



COMILLAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Document Version

Published versión

Copyright de la publicación: Museo Nacional del Prado y al Museu Nacional d'Art de Catalunya

Parada López de Corselas, M., Folgado García, J. R. (2018). "Síguese la contemplación y oración": Alonso de Cartagena y el programa iconográfico de la Fuente de la Gracia. *La Fuente de la Gracia: Una tabla del entorno de Jan van Eyck* (pp. 39–55). Museo Nacional del Prado.

General rights

This manuscript version is made available under the CC-BY-NC-ND 4.0 licence (<https://web.upcomillas.es/webcorporativo/RegulacionRepositorioInstitucionalComillas.pdf>).

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact Universidad Pontificia Comillas providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim



La Fuente de la Gracia

TALLER DE
JAN VAN EYCK

EDICIÓN A CARGO DE

José Juan Pérez Preciado

Madrid, 2018

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



Fig. 4. Grupo de católicos invitando a la conversión a judíos, pecadores y herejes



«SÍGUESE LA CONTEMPLACIÓN Y ORACIÓN»: ALONSO DE CARTAGENA Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA FUENTE DE LA GRACIA

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

JESÚS R. FOLGADO GARCÍA
Universidad Eclesiástica San Dámaso

La tabla de la *Fuente de la Gracia* sigue planteando grandes incógnitas en torno a su concepción intelectual y a las circunstancias de su encargo y de su llegada a Castilla. Aquí nos centraremos exclusivamente en la interpretación de su programa iconográfico y en la identificación de las fuentes escritas en las que se basa¹, cuyo conocimiento resulta fundamental para profundizar en los intereses que motivaron la creación del cuadro.

Desde los primeros estudios de esta obra se ha destacado su relación con el problema judeoconverso en la Castilla del siglo xv. Si bien una de las aportaciones seminales sobre el cuadro es el conocido artículo de Madrazo de 1875², no menos importante es el trabajo de Tormo publicado en 1906 y 1907³. A la hora de interpretar al personaje judío vestido de verde, situado de rodillas junto al *archisynagogos* y que sostiene el rollo de la Torá, el estudioso comenta: «El personaje principal entre los judíos de la Sinagoga [...] cae rendido adorando de rodillas el misterio eucarístico, con escándalo de los suyos [...]. ¿Será recuerdo o testimonio de alguna conversión, o hará referencia, vaga, en símbolo, a las varias que ocurrieron por aquel entonces en nuestra patria?»⁴. El propio Tormo se responde a sí mismo de este modo:

Entre otros muchos sapientísimos y doctos rabinos, basta recordar al obispo de Cartagena y de Burgos D. Pablo de Santa María, mecenas de las artes castellanas, en la sinagoga antes Selemoh Ha Levi. Conversos fueron también sus hijos, los Cartagenas, crecidos en las aljamas, que ocuparon también varias sillas episcopales. Cuando el viaje de Jan van Eyck por España era ya D. Pablo obispo de Burgos, su patria, había estado encargado de la educación de Juan II (joven de 24 años a la sazón) y había sido elevado a la alta dignidad secular de canciller de Castilla; si como maestro había escrito las poéticas *Edades trovadas*, como polemista católico había publicado el *Scrutinium scripturarum* razonando sapientísimamente la verdad cristiana contra la ceguera de sus antiguos correligionarios⁵.

Este comentario, casi anecdótico, merecía una inmersión en el contexto cultural aludido para tratar de establecer relaciones entre los Santa María —o Cartagena— y la obra de Jan van Eyck. Recientemente, Luc Dequeker ha replanteado este vínculo, al considerar que el *Scrutinium scripturarum* y las *Additiones ad postillam magistri Nicolai de Lyra* de Pablo de Santa María estarían detrás del programa iconográfico del *Políptico del Cordero Místico* de Van Eyck (1432; Gante, iglesia de San Bavón), que, según dicho autor, habría sido sufragado en origen por la «nación española» de mercaderes en Brujas⁶. Por otro lado, opina que Alonso de Cartagena —hijo de Pablo de Santa María— es el obispo repre-

Fig. 2. Detalle de la torre central de *La fuente de la Gracia*, con la representación escultórica de Moisés entre dos profetas

sentado en la *Fuente de la Gracia*, y vincula su *Defensorium unitatis Christianae* a la misma corriente de pensamiento proconverso cuyo origen está en san Pablo. No obstante, Dequeker no llega a establecer una relación directa con nuestro cuadro, que considera antisemita en comparación con el *Político del Cordero Místico*⁷.

Por su parte, Felipe Pereda ha propuesto que la *Fuente de la Gracia* está influenciada por diversos comentarios a los escritos del converso Nicolás de Lira —incluyendo los de Pablo de Santa María⁸—, por la *Summa de Ecclesia* de Juan de Torquemada —en lo referente a la «fuente de aguas vivas» y la filacteria alusiva al Cantar de los Cantares⁹— y por el *Scrutinium scripturarum* de Pablo de Santa María —en lo relativo a la ceguera del pueblo judío y la polémica eucarística¹⁰—, sin entrar a considerar las obras de Alonso de Cartagena. De su análisis concluye que el cuadro «fue pintado para responder a un encargo castellano»¹¹, como por otro lado habían sugerido autores de finales del siglo XIX como Ludwig Kaemmerer basándose en el carácter dogmático de la pintura y la complejidad de su programa iconográfico¹². Desde el inicio de su trabajo, Pereda plantea que la *Fuente de la Gracia* es un ejemplo de exégesis visual, expresada a través de un discurso que contrapone la visión espiritual cristiana a la lectura literal —o lectura «carnal»— judía. Pero la contribución más notable de dicho investigador consiste en demostrar que la pintura, pese a su carácter polemista, no sería un alegato antisemita, sino que preluiría e invitaría a la conversión pacífica y sincera de los judíos¹³.

Los trabajos citados aportan reflexiones de gran valor. No obstante, aún es posible profundizar en la cuestión a partir de la lectura detenida de los tratados de Alonso de Cartagena.

Alonso García de Santa María, hijo de Pablo de Santa María, conocido como Alonso de Cartagena (1385-1456), se convirtió al cristianismo junto con su padre y hermanos en 1390¹⁴. Deán de Santiago de Compostela (1415) y de Segovia (1418), miembro del Consejo Real de Castilla desde 1421, fue embajador de Juan II ante la corte portuguesa en 1421-26 para negociar un tratado estable de paz entre ambas potencias. A su regreso formó parte de la corte de Juan II, quien le incluyó en la delegación castellana enviada al Concilio de Basilea de 1434 a 1439. Durante dicho sínodo, Cartagena visitó la corte papal de Eugenio IV en Florencia en 1435, momento en que se le nombró obispo de Burgos en sustitución de su padre. Asimismo, en 1439 visitó la corte imperial de Alberto II para buscar su apoyo en el Concilio, en aras de mantener la unidad de la Iglesia frente a la herejía husita y a quienes deseaban deponer al papa Eugenio IV. Tras su regreso a Castilla —atravesando Flandes— dedicaría sus mayores esfuerzos al gobierno de la diócesis de Burgos, en cuya catedral promueve las obras de su capilla funeraria (1440-42) y las flechas caladas de la fachada oeste (a partir de 1442).

Cartagena fue uno de los autores más influyentes e internacionales del siglo XV hispánico. Escribió obras jurídicas, filosófico-morales e históricas. Fue protagonista de la introducción de los *studia humanitatis* en Castilla, teólogo relevante vinculado a la *devotio moderna* europea, fiel colaborador de la Corona castellana y defensor de los conversos como integrantes de pleno derecho de la cristiandad.

