversión del feroz animal en una ayuda para la comunidad mostrando el camino del monasterio a unos mercaderes perdidos. La historia del león, que se convirtió en el compañero ineludible de San Jerónimo en su iconografía, no es más que una trasposición referida al hecho acontecido a San Gerásimo, un desconocido anacoreta palestino, de cuya hagiografía se apropiarían los relatos referidos a San Jerónimo en uno de esos errores históricos que terminan por hacerse definitivos<sup>27</sup>.

Las escenas del cuerpo inferior cuentan, en una atmósfera llena de intimismo y detalle, la última comunión del santo y su entierro. La narración del buen morir de San Jerónimo es, según indica Reau, fruto del texto apócrifo de Eusebio de Cremona, un tema tardío que se inicia a finales del siglo XV<sup>28</sup>.

En el banco la representación de cuatro santos, flanqueando dos a dos la representación de Cristo resucitado con San Juan y la Virgen, no supondría en principio ningún problema en cuanto al programa. San Agustín y San Gregorio, la representación de un santo dominico, que pudiera ser Santo Domingo o Santo Tomás de Aquino, tiene su correspondencia en el otro extremo con San Sebastián, la figura que fue identificada como la representación del donante. La restauración ha

dejado clara la iconografía de un personaje que ya había sido interpretado como San Sebastián por Post<sup>29</sup>, y que llama la atención por el tratamiento de sus ropajes vistosos y elegantes. Su identidad queda clara en la flecha que lleva en su mano derecha siguiendo un habitual modelo de la época, lejano del San Sebastián desnudo y aseteado.

Otra interesante aportación de la restauración a la historia interna del retablo se encuentra en la heráldica. En efecto el escudo que se encuentra a los pies de San Jerónimo corresponde en todo a la misma técnica pictórica del resto de las tablas. No sucede lo mismo con los que se representan sobre los doseles laterales a los lados de un capelo episcopal. En relación con el capelo ya hemos señalado cómo se sucedieron los comentarios relacionados con la búsqueda del comitente, si bien es cierto que la pintura de estos símbolos heráldicos no corresponde a la época de realización del retablo, por lo que el único escudo válido para su datación habrá de ser el consignado de la tabla central<sup>30</sup>.

Los datos del informe de restauración señalan la madera de pino como el material utilizado en ese añadido superior que permite especular con la posibilidad de un cerramiento diferente en origen. Sobre él se pintaron, bastante burdamente y con peores materiales, las armas del obispo Fonseca imitando las representadas por Jorge Inglés. Debemos recordar el texto que hemos citado a la hora de señalar la constatación del papel de Don Alonso como comitente del retablo, donde se menciona la desaparición de uno de sus escudos representado en la peana de un órgano que había donado al Monasterio, y del encargo de que este volviera a ser pintado<sup>31</sup>. Quizás la recuperación de la memoria histórica del donante, que tendría lugar en los primeros años del siglo XVI, estuviera en relación con el mecenazgo ejercido en la casa por otros miembros de la familia Fonseca, que haría necesario recordar con honores a su antepasado. Entonces se pudo ordenar colocar las armas del prelado en la parte superior del retablo, donde se mantuvieron con repintes hasta la actualidad.

<sup>1</sup> La intervención ha sido realizada en el Instituto de Restauración de Madrid, del Ministerio de Educación y Cultura por doña María Dolores Fuster, en un laborioso y documentado trabajo.

<sup>2</sup> En el repaso que nos hemos planteado los miembros de la familia Fonseca aparecen en todas las ocasiones como los donantes. Únicamente Francisco de Cossío en 1927 habla del obispo Rojas como comitente, probablemente por una equivocación heráldica.

<sup>3</sup> Juan Agapito y Revilla, *La pintura en Valladolid*, Valladolid, 1925-43, pp. 89-94.

<sup>4</sup> Los datos se registran en el *Libro Becerro de la Mejorada*, conservado en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid.

<sup>5</sup> Constantino Candeira, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1945, p. 34. Cecilio Barberán, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1948, pp. 64-65. Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y Guía de los Museos de España*, (1.ª Ed.), Madrid, 1955, p. 760.

<sup>6</sup> Federico Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1963, pp. 292-294.

<sup>7</sup> Eloísa García de Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura. Guía del visitante*, Valladolid, 1978, p. 19. Miguel Ángel Zalama, Catálogo de la exposición «*Reyes y Mecenas*», (ficha n.º 56), Toledo, 1992, pp. 324-326; Salvador Andrés Ordax, Catálogo de la exposición *La Guerra y la Paz en la época del Tratado de Tordesillas*, (ficha n.º 167), Burgos, 1994, pp. 214-215.

<sup>8</sup> Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting, IV, I. The Hispano-Flemish style in North-western Spain*, Cambridge, 1933 (rp. New York, 1970), pp. 65-86.

<sup>9</sup> José Gudiol, «Una obra inédita de Jorge Inglés», *BSAA*, X, 1943-44, pp. 159-163. José Camón Aznar, «Pintura Medieval Española», en *Summa Artis*, vol. XXII, (1.ª Ed.), Madrid, 1966, pp. 554-559.

<sup>10</sup> Existen diferentes fuentes históricas para conocer noticias sobre la vida de Alonso de Fonseca. En esta ocasión hemos tomado unos datos someros del trabajo de Felipe Rodríguez Martínez, «Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca», *Armas e Trofeos*, V Serie, Tomo, VI, Lisboa, 1987, donde se recopilan las noticias más importantes.

