

Liturgia y Espiritualidad

LE
lyE



Marzo
2020/4

***Imagen**
***Confinamiento**
***Santoral**

Algunas cuestiones relativas a «La Fuente de la Gracia», una pintura del entorno de Jan van Eyck

Jesús R. Folgado García

Al profesor Felipe Pereda Espeso, como muestra de mi gratitud por su acogida, invitación y enseñanza

El presente trabajo es fruto de las investigaciones que hemos llevado a cabo junto al doctor Manuel Parada López dentro del proyecto de investigación «En torno a Jan van Eyck, España y “La fuente de la Gracia”», Instituto de Historia (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y Museo Nacional del Prado. Como fruto de ello hemos publicado:

Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS – JESÚS R. FOLGADO GARCÍA, «“Síguese la contemplación y oración”: Alonso de Cartagena y el programa iconográfico de “La Fuente de la Gracia”», en José Juan Pérez Preciado (ed.), *La Fuente de la Gracia. Taller de Jan van Eyck*, Madrid:

Jesús R. Folgado, sacerdote diocesano de la diócesis de Getafe. Párroco de Ntra. Sra. de Fátima. Doctor en teología litúrgica. Profesor de Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo en la Universidad Eclesiástica San Dámaso.

Museo Nacional del Prado 2018, 38-55; Id., «Jan van Eyck, Alonso de Cartagena y “La fuente de la Gracia”», en *Boletín del Museo del Prado* 53 (2016) 16-31.

Introducción

Entre las múltiples actividades culturales europeas, este año 2020 ha sido denominado el Año de Jan van Eyck. La razón es que el nombre del artista fue mencionado por primera vez en los archivos belgas en 1420. Esta es la razón por la que en Gante —en su Bélgica natal— se haya dedicado una magna exposición alrededor de la que se considera una

de sus principales obras, *El Políptico del Cordero místico o de Gante*.¹ Pintado junto a su hermano Hubert, será fundamental para poder llevar a cabo una correcta interpretación de *La Fuente de la Gracia*, objeto de nuestro estudio. Sirva este breve artículo como homenaje a uno de los más geniales pintores de la historia y también como una pequeña contribución en esta conmemoración.



La Fuente de Gracia de Jan van Eyck.

La Fuente de la Gracia fue pintada en el taller de Jan van Eyck a instancias del arzobispo de Burgos, Alonso de Cartagena, entre 1440 y 1450, como creemos haber señalado junto al investigador Manuel Parada. Se trata de un óleo sobre tabla de 181x119 cm. La pintura posee tres planos. En el primero, encontramos a Cristo sentado en el trono glorioso junto a la Virgen María y a san Juan Evangelista. En este sentido podemos hacer un claro paralelismo con el Políptico

de Gante, aunque en él encontramos a san Juan Bautista. En el segundo, nos encontraremos al Cordero del que brotan las aguas vivas que nos otorgan la Gracia. Este estará rodeado por multitud de ángeles cantores. Como veremos más adelante, aunque la iconografía se asemeja al

1 Para una aproximación general: Peter SCHMIDT, *El retablo de Gante*, Amberes: Ludion 2014.

cuadro pintado por los hermanos van Eyck, las claves teológicas serán muy diferentes. En el tercero, podremos observar a la humanidad ante la Gracia de Dios, que se obtiene ordinariamente por medio de los sacramentos. La Iglesia estará representada en el grupo de la izquierda, mientras que en la derecha encontraremos, a nuestro entender, no solo a la Sinagoga –confrontada por la vida que mana del Cordero de Dios– sino a las diferentes corrientes heréticas de la época en la que fue pintada la tabla, como intentaremos demostrar en este escrito.²

El recorrido de la tabla hasta su actual localización en el Museo del Prado fue la siguiente. Del taller flamenco de Jan van Eyck llegó, posiblemente, al Alcázar de Segovia. Desde este palacio fue donado por el príncipe Enrique IV al recién fundado Monasterio de Santa María del Parral, en torno a 1459.³ Allí permaneció en la sacristía de la magna iglesia monacal. Esta localización no es dato menor, ya que serviría a los monjes como preparación adecuada a la celebración eucarística que se disponían a realizar. Muchos de esos monjes jerónimos provenían de familias judeo-conversas, según la costumbre de esta orden religiosa desde su época fundacional.⁴ Fue trasladada al Museo de la Trinidad, en 1838, fruto de la desamortización de Mendizábal. Cuando dicho Museo fue absorbido por el Museo Nacional del Prado pasó a sus nuevas colecciones. Hoy día puede observarse en la Sala 058A.