El *Defensorium unitatis Christianae*

Una de las obras más conocidas de Alonso de Cartagena, el *Defensorium unitatis Christianae* o *Defensorium fidei*, se escribe en 1449 en respuesta a la *Sentencia-estatuto* antijudía y anticonversa de Pedro Sarmiento¹⁵. El *Defensorium*, dedicado a Juan II de Castilla, es resultado de la participación de Cartagena en el Concilio de Basilea —como vimos, desde 1434 hasta 1439— sobre el cual había escrito al menos otro tratado que solo se conserva parcialmente¹⁶. En efecto, el *Defensorium* recoge el sentir del Concilio, manifestado en la bula de protección a los judíos de Castilla y León que el recién nombrado obispo de Burgos obtuvo de Eugenio IV en 1436, y que comienza:

La sacrosanta Iglesia, en nombre de Jesucristo, consiente que los judíos establecidos en diferentes partes del mundo persistan en su insensibilidad y su ceguera, aun cuando ignoran las palabras de los profetas y los arcanos de las Sagradas Escrituras, pese a conocerlas; sin embargo, como solicitan nuestra protección y nuestro favor en su crítica situación, nosotros no nos proponemos denegarles ni la benevolencia ni la clemencia de la piedad cristiana, de manera que, cuando se vean atraídos por la piedad reconozcan sus errores e iluminados por la suprema Gracia, finalmente avancen hacia la verdadera luz que es Cristo¹⁷.

El programa iconográfico de la *Fuente de la Gracia* debe mucho a las ideas que refleja el *Defensorium*, lo cual nos proponemos mostrar a continuación. El asunto central del *Defensorium* es la unidad de la cristiandad, basada en la igualdad entre los «cristianos viejos» y los conversos. El tratado argumenta que reconocer diferencias en el seno de la Iglesia —considerando que hay cristianos de primera y de segunda— significa atentar contra su unidad espiritual y, en consecuencia, es herejía. Su principal tesis sostiene que los judíos están más próximos al mensaje cristiano que los paganos; por tanto, si no se discrimina a un descendiente de idólatras, ¿por qué hacerlo con uno del pueblo adorador de Jehová, Dios mismo?

Para alcanzar sus objetivos, Cartagena defiende la validez y actualidad del Antiguo Testamento. La *Fuente de la Gracia* expresa este mismo mensaje a través de la torre gótica sobre el trono de Dios Padre (fig. 1). El sitial está decorado con la representación escultórica del Tetramorfos —referencia a la visión apocalíptica del trono—, mientras que en la torre se colocan dieciocho figuras distribuidas en cuatro niveles (4 + 6 + 5 + 3). El detalle más interesante lo constituye la figura central del último nivel, semioculta por un pináculo, con dos pequeños cuernos en la cabeza y que sostiene las tablas de la Ley y un báculo: Moisés (fig. 2). El resto no están individualizadas, aunque poseen elementos —como barbas, bonetes, amplias vestiduras talaras— y actitudes —realizan gestos retóricos o conversan entre sí— que permiten identificarlas con los profetas. Dieciocho es de hecho el número completo de profetas, incluyendo a Moisés. No se entiende, por tanto, el mensaje evangélico sin la doctrina que se enseña en la Ley de Moisés y que profesa el pueblo judío.

Ahora bien, si tenemos en cuenta obras como los *Desposorios de la Virgen* (h. 1420-30) de Robert Campin (Madrid, Prado), en la que la arquitectura románica alude al Antiguo Testamento (la Ley) y la gótica al Nuevo Testamento (la Gracia), ¿cómo resolver la aparente contradicción entre la torre gótica de la *Fuente de la Gracia* y la vieja Ley de Moisés y de los demás profetas esculpidos en el edificio? Debemos subrayar la innovación que supone esta torre, no solo debido a su planta con entrantes y salientes, sus contrafuertes en esquina y sus motivos decorativos radiantes y flamígeros, sino fundamentalmente a la solución de la flecha, concebida en origen con tracería calada con tetralóbulos y vejigas, según se aprecia en la reflectografía infrarroja de la obra (fig. 3). La tracería calada también se emplea en la flecha del tabernáculo de la parte inferior del cuadro. Estas soluciones son similares a las de la obra promovida por Alonso de Cartagena en las torres de la catedral de Burgos en 1442 y que se basan en la experiencia del prelado en Basilea y Alemania (fig. 4)¹⁸. El *Defensorium* aporta la clave interpretativa de esta nueva arquitectura unida a la antigua Ley:

[Moisés y Aarón] son santos y perfectos, y más discípulos del Evangelio que de la Ley. [...] hicieron con anterioridad lo que después enseñó el Evangelio. Moisés ama a los enemigos y ruega por los perseguidores. [...] Al Viejo Testamento yo no lo llamo la Ley, entendida esta espiritualmente; sin embargo, el Viejo Testamento es la Ley para aquellos que la conciben carnalmente, para ellos es vieja y está envejecida porque no puede mantener sus fuerzas; para nosotros, en cambio, que la confesamos espiritualmente, siempre es nueva. Y lo es también para nosotros uno y otro Testamento, no



EN PÁGINA ANTERIOR:
Fig. 1. Torre central
de *La fuente de la Gracia*

Fig. 3. Detalle de la
reflectografía de *La fuente
de la Gracia*, en el que se
aprecian las tracerías
caladas originales en
el interior y exterior de
la flecha central

Fig. 3bis. Torres de
la catedral de Burgos



por la antigüedad del tiempo, sino por la novedad del mensaje. Por eso dice Juan «un mandato nuevo os doy, que os améis los unos a los otros», porque conocía en la Ley el mandato de amor confiado¹⁹.

Este pasaje ofrece una de las claves centrales del *Defensorium* y de la *Fuente de la Gracia*: la contraposición entre lectura «carnal» —en el sentido de material, literal— y lectura «espiritual». Por otro lado, el mensaje «ama a los enemigos y ruega por los perseguidores» no podría ser de mayor actualidad teniendo en cuenta las polémicas en torno al Concilio de Basilea y a los conversos, que se reflejan, asimismo, en los grupos de la parte inferior del cuadro. En la Europa cristiana del siglo xv se anhelaba el fin de la Sinagoga. Para ello se barajaban tres opciones: el exterminio, la conversión forzosa y la conversión voluntaria. La primera opción no era deseada por las autoridades, debido —entre otras razones— a los graves disturbios e inseguridad que ocasionaba, como en el caso de los altercados que se extendieron en 1391 por toda la Península y en 1449 por Toledo. Cartagena solo concibe las otras dos y defiende —por experiencia propia— la conversión voluntaria, sincera y pacífica, pues la forzosa estaba abocada a la reincidencia en prácticas judaizantes. La actitud de la cristiandad debía ser, por tanto de

mansedumbre del pueblo de la Ley dentro de una misma Iglesia [...] hay que abandonar la violencia [...] introducir la mansedumbre [...] que hace a los reyes agradables a los ojos de Dios según el profeta: «Acuérdate, 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»²⁰.

Una mansedumbre de los príncipes cristianos que a continuación Cartagena contrapone a «las ovejas perdidas de la casa de Israel», que deben colocarse bajo un único pastor, puesto que Dios «no decidió

reinar sobre dos pueblos, o formar dos rebaños, sino reunir en un solo pueblo y en un solo redil a los pueblos dispersos y a las ovejas por diversos caminos extraviadas, por eso rogó al Padre, diciendo: ‘para que sean uno como nosotros somos uno’²¹. De la misma manera, los cristianos de la *Fuente de la Gracia* se muestran tranquilos, en contemplación y oración, rogando por ese nuevo orden único; mientras que el papa, consciente asimismo de que toda la humanidad ha de ser juzgada por Dios, invita con un gesto amable dirigido al grupo de judíos y herejes a su conversión por medio de la fuente que acoge las aguas de los sacramentos que inician en la fe cristiana: Bautismo, Confirmación y Eucaristía, representada en las sagradas formas (fig. 5).