<sup>11</sup> *Ibidem*, En el trabajo se cita y transcribe el documento original, pp. 51-55.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 14. Aunque tradicionalmente se venía dando la fecha de 1463 para la muerte del hermano de Don Alonso, Felipe Rodríguez aporta este dato nuevo de 1467, sin que sepamos la fuente de la que lo obtiene.

<sup>13</sup> AHN, Sección Clero, *Protocolo de los priores...*, n.º 16402, sin foliar en las primeras páginas.

<sup>14</sup> *Ibidem*, fol. 1270 r.

<sup>15</sup> Existe la certeza de este traslado recogido por Eusebio García-Murillo en su *Historia de Olmedo*, Valladolid, 1986, pp. 126 y 176. El dato también se había señalado por José Carlos Brasas en el *Catálogo Monumental de Valladolid, antiguo Partido Judicial de Olmedo*, Valladolid, 1977, p. 163.

<sup>16</sup> Inventario y datos referentes a objetos del Museo de Valladolid (copia del Archivo de la Comisión de Monumentos). Original manuscrito. 1838 «1.º Claustro, 17. Otro id (retablo) del mismo tamaño (tres varas de alto) de pintura con figuras alegóricas de N.P. San Jerónimo».

<sup>17</sup> Felipe Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 34. El autor transcribe una copia del testamento de Don Alonso que se encuentra en el AHN, Consejo de Castilla, Pleitos sobre mayorazgos. Leg. 27966, n.º 21.

<sup>18</sup> Juan Agapito y Revilla, *Op. Cit.*, pp. 94-95.

<sup>19</sup> Francisco de Cossío, *Guía anuario de Valladolid y su provincia*, 1927, p. 116.

<sup>20</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, *Op. Cit.*, p. 100. El dato ya es mencionado por Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores...*, Madrid, 1800, II, pp. 309-310.

<sup>21</sup> Salvo esa mención del codicilo del marqués es muy poco lo que se sabe de Jorge Inglés. Puede ser de gran interés el dato que localizara el profesor Martín González, «En torno a la nacionalidad de Jorge Inglés», *BSAA*, XIX, Valladolid, 1953, p. 140. La cita documental de un Jorge Inglés originario de Bristol y la fecha aproximada de 1480 para datar su fallecimiento nos podrían estar hablando del mismo artista.

<sup>22</sup> Es muy interesante la aportación de Charles Sterling, «Tableaux Espagnols et un chef d'oeuvre portugais meconnus du XV<sup>e</sup> siècle», *Actas del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, I, p. 501.

<sup>23</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1947 (1.ª Ed. de 1772), pp. 871-873. «En el remate de este retablo se ve pintado San Jorge, sobre el mismo estilo que los ángeles y lo demás, y también dos pinturas de Santiago y San Sebastián, colocados en los postes cercanos a la capilla mayor. Al principal retablo... ya en algo le han alterado su forma antigua con un pedazo de mala talla que oculta buena parte de él, y también han dado lugar a dos nuevos retablos de infeliz hechura que están en las naves colaterales... Mejores son otros dos que están situados a los lados de la capilla mayor».

<sup>24</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, «Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana», *BSEE*, XXV, 1917, pp. 99-105.

<sup>25</sup> Charles Sterling, *Op. Cit.*, pp. 497 y ss. Post menciona la tabla en la colección francesa y la relaciona con un maestro de origen palentino, en relación con el San Cristóbal de la Fogg Museum of Cambridge (Mass.). Ch. R. Post, *Op. Cit.*, pp. 193-198. Sobre la tabla de San Cristóbal y su relación con la obra de maestros relacionados con el círculo de Jorge Inglés es necesario consultar la obra de Pilar Silva Maroto *Pintura hispanoflamenco castellana: Burgos y Palencia*, I, Valladolid, 1990, pp. 228 y ss.

<sup>26</sup> Además de las obras atribuidas por autores anteriormente citados debemos señalar la presencia de su importante huella en la pintura española que ya dejara clara Sterling, y en la que se reafirma Pilar Silva, al hablar de sus seguidores del foco burgalés, en su obra citada.

<sup>27</sup> Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. III, Iconographie des saints, II, París, 1958, pp. 740-750. La apropiación de la historia de San Gerásimo es unida por Reau a otros acontecimientos de la vida de San Jerónimo que corresponderían con las vidas de diferentes santos, según era habitual en las narraciones medievales.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 749. El tema de la comunión reaparece de nuevo a raíz de la Contrarreforma y la exaltación de los sacramentos.

<sup>29</sup> Ch. R. Post, *Op. Cit.*, p. 72. También Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid, 1979, pp. 171-172. Condicionada por las fechas erróneas del episcopado de don Alonso de Fonseca, entre 1469 y 1485, la autora habla de 1469 para datar la obra a través de la moda, por ser la fecha «más temprana posible».

<sup>30</sup> En este sentido ya hemos señalado la inexactitud de las leyes heráldicas en este periodo. Sobre el escudo de Don Alonso de Fonseca debemos señalar la similitud de sus armas del retablo, timbradas con cruz procesional, con las que aparecen en el cáliz de la familia Fonseca de la Colegiata de Valladolid. Pensamos que esta espléndida pieza de orfebrería pudo realizarse con el legado de Don Alonso a la Colegiata. Catálogo de la Exposición «*El arte en la época del Tratado de Tordesillas*», Valladolid, 1994, ficha n.º 94, pp. 336-337.

<sup>31</sup> Véase nota 13.