1. Las artes pictóricas y la educación al joven príncipe Enrique IV

Las artes han sido desde la antigüedad un vehículo de transmisión de conceptos y de propagación de ideas. En muchas ocasiones han

2 Una somerísima descripción del cuadro y, principalmente, la imagen en una calidad excepcional, lo podemos encontrar [en línea], *Museo del Prado*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fuente-de-la-gracia/f578c5af-b1d6-4ef8-aaa3-ae05a6dd2393>>, [Consulta: 11 febrero 2020].

3 PARADA FOLGADO, «Jan van Eyck, Alonso de Cartagena y “La Fuente de la Gracia”», en *Boletín del Museo del Prado* 53 (2016) 24-28.

4 Cf. TARSICIO DE AZCONA, «Dictamen en defensa de los judíos conversos de la Orden de San Jerónimo a principios del siglo XVI», en ORDEN DE SAN JERÓNIMO (ed.), *Studia Hieronymiana II*, Madrid: Orden de San Jerónimo 1973, 347-380. También remitimos al trabajo que publicamos sobre el origen de la orden jerónima (Jesús R. FOLGADO GARCÍA, «Nacimiento y expansión de los Jerónimos y su relación con la Dinastía Trastámara», en *Iacobus* 31-32 (2012) 133-152).

servido para enseñar valores tanto religiosos como profanos o para expresar lo profundo del corazón del hombre. Por todo ello, las diversas dinastías gobernantes las han utilizado para transmitir su propio ideario político y así afianzarse en el poder.

Entre sus múltiples usos han estado las de servir para establecer alianzas entre naciones. En este sentido señalamos que Jan van Eyck no solo destacó como pintor flamenco, sino que fue un hábil diplomático del ya importante ducado de Borgoña. Esta simbiosis entre ambas tareas, la podemos ver en el retrato que pintó de la hija del rey de Portugal para su señor Felipe, duque de Borgoña y de Bravante. En este caso la imagen sirvió para afianzar la alianza entre el reino luso y el pujante ducado borgoñón.⁵ En la negociación la representación de la princesa Isabel era elemento esencial como parte de las capitulaciones matrimoniales y, por extensión, dinásticas y económicas. Aunque no poseemos ninguno de los retratos originales –sí una supuesta copia de la efígie original del siglo xvii– sabemos de la importancia de las pinturas por las crónicas donde podemos leer:

Los dichos enbaxadores hizieron pintar muy al natural la figura de la dicha dama infanta dona Isabel.⁶

La pintura ha servido también como instrumento para la educación desde el inicio de los tiempos. Un caso representativo ha sido la iconografía presente en los recintos religiosos católicos del medioevo a la que se le ha llamado la *Biblia pauperum*.

A nuestro entender, *La Fuente de la Gracia* es un reflejo autorizado de las diversas controversias teológicas y políticas que surcaron todo el siglo xv. Las citadas discusiones tendrán sus consecuencias más claras en el siglo xvi con las revueltas luteranas. Dichas disputas doctrinales tuvieron un claro reflejo en todos los aspectos de la sociedad de la época. El programa iconográfico que plasma esta tabla flamenca no puede ser entendido sin ellas. Como aportación de nuestro estudio, sostenemos que fue diseñada desde Castilla con la autoría intelectual del prelado Alonso de Cartagena, arzobispo de Burgos.⁷ Su finalidad

5 M. Parada LÓPEZ DE CORSELAS, *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, Madrid: La Ergástula 2016, 22-27.

6 *Relato de la embajada borgoñona*, (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Portugais 20 8 Ancienfonds, núm. 10245), f. 108, en PARADA, *El viaje de Jan van Eyck*, 121.

7 En este sentido diferimos de nuestro profesor Felipe Pereda Espeso, que actualmente ostenta la cátedra Fernando Zóbel de Ayala en la Univer-

podría ser la de la educación del Príncipe de Asturias –Enrique–, hijo del rey castellano Juan II. Así el preceptor del futuro rey transmitiría algunos de los valores fundantes para su futuro reino: la vigencia de la fe católica y la convivencia con el pueblo judío.