No hemos de obviar el carácter teológico que encierra el cuadro. En este sentido, como ya se ha puesto de relieve²², hemos de señalar que el autor recoge las controversias husitas que afirmaban que para recibir la Eucaristía se debía comulgar bajo las dos especies —*sub utraque specie*, de donde toman el nombre de «utraquistas»— del pan y del vino, y que fueron condenadas como heréticas; esta fue la razón por la cual los husitas escogieron el cáliz como su signo identitario. La Iglesia reaccionó en primer lugar condenando como hereje promotor al inglés John Wyclif, y a su discípulo Jan Hus, en el Concilio de Constanza (1415)²³. A pesar de ello, sus seguidores provocaron multitud de revueltas en toda Europa; por ello la Iglesia reaccionó en el Concilio de Florencia (1439)²⁴. El sínodo florentino decretó que la Eucaristía se recibe válidamente solo bajo la especie del pan —como recoge la *Fuente de la Gracia* y ya se había afirmado anteriormente— de la siguiente manera:

La forma de este sacramento son las palabras con que el Salvador consagró este sacramento, pues el sacerdote consagra este sacramento hablando en persona de Cristo. Porque en virtud de las mismas palabras, se convierten la sustancia del pan en el cuerpo y la sustancia del vino en la sangre de Cristo; de modo, sin embargo, que todo Cristo se contiene bajo la especie de pan y todo bajo la especie de vino²⁵.

El Concilio de Florencia estableció como doctrina que son «siete los sacramentos de la Nueva Ley»²⁶ en el «Decreto para los armenios», que intentó unificar la Iglesia separada entre ortodoxos y católicos. Las disputas eucarísticas que se gestaron a lo largo de la primera mitad del siglo xv son determinantes para comprender que de la fuente, que está bajo el trono y el Cordero, broten hostias que alimentarán la vida del mundo. Pero, a diferencia del *Políptico del Cordero Místico*, aquí se omite la sangre, en alusión a la comunión exclusivamente a través del cuerpo según el Concilio de Florencia.

Cristianos, judíos y herejes o pecadores alrededor de la fuente son comparables a sus homólogos en el momento de la Crucifixión, «algunos harían penitencia y vendrían al camino de la verdad, cosa que comenzó a manifestarse inmediatamente»²⁷ en la figura del centurión Longino. En la tabla del Prado esta conversión se obra en el judío vestido de verde y arrodillado, quien abaja el rollo de la Ley en señal de acatamiento de la Gracia. Por otro lado, como indicó Pereda, el *archisynagogos* junto a él no está ciego, solo lleva los ojos vendados, lo cual indica que puede recuperar la visión de la luz de Dios; al mismo tiempo pliega su cuerpo (*dorsum incurva*), finalmente movido a la conversión²⁸. El significado de esta pareja de personajes que abrazan la conversión en la *Fuente de la Gracia* podría entenderse a la luz de las siguientes palabras del *Defensorium*:

En aquellos pocos, pues, estaba representado todo el universo de los que recibirían la fe, como en otros había estado representada la perversa terquedad y rebeldía de los infeas, ya descendieran de esta o de aquella gente porque ambas se habían encontrado en uno y otro acto, y al recibir la fe habían de ser reducidos a un solo pueblo²⁹.

Aquellos tercos y rebeldes no serían otros que los judaizantes, herejes o cismáticos que muestra el cuadro. Para reforzar su idea cristológica, Cartagena cita el comentario a Ezequiel por san Gregorio:

No hay un camino hacia la patria celestial para nosotros los que venimos de la gentilidad y otro para aquellos antepasados que existieron en Judea, sino que, para nosotros y para ellos, este es el mismo y único camino que nos conduce a la eterna alegría de que se nos habla en el Evangelio: «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Y el salmista dice: «para que conozcamos en la tierra tus caminos y en todos los pueblos tu salvación» []. En la tierra, pues, el camino se conoce porque Jesús, Dios antes de los siglos, hecho hombre, fue anunciado claramente a los pueblos al final de los siglos. Uno solo por tanto es el camino, tanto para aquellos que proceden del sur como para estos que proceden del norte, porque para los judíos y gentiles escogidos, el Señor y Redentor, superado el tormento del miedo, se entregó al Padre, camino de amor y auxilio de salvación³⁰.

En resumen, como en el cuadro, una única fuente de Gracia y un único camino para todos, ya pertenezcan al grupo de los cristianos, ya al de los judíos, herejes y pecadores. Para completar el sentido que la *Fuente de la Gracia* otorga al grupo de judíos, resulta fundamental tener en cuenta sus cartelas con inscripciones en grafía hebrea, caligráficamente correctas, pero que carecen de significado. Este hecho resulta fundamental para reforzar el concepto de primacía de la interpretación espiritual, cristiana, sobre la lectura carnal o defensa de la literalidad, judía³¹. Dicho principio es una idea central de la doctrina expresada a través del tratado de Cartagena y de la *Fuente de la Gracia*: «¿Qué cosa más confusa o qué cosa más vacía se puede pensar que judaizar con letra ciega después del resplandeciente Evangelio y el cumplimiento de las Escrituras, o que gentilizar con viejas supersticiones después de la predicación del nombre del Señor?»³². El Evangelio está representado por el Tetramorfos del trono divino, mientras que las Escrituras, además de por los profetas esculpidos, lo están a través del libro que lee la Virgen. Frente a la «letra ciega» de las cartelas de aquellos que perseveran en el error, es la verdad de Cristo y de su Iglesia la que permite, por tanto, la nueva vida. Como se observa en el cuadro, no deben ser menos cuidadosos los príncipes cristianos, cuyos antepasados eran gentiles:

¿Acaso no vienen humillados y doblegados a la verdadera Jerusalén, que es la Iglesia militante, los príncipes y poderosos del mundo cuyos predecesores no solo agredían a los mismos fieles que vivían antes de la llegada de Cristo bajo la fe implícita del venidero Salvador, sino que también después de la ascensión de Cristo y del descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles persiguieron bárbaramente a los cristianos que abiertamente vivían bajo el testimonio católico de la santísima fe?³³.

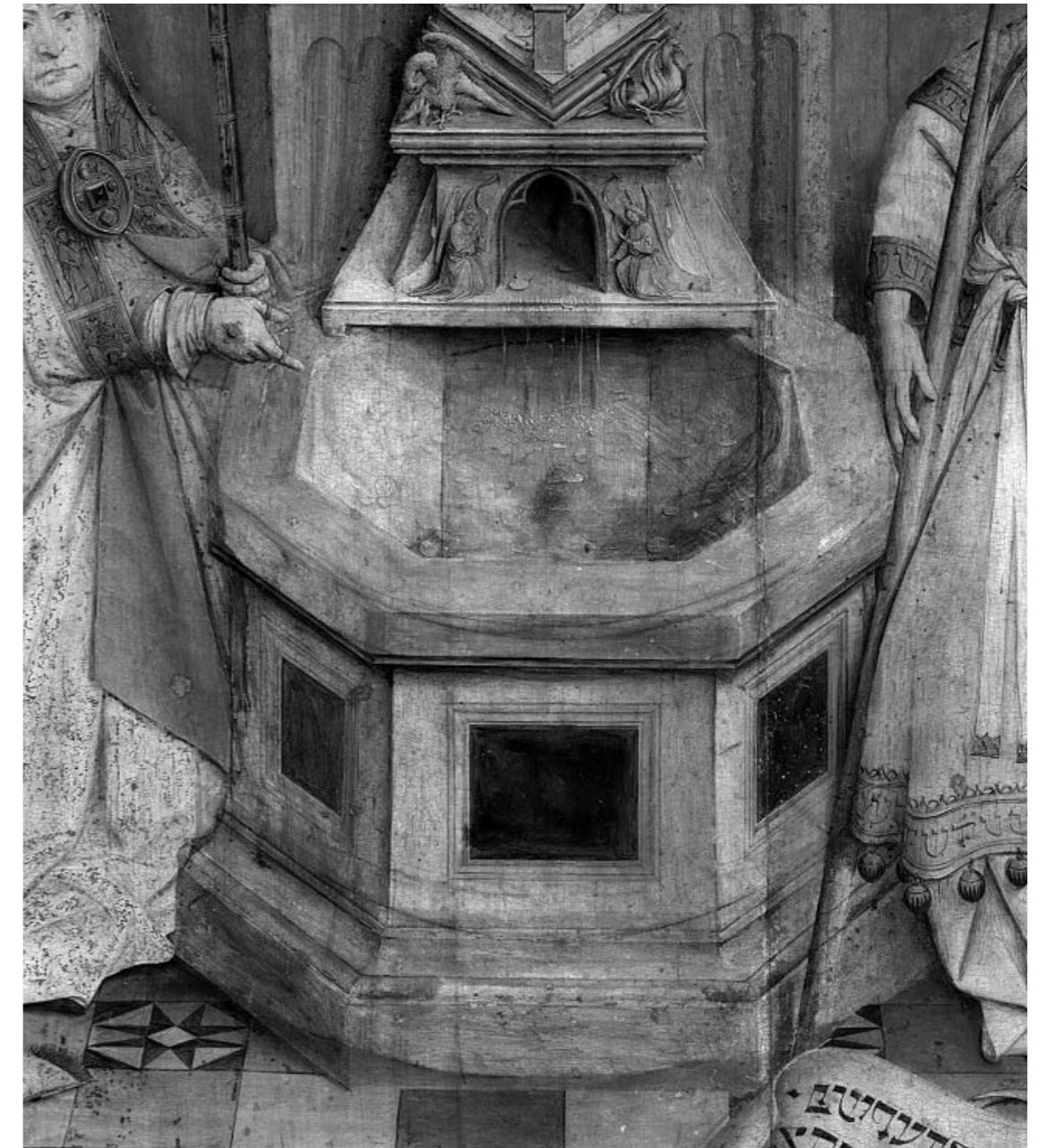
No satisfecho aún, Cartagena añade que, si bien es necesario ver la Luz, también lo es escuchar la Palabra para recibir la fe verdadera. Este es el pasaje que permite interpretar el sentido que en la *Fuente de la Gracia* tiene el personaje que se tapa los oídos en el grupo de judíos y herejes:

Es muy conveniente que, como carentes de entendimiento, escuchen, quieran o no, a los predicadores católicos para que estos, como tutores de menores o como cuidadores de necios, los aconsejen y los exhorten a recibir la fe. Y aunque en un principio el oír estas cosas les resulte desagradable, poco a poco, sin embargo, al ir abriéndoseles los ojos del alma se darán cuenta de que es algo muy dulce y muy grato³⁴.

Fig. 5. La música celestial y la filacteria alusiva al *Cantar de los cantores* inciden en el grupo al que se desea una sincera conversión



Fig. 6. Reflectografía de la pila octogonal, en origen circular



De este modo será posible superar la «letra ciega», a través de los «ojos del alma», para llegar a la Jerusalén celestial o, en las citadas palabras del Concilio de Basilea, para que «reconozcan sus errores e, iluminados por la suprema Gracia, finalmente avancen hacia la verdadera luz que es Cristo»³⁵. La visión espiritual, característica de la *devotio moderna*³⁶, no pertenece en exclusiva a Flandes, e incluso podríamos pensar cuánto influyó Castilla en tales geografías. Uno de los principales representantes de esta renovación fue el propio Cartagena, quien sostuvo en Basilea y en el *Defensorium* el mismo ideario que plantea la *Fuente de la Gracia*:

Consideró, pues, con razón aquel sínodo que no había que tratar como a extranjeros y como a extraños a los que afirmados dentro de la Iglesia católica, hechos habitantes de la ciudad de Dios por la recepción de la fe, hicieron méritos, no ya como extranjeros y extraños, sino como ciudada-

nos miembros de la familia de Dios y de los santos, edificados sobre los cimientos de los apóstoles y de los profetas en la misma suprema piedra angular, Cristo Jesús³⁷.

Cartagena recurre una y otra vez a los profetas —al igual que sucede en la *Fuente de la Gracia*, como ya hemos tenido ocasión de apreciar, en las esculturas de la torre central—, así como a la metáfora arquitectónica y al sentimiento de expectación ante la Jerusalén celestial.

Por fin, el autor aporta el nexo entre la Iglesia militante y la Jerusalén celestial, relacionado con la cita de la filacteria que porta un ángel en la *Fuente de la Gracia*, «Can[ticum canticorum] Fons [h]ortor[um] pute[us] aquar[um] viventiu[m]» (Cantar de los Cantares, 4, 15: Fuente de los jardines / Pozo de aguas vivas), y que en el cuadro sirve para conectar el nivel ocupado por la humanidad con el jardín paradisiaco del nivel superior (fig. 6), del mismo modo que se refleja en el *Defensorium*:

Porque la Iglesia «es un jardín cercado y una fuente sellada» [Cantar de los Cantares, 4, 12] bajo cuya unidad y sello todos cuantos se lavan con el agua de la fuente sellada, que es el Bautismo, han de ser cuidados con mano fraterna y caritativa para que se sientan una sola cosa sin diferencia alguna motivada por la antigüedad de origen, si es que queremos seguir el ejemplo de Aquel cuya oración no pudo resultar estéril [Jesús], y que orando decía: «Padre santo, guarda en tu nombre a estos que me has dado para que sean uno como nosotros»³⁸.

Como vemos, para formar parte de la Iglesia y alcanzar la salvación el requisito previo es el Bautismo y la *imitatio Christi*. Por ello tiene tanta relevancia la corrección en el diseño de la fuente que se aprecia a partir del dibujo subyacente de la *Fuente de la Gracia*, donde se distingue una pila circular que se cambió por la definitiva, octogonal (fig. 7)³⁹. En el cuadro, pues, no bastaba con una fuente de aguas vivas o un pozo redondo que aludiese solamente al Cantar de los Cantares, sino que era necesaria una relación clara con el Bautismo. Para referirse a este, Cartagena conecta sus intereses sobre la conversión, la Iglesia militante y el primero de los sacramentos. Inmediatamente después, insiste en el sentido que da a su programa doctrinal, basado en la *imitatio Christi* y apoyado en san Agustín:

Verdaderamente ¿quién duda que esta generosísima oración no había sido extendida a unos pocos tan solo, sino a todos cuantos fieles había entonces y habría en el futuro? Por esta razón [Jesús] un poco más adelante añadió: «pero no ruego solo por estos, sino por cuantos crean en mí por su palabra, para que todos sean uno, como tú, Padre, estás en mí y yo en ti, para que también ellos mismos sean uno en nosotros». Lo que Agustín explica con estas palabras, diciendo «los que creyeron hasta el fin del mundo, para que todos sean uno. No dice para que todos seamos, sino para que todos ellos sean uno, como Tú en mí y yo en Ti, Padre». De tal manera está el Padre en el Hijo y el Hijo en el Padre, que son uno porque son de una sola sustancia. Nosotros a buen seguro que podemos estar en el Padre y en el Hijo y en el Espíritu Santo, o el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo pueden estar en nosotros, pero nosotros no podemos ser uno con Dios, porque no somos de una misma sustancia. Dios realmente está en nosotros como en un templo, nosotros en Él como creaturas en el Creador. Esto dice Agustín⁴⁰.

Con este pasaje, al igual que se pretende en la *Fuente de la Gracia*, se adopta una lectura del papel providencialista de la Cristiandad, unida sin distinciones entre cristianos viejos y nuevos, hasta el final de los tiempos. Asimismo, ambas obras muestran una sola figura de Dios que contiene tanto al Padre como al Hijo y al Espíritu Santo. Un Dios que viene a iluminar, a juzgar y a salvar. La visión espiritual termina por unir a la Iglesia, la Ley y la Gracia al fin de los días, según lo escrito por san Juan, y así concluyen el cuadro —con el santo escribiendo el Apocalipsis— y el argumento de Cartagena:

Hay que tener en cuenta también que la Iglesia militante, por semejanza, se deriva de la Iglesia triunfante, no por otra razón Juan, en el Apocalipsis, vio una casa que bajaba del cielo, y a Moisés se le mandó que hiciera todas las cosas según el modelo que se le había hecho ver en el monte. En la Iglesia triunfante preside solamente uno, el Mismo que preside todo el universo. Este es nuestro Dios, y no habrá que pensar que es de otro diferente de Él de quien se escribe, serán de su mismo pueblo y su Dios estará con ellos⁴¹.