2. Las controversias husitas, la doctrina sacramental y «La Fuente de la Gracia»

Sin el conocimiento de la controversia protagonizado por el sacerdote bohemio Jean Huss (1370-1415), no podríamos entender el contenido teológico de *La Fuente*. La doctrina de Huss fue heredera de la del inglés John Wyclif (1320-1384). Este pedía como signo de la reforma de la Iglesia que se pudiera acceder a la comunión bajo las dos especies eucarísticas, la del pan y del vino, para los fieles laicos (*sub utraque-specie*, en su expresión latina. Esta es la razón por la que a sus seguidores más moderados se los llamara «utraquistas»). Sus doctrinas fueron condenadas por el Concilio de Constanza (1415)⁸ y él fue condenado a morir en la hoguera. La 13ª sesión, de dicho Concilio, con fecha 15 de junio de 1415, promulgó el Decreto *Cum in nonnullis*⁹ –confirmado en las constituciones: *In eminentis*, de 1 de septiembre de 1425, y *Apostolicae sedis preacellens*, de 25 de enero de 1426– donde se decretaba que el pueblo cristiano debía comulgar bajo la sola especie del pan, como la tradición observaba, de modo que se afirmará que

sidad de Harvard (Estados Unidos). Desde estas líneas quiero agradecer su acogida en la breve estancia de investigación en su Universidad (octubre-diciembre de 2019). Durante este tiempo he aprendido de su amplia ciencia a través de su cálida conversación en diversos momentos y de su dirección académica. Con respecto a nuestro cuadro, el profesor Pereda propone como hipótesis «muy atractiva, pero nada más», que el franciscano fray Alonso de Espina fuera el iconógrafo de *La Fuente*. Esta tesis la sostiene en su imprescindible texto para comprender el arte español del siglo xv: Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Marcial Pons 2007, 109-114.

8 En la sesión 8ª, el 4 de mayo de 1415, fueron condenadas las proposiciones de John Wyclif (H. DENZINGER – P. HÜNERMANN, *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona: Herder 2000 (=DH), núms. 1151-1195).

9 DH, núms. 1198-1200.

Es erróneo sostener que la observancia de esta costumbre o ley, es sacrílega o ilícita. Los que se obstinan en sostener lo contrario deben ser tratados como herejes.¹⁰

A pesar de la condena doctrinal y del ajusticiamiento de Huss, sus seguidores solicitaban una renovación en las formas eclesiales y sociales de manera violenta –los «taboristas»–. De nuevo, un concilio –Concilio de Florencia (1439-1445)–¹¹ afirmó:

Que todo Cristo se contiene bajo la especie de pan.¹²

Su relación directa con nuestra pintura la encontremos en las hostias que brotan de la fuente de la gracia. *La Fuente* recogería de este modo la doctrina católica que es expresaría en concilio florentino.

La cuestión sobre la comunión eucarística bajo la especie de vino no quedaría zanjada con el decreto conciliar, como reflejan las representaciones pictóricas posteriores. Así encontramos de nuevo casi un siglo más tarde la relación entre la Sangre de Cristo y «la fuente» como vehículo donde se accede a la gracia eucarística. Nos referimos a la litografía del artista alemán Lucas Cranach, *the Elder* (1472-1553), pintor de Lutero. En concreto, a un grabado de la Lutherhalle of Wittenberg. En ella se representa a Martín Lutero y Jean Huss dando de comulgar con cálices al príncipe elector Juan de Sajonia y a su familia.¹³ Ambos dan a beber la sangre de Cristo que brota del costado de Cristo en la cruz y desciende de una fuente. Esta imagen certifica que las controversias sobre la comunión eucarística, cuyo exponente centroeuropeo será el sacerdote bohemio, estarán en la base de las controversias eucarísticas luteranas.

La cuestión husita se reflejaría durante todo el siglo xv y xvi, no solo en la pintura sino en libros tan importantes en los círculos nobiliarios y franciscanos como la *Memoria de Nuestra Redención*. Se trata de un texto anónimo del siglo xv redactado en la corte de los Reyes Católicos

10 DH, núm. 1200.

11 «Bula sobre la unión de los armenios Exsultate Deo» (DH, núms. 1310-1318).

12 Íd.

13 Lucas CRANACH, *the Elder, Martin Luther and Jan Hus administer Communion to the Saxon noble family, Lutherhalle of Wittenberg*. Para ver la relación entre ambos: P. N. HABERKERN, «Martin Luther's Understanding of Earlier Reforms, On line Publication», [en línea] *Oxford research encycloperias*. Marzo 2017 <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.281>, consultado el 04/01/2019>, [Consulta: febrero 2020].

y atribuido en el siglo ^{xvi} al Confesor de la Reina Isabel, Hernando de Talavera. La prueba de la importancia del texto reside en que fue texto de oración personal del rey Fernando, el Católico, o en que el texto incunable se encuentre en bibliotecas de diferentes reinos de la época como Castilla, Aragón, Portugal o de antiguas repúblicas italianas. En él podemos leer:

Y a los legos la Iglesia no da sino solamente el Corpus, porque sabe y cree que donde es el cuerpo está la sangre.¹⁴

Para profundizar en esta idea sobre las importantes controversias eucarísticas coetáneas a creación de *La Fuente*, hemos de reseñar que se ha querido ver la presencia del mismo Wyclif y Huss en el cuadro objeto de nuestro estudio.¹⁵ El eclesiástico inglés estaría representado por el sacerdote con los ojos vendados y el bohemio sería el personaje vestido de verde y arrodillado, que sí que reconoce la presencia real en la Eucaristía.