La Apología sobre el salmo *Iudica me Deus*: «vida de Gracia»

Si bien el *Defensorium* aporta elementos fundamentales para entender la hermenéutica de la *Fuente de la Gracia*, no obstante carece de referencias precisas a la Eucaristía, que en el cuadro ocupa un papel tan importante como el Bautismo. Por otro lado, el objetivo del *Defensorium* no es devocional, sino doctrinal y político. Para entender la *Fuente de la Gracia* es necesario introducir un elemento devocional que permita la experiencia mística a la que alude el *Defensorium*, de modo que contemplación y oración se erijan en mediadoras de la visión espiritual. Podríamos decir que el *Defensorium* aporta un contexto y unas directrices sobre la fe, casi un «método teórico», mientras que para su aplicación es necesario un «ejercicio práctico» que sirva a los «ojos del alma». Alonso de Cartagena ofrece este ejercicio en su *Apología sobre el salmo Iudica me Deus*⁴², compuesta en sus versiones latina y castellana a partir de 1442, quizás para responder a una consulta del bibliófilo Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro⁴³, aunque no descartamos que su destinatario fuese el piadoso príncipe Enrique, futuro Enrique IV. Como se señala en el incipit, la *Apología* (exposición) explica cada uno de los seis versículos del salmo 43 para que el sacerdote que va a officiar la Eucaristía o cualquier fiel que vaya a comulgar reflexione antes de la ceremonia —en los momentos previos, la mañana anterior o incluso el día precedente— y así estar preparado en su camino hacia la salvación. Hemos de recordar que en el siglo xv la comunión no era una práctica habitual entre los fieles, sino que se hacía excepcionalmente; la *devotio moderna*, entre otras prácticas de devoción personal, dedicó grandes esfuerzos en pro de una comunión eucarística más frecuente, reflexiva y activa. En este sentido, el libro de Cartagena es una obra pionera. El tratado comienza con el propio salmo 43:

Júzgame Dios y aparta la mi causa de la gente non sancta y del hombre malo y engañoso líbrame. Porque tú eres Dios mío y fortaleza mía, pues porque ando triste quando me angustia y enoja el enemigo. Envía la luz tuya y la verdad tuya, ellas me retrajeron y atrajeron al monte sancto tuyo y a las moradas tuyas. E entraré al altar de Dios mío y a Dios que alegra la mocedad mía. Loaré a ti en la harpa Dios, Dios mío, pues porque estás triste, oh ánima mía, y porque me conturbas. Espera en el señor ca aun le loaré y él es lo saludable de mi casa y Dios mío⁴⁴.

Y a continuación, se indica: «Síguese la contemplación y oración», palabras que inician la exégesis para introducir al fiel en la visión espiritual, procedimiento entendido de la misma manera que si estuviéramos meditando ante una pintura de oratorio o de *studiolo*. Repasando los contenidos de la *Apología* nos daremos cuenta de que esa hipotética pintura es, concretamente, la *Fuente de la Gracia* (fig. 8), pues ambas obras usan los mismos conceptos, persiguen el mismo fin y pretenden actuar como mediadoras para que el lector y el espectador lleven a cabo su íntima experiencia mística.

En la explicación del primer versículo se introduce la figura que rige la composición, Dios, «soberano de los jueces [que] conoces nuestras redes y nuestros corazones», «escudriñador de las humanas entrañas y voluntades [...] justo juez»⁴⁵. Pronto se nos informa sobre las turbas de las que tenemos que huir y de las que Dios nos tiene que proteger y apartar:

¿E qual otra gente non santa yo, mezquino hombre, puedo decir si non la desenfrenada y non domada muchedumbre de mis afecciones, que como una muy fiera gente continuamente cercan y turban mi corazón y le atraen y empujan como por una manera de fuerza a las cosas que me son dañosas? [...]. ¿Ca cómo se podrá emendar el que cuida que face bien salvo si Tú con la lumbr

de tu claridad, aclarando su entendimiento le otorgares que conozca sus errores: Por ende este es, Señor, el hombre malo y engañoso de quien con toda humildad pido que me libres socorriendo a mi entendimiento⁴⁶.

Como vemos, la *Apología* se plantea que el fiel debe hacer examen de conciencia, alejarse del pecado y recuperar la visión de la luz de Dios, pero también debe huir del «hombre malo y engañoso». Esto es lo mismo que ocurre en el nivel inferior de la *Fuente de la Gracia*, donde comparecen cristianos, judíos y herejes o pecadores, a quienes se pone a prueba ante la fuente y bajo la atenta mirada de Dios juez. De tal modo, el cuadro y la *Apología* son más completos que el *Defensorium*, pues no se centran exclusivamente en el asunto judío, sino que abarcan a todo aquel individuo caído en el error religioso, herético o doctrinal, que debe convertirse para garantizar la salvación individual y de la comunidad: «Porque no solamente del movimiento y combate de la gente non sancta que es los pecados cognoscidos, más aun del hombre malo y engañoso que es el atraedor y temptador de los errores espirituales, seyendo yo liberado y escapado me pueda a ti allegar»⁴⁷.

El comentario al segundo versículo introduce el elemento arquitectónico y la fuente, imágenes centrales de la *Apología* y de la pintura, de la mano de los profetas:

Porque tú eres Dios mío y fortaleza mía [...]. Ca tú dices por la boca de uno de tus profetas: la perdición tuya es Israel, solamente de mí es tu ayuda [...]. Onde el profeta decía que su ánima había sed de Dios, fuente viva, ca no hay otro dios fuera de ti, nin hay fuente alguno como es Dios nuestro⁴⁸.

La exégesis del tercer versículo retoma la idea de la recuperación de la vista a través de la luz de Dios otorgada por su Gracia, en clara alusión al pecador, al judío y al hereje:

Pero yo, que oscurecido de tinieblas de pecados, no veo carrera por donde venga a recorrer a ti. Yo, abajado de los errores de mis maldades, non puedo alcanzar la doctrina de la verdad. Salvo si tú que eres luz verdadera me alumbrares, tú que eres verdad y vida me enseñares mostrando la carrera verdadera y me otorgares don de vida⁴⁹.

La expresión «abajado de los errores» es tan elocuente como la posición *dorsum incurva* del *archisynagogos*, su estandarte quebrado o el libro de la Torá humillado hacia la fuente de la Gracia en el cuadro eyckiano, al tiempo que Cartagena parece dar voz a una persona en la misma situación que el *archisynagogos*, con los ojos vendados, pero deseoso de la visión espiritual (fig. 9):

El resplandor tuyo alumbre los ojos de mi entendimiento para que vean las cosas espirituales [...]. La grande certenidad que lengua humana non puede expremir que procede de ti, que eres verdad, me faga allegar a lo verdadero. E me abrazar con las cosas que traen a la verdad non mudable. Ca non puede andar sin entroppezar el que non tiene luz, nin huir del error el que non es regido por la verdad⁵⁰.

Superada esta etapa, el comentario prosigue con una imagen ascensional que permite comenzar la elevación hacia Dios a través del monte santo y sus edificios:

La luz tuya y la verdad tuya lo hicieron. Ca ellas me retrajieron y atrajieron al monte sancto tuyo y a las moradas tuyas. ¿E cuál otro monte santo tuyo hay, si non la altura de tu sancta fe ca este mon-



Fig. 9. Cristo en forma de cordero preparado para el sacrificio, bajo el cual manan las formas eucarísticas

Fig. 11. Esculturas de profetas y relieves de ángeles músicos sobre el trono de Dios Padre



te sancto tuyo en que nasce la fructuosa gordura de los santos sacramentos? Onde dice el profeta, el monte del señor monte grueso es⁵¹.

Se refiere aquí Cartagena al «monte santo» y las «moradas», conceptos comunes en la espiritualidad castellana que popularizarán santa Teresa o san Juan de la Cruz, y que articulan también la *Fuente de la Gracia*, de nuevo, bajo la guía de los profetas y, lo más importante, a través de los sacramentos. En este sentido, es fundamental tener en cuenta, con respecto a la versión latina de la *Apología*, que el texto castellano traduce «*tabernacula*» por «moradas», y añade la frase «onde dice el profeta, el monte del señor monte grueso es» para reiterar la importancia del Antiguo Testamento y al mismo tiempo vincular el tabernáculo, las «moradas» o «palacios» a la «gordura de los sacramentos»⁵² (agua, hostias) que nacen de ellas, exactamente como sucede en la *Fuente de la Gracia*:

E este es señor el monte tuyo a que nos llama un profeta para que subamos en él diciendo «venid acá, subamos al monte del señor y a la casa de Dios de Jacob». E él nos enseñará sus carreras y andaremos en los senderos suyos. ¿E cómo pueden ser enseñadas las carreras del señor, salvo si precede y tiene hombre firme fe? Ca sin fe imposible es placer a Dios. ¿E cuáles otros son las casas o moradas del señor si non las coberturas de los santos sacramentos? Ca so la sombra destes lomos guardados desta tempestad de los vientos de la infidelidad y errores en la fe y de la niebla y turbones y diversos pecados. Por ende, no sin razón sant Pedro deseaba el tiempo de la tu transfiguración que

se ficieren tres moradas. Una para ti, señor, que es la fe del corazón que debe ser primera e ir delante. Las dos por caridad de amor y esperanza del galardón perdurable. Lo cual todo se demuestra bien en la recepción de los santos sacramentos quando se reciben católicamente y con firme fe y habiendo grande homildad y devoción en las ceremonias y observancias de la Iglesia y estas son. Oh señor de las virtudes, aquellas amadas moradas tuyas de que con razón decía el profeta «quán amadas son las moradas tuyas, oh señor de las virtudes y desea la ánima mía ser en tus palacios». Ca bevir so estas moradas y morar en tales palacios soberana alegría es⁵³.

Proceso ascensional a través de tres niveles, como en el cuadro, y reiterando la importancia del Antiguo Testamento y de los sacramentos. A través de ellos accedemos al cuarto versículo, del cual Cartagena comenta:

Por estas tus moradas de los santos sacramentos que agora dije, rey mío y Dios mío, con temor y con tremor poco a poco nos allegamos a los tus altares. Ca esto es lo que desea la ánima mía, que tengas por bien de me rescebir a la participación de la comunión del tu santo altar. Por ende con toda homildad llamaré a ti para que envíes la luz tuya y la verdad tuya delante mí, que alumbré mi entendimiento y guíe las mis pisadas. E entraré al altar de Dios mío. O me allegaré a él a rescebir la sancta comunión que en Él y de Él se da⁵⁴.

Para explicar el tipo de sacrificio al que asistiremos, Cartagena establece una comparación con las prácticas veterotestamentarias, el sacrificio cruento de animales: «Ca entonces ponían y sacrificaban sobre el altar tuyo becerros y otros animales brutos, mas agora tú señor rescibes en el altar tuyo a ti mesmo por sacrificio y acceptas le como sacrificio perfecto»⁵⁵. Pero ahora, bajo la Gracia, es Dios mismo, Cordero que quita el pecado del mundo, quien se entrega voluntariamente al sacrificio que se renueva en cada Eucaristía:

Ca non te ofrecen en tu altar, oh Dios todopoderoso, carne de toros que no comes, nin sangre de otros animales que non bebes como en los otros altares viejos facían, mas a ti mismo sacrificamos, que el profeta llama sacrificio de loor [...]. E gozoso aunque con temor debo allegarme a rescebir este sancto sacramento en el qual tú, oh nuestro Cristo salvador, eres contenido. E así como en el mundo visiblemente viniendo diste al mundo vida de Gracia, así entrando sacramentalmente en el hombre fiel y católico obras en él vida de Gracia. Ca tú eres el que dices «quien come a mí vive por mí»⁵⁶.

Por ello en la *Fuente de la Gracia* los sacramentos nacen bajo el trono de Dios y el altar del Cordero, atraviesan verdes praderas —en alusión al salmo 23, 2⁵⁷— y Cristo se muestra dispuesto al sacrificio y es a la vez el alimento (fig. 10). Para comprender este misterio,

vanos son los sentidos del hombre, mas las cosas espirituales más firmemente se allegan a la verdad [...]. E lo que es más, non solamente, señor, das estos efectos de gracia en este viaje temporal deste mundo a los que derechamente le toman, mas aun dasles la vida de la gloria que es nuestro postrimero fin [...]. Ca mozos somos todos aunque seamos entrados en grand edad [...] para que comunique a la muy sagrada hostia tuya, e más propriamente hablando, a ti mesmo que en ella eres, porque esforzado de ti y a ti por ti con ardiente caridad e amor ayuntando te loe con grande alegría del corazón y de la boca y instrumentos y cantos yo cante a ti loores y himnos devotos⁵⁸.

Como era de esperar en un salmo, la música se erige también en mediadora de la experiencia espiritual, asunto que nos introduce en el comentario del quinto versículo, tal vez la imagen literaria más hermosa de la *Apología* y su vínculo más claro con las artes visuales:

Yo loaré a ti en la cítola Dios, Dios mío. ¿E cuál es esta cítola si non la puridad y limpieza del corazón con que debemos tañer y cantar los cantos de Dios? E desta dice el profeta en otro lugar «Yo cantaré y tañeré a ti en la cítola, oh sancto de Israel». Ca aunque rey y profeta tovo muchas cítolas y vihuelas, salterios y harpas y otros instrumentos para cuya representación están en las puertas de las tus iglesias imágenes de muchos instrumentos y los ángeles por tañedores sculptos y cavados en la piedra y los tus católicos muchas veces loan en órganos y en otros cánticos y melodías musicales⁵⁹.

Resulta evidente la relación con los ángeles músicos y cantores representados en la pintura, los cuales no solo ocupan el jardín y sirven de intermediarios entre este y el nivel inferior ocupado por los hombres (fig. 11), sino que además están presentes en dos relieves empotrados en arcos conopiales sobre el trono de Dios Padre (fig. 12). Cartagena aclara algo esencial también para poder comprender el cuadro: la música y la representación no son meramente ornamentales o ambientales, sino que, como la luz, el texto y la imagen, contribuyen a la experiencia espiritual para que el alma «vuele» a Dios:

Todas estas cosas son falladas para mover nuestro corazón porque nuestra ánima bole de lo terrenal a lo celestial. E apartando su pensamiento del material canto que por las orejas corporales oímos se levante sobre sí y se mezcle en contemplación a los cánticos non materiales, mas espirituales, de los ángeles. Ca estos instrumentos non se quieren por sí mesmos, mas porque a la cítola instrumental y material responda la harpa, cítola y melodía de la puridad limpieza del corazón. E pues así es levántate agora, oh harpa y cítola de mi voluntad. E con gran abundancia de gozo contempla en tu facedor amándole sobre todas las cosas porque tu gozo sea lleno según Él dijo [...]. Ca quando la melodía y concordia de nuestros pensamientos y deseos entrañales como una harpa bien tocada por buen tañedor contempla y resuena la confesión y loor de las maravillas de Dios, luego viene una alegría espiritual dentro del corazón que empuja y echan de fuera toda tristeza y turbación⁶⁰.

La exégesis del sexto verso recapitula sobre todo lo expuesto y concluye reafirmando el mensaje providencial, escatológico y apocalíptico de la *Apología* y del cuadro (fig. 13):

Seguiré las pisadas del misericordioso Dios, e con otro profeta daré voces diciendo «¿hasta cuándo, señor, llamaré y no me oirás?» [...]. Por ende muy pobre es e despojado está de todos los bienes el que carece de los dones espirituales aunque tenga muchos tesoros y riquezas, onde decía san Juan en el Apocalipsis [...] otórgame, señor, que vean mis ojos con digno acatamiento y con muy firme fe y non tibia esperanza y ardiente amor y caridad del tu saludable que es el tu muy sancto cuerpo que en el sacro altar por el sacerdote se consagra y tracta por ende y confiado de la misericordia y piedad tuya entraré al tu altar y me llegaré a él persiguiendo y queriendo como otro Simeón tomar el saludable de mi cara en mis palmas [...] comiendo la tu carne viva por ti y sea una cosa contigo de unidad [...] perdurable vida en la patria que es la tierra de los vivos por gloria, y entonces me otorgas, señor, que con el Padre y Espíritu Sancto vives y reinas un Dios para siempre jamás por los siglos de los siglos. Amén⁶¹.