La dependencia de *La Fuente* con dicha doctrina eucarística es todavía mayor si es comparada con el Político del Corredor místico del altar de san Bavón de Gante. La omisión intencionada

14 Jesús R. FOLGADO GARCÍA (ed.), *Memoria de nuestra redención. Tratado de la misa*, (Cuadernos Phase 233), Barcelona: CPL 2016, 120. En la introducción veremos abundante bibliografía sobre el tema.

15 Así se ha reseñado por numerosos autores: J. J. PÉREZ PRECIADO, «La Fuente de la Gracia. Nuevas luces sobre viejas sombras», en PÉREZ, *La Fuente de la Gracia*, 21-22; F. PEREDA, «“Eyes that they should not see, and ears that they should not hear”: literal sense and spiritual vision in “The Fountain of life”», en R. DEKONINCK – A. GUIDERDONI – E. GRANJON (eds.), *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge modern*, Lovaina: Peeters 2013, 143; J. LEJEUNE – J. CHOUX – P. COLMAN, «La fontaine de vie (fin 1417-1418)», en *Liège et Bourgogne*, Musée de l’Art Wallon: Lieja 1968, 162-163.

de la sangre eucarística en *La Fuente*, contrasta con la sangre que sale del Cordero en el Políptico. La esmerada recreación pictórica de las hostias solo puede tener como objeto querer manifestar la doctrina católica eucarística coetánea a la pintura frente a las doctrinas heréticas. Se pone así de manifiesto que existen diferentes fuentes y asesoramiento doctrinales, a la hora de acometer el plan teológico, entre el *Políptico de Gante* y *La Fuente de la Gracia*.¹⁶



Triptico de la Redención del Maestro del Prado.

En esta línea teológica, añadimos que el Concilio de Florencia (1439) también definió dogmáticamente el septenario sacramental. Además de la doctrina sobre la Eucaristía, *La Fuente* hace alusión directa a la concepción católica sobre el bautismo. La reflectografía realizada en la restauración de *La Fuente* muestra el cambio de una fuente circular a una fuente octogonal. A nuestro entender, esta corrección solo puede deberse a la intencionalidad de resaltar la unión entre Eucaristía y bautismo. Para ello se utilizó el octógono –signo de la resurrección–, vinculado desde la edad patristica al sacramento bautismal

y, por extensión, a los edificios sacros. Nuestra tabla estaría así en correlación con otras pinturas que quisieron reflejar los decretos conciliares florentinos como son el *Triptico de los Siete Sacramentos* de Roger van del Weyden o el *Triptico de la Redención* del Maestro del Prado.

3. Alonso de Cartagena y la cuestión judía y su reflejo en «La Fuente de la Gracia»

La Fuente muestra una relación directa con la comunidad judía de la época. A nuestro entender, creemos que la doctrina expuesta no puede ser entendida sin la llamada «Teología de la Sangre». Esta corriente teo-

16 Se sostiene que los asesores teológicos para el programa iconográfico del Políptico pudieron ser, o bien, el teólogo Johannes van Impe, o bien, los monjes de la actual catedral de San Bavón o de la Abadía de San Pedro de Gante (SCHMIDT, *El retablo de Gante*, 20).

lógica era propia de los reinos hispanos. El hecho de que en la Península coexistieran las tres religiones monoteístas (cristianismo, judaísmo e islam) propició que los teólogos cristianos tuvieran que generar un sistema doctrinal propio para llamar a la conversión a los fieles de los otros dos grupos religiosos. Uno de sus autores más claros fue el judeoconverso y arzobispo de Burgos, Alonso de Cartagena. Sus escritos serán fundamentales para el tema de la cuestión judía en autores posteriores como el jerónimo Alonso de Oropesa –escribió el *Lumen ad revelationem Gentium*– o el jerónimo, confesor real y arzobispo de Granada, Hernando de Talavera –escribió *La Católica Impugnación* para ayudar a la conversión–.¹⁷ Estos tres autores distarán mucho del radicalismo expuesto por su contemporáneo el franciscano Alonso de Espina.