Conclusión

Hemos defendido que la *Fuente de la Gracia* comparte los mismos argumentos, imágenes simbólicas y método de «contemplación y oración» planteados por Alonso de Cartagena en su *Defensorium unitatis Christianae* y su *Apología sobre el salmo Iudica me Deus*, textos relacionados con sus reflexiones y su experiencia cultural en torno a los concilios de Basilea y Florencia (1434-39). El prelado maduró tales ideas hacia 1440-42 —tras regresar de Alemania, como ya dijimos, por vía flamenca—, al tiempo que promovió las obras de su capilla de la Visitación en la catedral de Burgos e inició las flechas de las torres, vinculadas con Juan de Colonia y cuyo interés por la tracería calada se refleja también en el cuadro. Cartagena se encontraba en la cima de su carrera política y eclesiástica, así como en plena madurez intelectual, aunque no terminase de plasmar por escrito sus reflexiones sobre los judeoconversos hasta la redacción del *Defensorium* en 1449.

La coincidencia entre los textos de Cartagena y la exposición visual plasmada en la *Fuente de la Gracia* le posicionan como el principal ideólogo de la misma, aunque hemos de preguntarnos si encargó el cuadro para sí, para Juan II o, más probablemente, para la educación del príncipe Enrique, futuro Enrique IV. En otro trabajo analizamos las relaciones de Alonso de Cartagena con Flandes, el entorno de Jan van Eyck, los círculos de poder castellanos y el monasterio de Santa María del Parral en Segovia, de donde procede nuestra pintura⁶².

Con respecto al asunto judío y converso, en definitiva, todos los cristianos del siglo xv deseaban que el judaísmo desapareciese para que triunfase la nueva Jerusalén cristiana. En el caso del Concilio de Basilea, de las teorías de Alonso de Cartagena y de la *Fuente de la Gracia*, no se ataca o se desprecia a los judíos, sino que se les protege, se les incluye positivamente en la historia de la salvación y se les invita y persuade intelectualmente a la conversión sincera y pacífica, para formar parte, en igualdad, de la cristiandad.

47 Kaemmerer 1898, p. 50.

48 Sentenach 1900, pp. 103-4.

49 Dvořák 1904, pp. 243-45. A su favor también tenía, en su opinión, que el aspecto de la arquitectura del cuadro recordaba a las custodias españolas del momento. Este argumento fue posteriormente rebatido por Émile Bertaux, quien afirmó que en el Norte también se conocían esas arquitecturas flamboyantes tan elaboradas, y que la técnica de la *Fuente* se aleja de la utilizada en la principal obra de Dalmau, la *Virgen de los Consejeros* (Barcelona, MNAC). Sin embargo, Bertaux no proponía alternativa a la atribución salvo que sería copia de un artista extraño al taller de los Van Eyck y vecino del Maestro de Flemalle (Bertaux 1907, p. 256).

50 Hymans 1907, p. 79.

51 Tormo 1906, p. 535.

52 Post 1933, pp. 186-87.

53 Mayer 1913; Post 1922, pp. 120-25.

54 Moreira Freire (1898, pp. 129-33) se basaba en un grabado que reproduce el *Retrato de hombre* realizado por Dierik Bouts, hoy en la National Gallery de Londres (inv. NG943), que efectivamente durante años se tuvo como retrato de Memling (véase Campbell 1998, p. 46).

55 Esta posibilidad parte de la enumeración de diferentes teorías en torno al autor que hizo Elías Tormo afirmando que Hymans la atribuía al Maestro de Flemalle (Tormo 1906, p. 529). Sin embargo, no hemos encontrado tal afirmación por parte del francés, que sí escribió que habría de ser obra de Dalmau (véase más arriba). Tormo también afirmó que bajo el Maestro de Flemalle se mencionaba también en la *Guía Baedeker*. Consultada la edición de 1900, solo se dice que no es original de Jan van Eyck, como estaba catalogado entonces en el Prado, sin entrar en conjeturas (Baedeker 1900, p. LXV). La única alusión a Flemalle localizada es la de Bertaux en 1907 muy de pasada (véase más arriba nota 50).

56 Fierens-Gevaert 1905, pp. 114-15; Voll 1906, p. 273, quien la tenía como copia tardía de 1500; Durand-Gréville 1910, pp. 67-69 y 104-5, especialmente 172, donde afirma que sería original de 1415 y la del Prado una copia; Six 1911, p. 402; Maeterlinck 1914, p. 35, donde establece la gran influencia que tendría de la miniatura francesa; Conway 1921, p. 59; y Post 1922, pp. 120-25.

57 Weale 1908a, pp. 113-14.

58 Weale 1908b, pp. 162-65.

59 Winkler 1931, pp. 182-92.

60 Friedländer [1924] 1934, pp. 117-20. Además Friedländer, que había visitado el Museo en varias ocasiones, dejó en 1927 un breve testimonio de sus opiniones sobre las obras de la colección, expresando que la *Fuente de la Gracia* habría sido realizada «verosímilmente en España» (notas de Max Friedländer durante su visita al Prado en 1927, Archivo MNP, caja 3274, exp. 15).

61 Fierens-Gevaert 1927, pp. 105-6.

62 Bode 1901, p. 131.

63 Panofsky [1953] 1971, pp. 439-40, nota 4.

64 Bruyn 1957; Bruyn 1958.

65 Jones 2000.

66 Buren, Marrow y Pettenati 1994-96, p. 340, nota 65.

67 Châtelet 2011, pp. 200-2 y 296-97.

68 Silva 2006.

69 Entre otros, Panofsky [1953] 1971, p. 440; Pächt 1956, p. 271; Herzner 2011.

70 Especialmente Bruyn 1957; Jones 2000; Borchert 2002, p. 237.

71 Inserto en Panvinio, *Onuphrii Panvinií Veronensis Fratris Eremitæ Augustiniani XXVII Pontificum maximorum Elogia et imagines accuratissime ad vivum æneis typis delineatæ*, Rome, 1568, grabado n.º 8. Véase Avril 2003, p. 96.

72 Pemán 1968, p. 73.

73 Dequeker 2011, p. 108.

74 La idea de que esta figura es un autorretrato de Jan se ha defendido también recientemente por Colman 2009, p. 77, y más en extenso en Colman 2017.

75 Por ejemplo en Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ Inferioris effigies*, Amberes, 1572.

76 Six 1911.

77 Post 1922.

78 Dequeker 2011.

79 Sobre este viaje, véase especialmente Fransén 2009, Fransén 2012, y Parada 2016.

80 Châtelet 2011, pp. 296-97.

81 Sobre la posible presencia de Huss en la tabla en relación a sus convicciones y el debate del Concilio de Constanza, cfr. Pereda 2013, p. 143, nota 85 con bibliografía más específica al respecto.

82 Lejeune 1968, pp. 161-63.

83 Retrato del siglo XIX basado en la imagen habitual de este personaje incluida en innumerables grabados de los siglos XVI y XVII.

84 Barghahn 1985, pp. 111-72.

85 Bruyn 1957, pp. 47 y ss.; Pemán 1969, p. 73. Sobre esta posibilidad, véase también lo publicado en Pereda 2007, pp. 109-14, y Pereda 2011.

86 Pereda 2013.

87 Véase el texto de Parada y Folgado en esta misma publicación.

88 Friedrich Winkler creía que el personaje de Berlín pudiera ser el comitente de nuestra obra y especuló con que ambas imágenes tuvieran un modelo común (Winkler 1931). Pero como Stephan Kemperdick ha puesto de manifiesto en la ficha de la obra berlinesa de próxima publicación en el catálogo de la Gemäldegalerie, los cambios en Madrid, especialmente el ojo definitivo, apuntan a la utilización de la tabla berlinesa como modelo (agradezco a Kemperdick su amable cesión de la ficha de su catálogo, aun antes de ser publicada).

89 Josua Bruyn incide especialmente en la común factura pictórica de ambas obras (Bruyn 1957, p. 130). Aunque resaltando las diferencias, Stephan Kemperdick también apunta a una factura muy similar, que pudiera concluir una misma mano creativa para ambos retratos.