En los trabajos junto al profesor Parada hemos expuesto la relación directa entre la llamada a la conversión del pueblo judío a «la fe verdadera» y los escritos del prelado burgalés. En concreto, nos referimos al *Defensorium Unitatis Christianae* y la *Apología del Salmo Iudicame* (en menor medida a su obra *El Oracional*).

El *Defensorium*, escrito para la defensa de los judeoconvertos, es fruto de la participación de Cartagena en el Concilio de Basilea. Su sentir hacia los judíos quedaría reflejado en la bula que el recién nombrado arzobispo de Burgos obtuvo del papa Eugenio IV en Bolonia en 1436:

Eugenio obispo, syervo de los syervos de Dios, a memoria en el tiempo por venir. Caso que a los judíos que biuen en diuersas partes del mundo la Santa Yglesia tolere en testimonio de Ihesu Cristo e quieran durar en su duresa e çeguadad que conosçer las pababras [sic] de los Profetas e los secretos de las santas Escripturase veuir en conosçimiento de la salud e fe christiana, mas porque puestos en sus nesçesydades demandauan nuestra ayuda e fauor, nos non entendemos de negarles la mansedumbre e clemençia de la fe christiana porque atraídos con aquesta piedad reconozcan sus errores e alunbrados de graçia de arriba se aquexen venir a la verdadera lumbr e claridad que es Ihesu Christo.¹⁸

17 Nos parece imprescindible la lectura del citado libro del profesor Pereda para comprender la importancia de la imagen en el proceso de afianzamiento en la fe del nuevo converso. Señalará durante todo su escrito a Hernando de Talavera como pionero en esta catequización por la imagen, especialmente en su etapa como arzobispo granadino (PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*).

18 EUGENIO IV, *Bula*, Bolonia, 9.IV.1436, en Javier CASTAÑO GONZÁLEZ (ed.), «Las aljamas judías de Castilla a mediados del siglo xv: la Carta Real de 1450» *En la España Medieval* 18 (1995) 198. Aunque hemos de señalar que la propia postura eclesial cambiará no muchos años más tarde.

En este sentido nos hemos atrevido a postular que *La Fuente* de la Gracia tendría como finalidad mostrar esta relación entre los judíos y los cristianos. Así lo escribió el papa Eugenio, a instancias de Alonso de Cartagena, y el propio arzobispo de Burgos en sus citados escritos. Se quería, de esta manera, ayudar al futuro Enrique IV a tener una actitud de llamada a la conversión a sus súbditos judíos. Llamada a la conversión –evidentemente en un reino cristiano del siglo xv– pero de una manera muy alejada de la persecución religiosa.

Una lectura detenida del *Defensorium* y la *Apología* muestran la interrelación entre los textos del arzobispo y el programa iconográfico de *La Fuente*. Cartagena solo concebía la conversión de judaísmo al cristianismo como voluntaria. Él y su familia eran ejemplo de ello. La conversión forzosa solo propiciaba que en un futuro no muy lejano el neófito volviera al judaísmo mediante las prácticas judaizantes. La cristiandad –encarnada en el Príncipe de Asturias– debía tener una actitud de

Mansedumbre del pueblo de la Ley dentro de la misma Iglesia [...] hay que abandonar la violencia [...] introducir la mansedumbre [...] que hace a los reyes agradables a los ojos de Dios según el profeta: «Acuérdete, Señor, de David y de su gran bondad»; no dijo de su fortaleza, a pesar de que David era fuertísimo. Y en otro lugar dijo: «No se salvará el rey por su mucha fuerza, ni el gigante por la cantidad de su robustez».¹⁹

A nuestro entender, estas serán algunas de las líneas doctrinales más importantes de *La Fuente de la Gracia*, una tabla flamenca del taller de Jan van Eyck.

Como resumen, podemos afirmar que, a nuestro juicio, la pintura sería una invitación visual al joven Enrique de Trastámara a recordar sus futuros deberes. La meditación ante ella debía llevarle, por un lado, a afianzarle en la doctrina católica sobre los sacramentos –frente a las corrientes heréticas presentes en la época y que podían afectar al Reino de Castilla– y, por otro, a incentivar la conversión a la Gracia verdadera del pueblo judío –según la doctrina de Cartagena–, es decir, a que abrazaran la fe cristiana.

19 Guillermo VERDÍN-DÍAZ (ed.), *Alonso de Cartagena y el Defensorium unitatis christianae*, Oviedo: Universidad de Oviedo 1992, 200.