90 Bruyn 1957, pp. 129-30.

91 Hulin de Loo 1941, pp. 8-10.

92 Campbell 1998, p. 231.

93 *Ibidem*, p. 228.

94 Jones 2000, pp. 197-207.

95 Bruyn 1957, p. 20.

96 Jones 2000, p. 201.

97 Sobre el uso de cerámica hispánica en la obra de Van Eyck, véase Parada 2016, pp. 47 y ss.

98 Jones 2000, p. 202.

99 Jones 2000, p. 199, fig. 2. Es este un elemento visible en otras obras de Van Eyck, por ejemplo al fondo de la *Anunciación* del altar de San Bavón.

100 Bruyn 1957, p. 20.

101 Bruyn 1957, p. 141.

102 Jones 2000, p. 204.

103 Bruyn 1957, p. 20. Sin embargo Jones apunta más hacia una relación con la femalesca *Trinidad* de San Petersburgo (Ermitage, inv. 443).

104 Bruyn 1957, p. 93

105 Sobre este discípulo de Van Eyck, véase como resumen Borchert 2016, p. 69.

106 Borchert 2016a, pp. 82-84; Borchert 2016b, pp. 105-7; y Bruyn 1957, pp. 24-30.

107 Louis Maeterlinck ya estableció la influencia de la miniatura francesa en la *Fuente* y en especial la relación con la miniatura de Turín-Milán (Maeterlinck 1914, pp. 113-14 y 118).

108 Buren, Marrow y Pettenati 1994-96, f. 75v; König y Boespflug 1998, p. 143. En este sentido, Anne van Buren atribuye la miniatura del folio 75v, del manuscrito perdido al Maestro de Chevrot —por ella creado— que relaciona muy de cerca con el Maestro de Jan Vos, a quien atribuye también la *Fuente de la Gracia* y muchas de las obras pictóricas con ella relacionadas. Véase Buren, Marrow y Pettenati 1994-96, p. 340, nota 65.

109 Para el tríptico, véase como última referencia Kemperdick y Lammertse 2012, p. 185.

110 *Libro de la fundación del Monasterio de Nuestra Señora del Parral*, BN, Mss. 19412, f. 54. La recepción de este modelo de Vera Efigie realizado por Van Eyck en España es muy amplia. Por ejemplo, el marqués de Leganés, en la primera mitad del siglo 16, presumiblemente poseía una, llamando la atención el conocimiento de su autor, Jan van Eyck, Pérez Preciado 2008-9, p. 18, n.º 12.

111 Véase la mención a su procedencia de Burgos y Segovia en Weale 1908b, p. 167. Sobre la posibilidad de que se trate de una representación a partir de los modelos de Van Eyck, Pereda 2013, pp. 154-55; Steppe 1990, p. 11. La procedencia española de la versión de Berlín no ha podido ser probada; Cristine Seidel en Catálogo Gemäldegalerie, en prensa.

112 López Mata 1947, pp. 635-36. Agradezco a Manuel Parada por llamar mi atención sobre este hecho.

113 Ainsworth 1994, p. 102.

114 K. Mehnert en Bauer 1998, p. 50, n.º II/71; Guido Mesling en Kemperdick y Lammertse 2012, p. 164.

115 Marta Wolf en Chicago 2008, p. 391, con mayores referencias. Para la discusión en relación a la *Fuente*, véase Herzner 1995, pp. 64-65; Pächt 1956, p. 271, fig. 16; Bruyn 1957, pp. 16-17; Pächt 1959, p. 256.

116 Sobre esta iconografía, véase Seiferth 1970.

117 Biblioteca Nacional de Madrid, Mss, 19412; Madrazo 1875, p. 39.

118 Aunque la fundación data de 1447, en tiempos del reinado de Juan II, aparentemente fue Enrique, todavía príncipe, quien lo fundó dando su patrocinio a Juan Pacheco, marqués de Villena, y desde 1454 dio el nuevo impulso al monasterio (Informe del estado de monumentos de la Comisión Central de Monumentos, 12 de diciembre de 1844, cfr. Gómez Nebreda 1999, p. 504; Hernando, López-Yarto y Mateo 1997, p. 155; López-Yarto, Mateo y Prados 1999, p. 233.

119 Según informe de Peter Klein, 6 de agosto de 2002 (Servicio de Documentación del Museo Nacional del Prado).

120 Así interpretado ya en Silva 2006.

121 *Biblia de Alba*, f. 25v (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria). Véase *Biblias de Sefarad* 2012, p. 179. Para la relación de esta miniatura con la *Fuente*, véase Pächt 1959, pp. 254-58; Sterling 1976, pp. 34-37; Pächt 1994, pp. 128-94; Pereda 2013, p. 114.

122 El aspecto más gótico de la *Fuente* respecto al altar de Cante ha sido un argumento a favor de su consideración como una obra anterior, pues de otro modo se consideraba contradictorio; véase Herzner 2011, p. 4 y nota 9.

123 Dequeker 2011, p. 79.

124 Agradezco a Manuel Parada y Jesús Folgado su amabilidad y generosidad al compartir conmigo estos datos y argumentos a favor de Cartagena como posible ideólogo de la pintura.

«SÍGUESE LA CONTEMPLACIÓN Y ORACIÓN»: ALONSO DE CARTAGENA Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA FUENTE DE LA GRACIA

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (CSIC)
JESÚS R. FOLGADO GARCÍA
(UNIVERSIDAD ECLESIAÍSTICA SAN DÁMASO)

1 Para un estado de la cuestión sobre el cuadro, véase el artículo de J. J. Pérez Preciado en este volumen. Agradecemos la ayuda dispensada por María Antonia López de Asiaín y Natalia Martín Molina, así como las orientaciones del propio Pérez Preciado y su amable invitación a participar en este libro. Este artículo es resultado del contrato de investigación entre el Museo Nacional del Prado y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con referencia I+D CSIC-IH 120105180011, «En torno a Jan van Eyck, España y la Fuente de la Gracia», y cuyo IP es M. Parada López de Corselas.

2 Madrazo 1875.

3 Tormo 1906 y Tormo 1907.

4 Tormo 1906, p. 531.

5 *Ibidem*.

- 6 Dequeker 2011, pp. 95 y 99-108, y Dequeker 2017, p. 63.
- 7 Dequeker 2011, pp. 79 y 108-15.
- 8 Pereda 2013, pp. 130-31, 134, 137 y 152.
- 9 *Ibidem*, p. 138.
- 10 *Ibidem*, pp. 114 y 152-53.
- 11 *Ibidem*, p. 153.
- 12 Kaemmerer 1898, p. 49.
- 13 Pereda 2013, pp. 143 y 150.
- 14 Para la biografía de Cartagena en general, véase Fernández Gallardo 2002.
- 15 En general, véase Verdín-Díaz 1992. A partir de ahora, obra citada como *Defensorium*.
- 16 Véase el inventario de obras de Cartagena en Cantera 1952, pp. 448-49.
- 17 Sánchez [s/f], p. 3. La cursiva es nuestra.
- 18 Cuestión que desarrollamos en Parada y Folgado [en prensa].
- 19 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, p. 121.
- 20 *Ibidem*, p. 200.
- 21 *Ibidem*, p. 201.
- 22 Véase Lejeune, Choux y Colman 1968, n.º 64, pp. 162-63.
- 23 La Bula *Inter cunctas*, de 22 de febrero de 1418, condenaba también las desviaciones de la ortodoxia eucarística de la siguiente manera: «Después de la consagración por el sacerdote en el sacramento del altar, bajo el velo de pan y vino no hay pan material y vino material, sino, por todo, el mismo Cristo, que padeció en la cruz y está sentado a la diestra del Padre [...]. Asimismo, ha de ser conservada la costumbre de dar la comunión a los laicos bajo la sola especie de pan [...]. Los que pertinazmente dicen lo contrario, han de ser rechazados y castigados como herejes o que saben a herejía», cit. por Denzinger y Hünermann 2000, pp. 1257-58.
- 24 Véase García Villoslada 1999, pp. 267-97.
- 25 Concilio de Florencia, «Decreto para los armenios»; véase Denzinger y Hünermann 2000, p. 1321.
- 26 *Ibidem*, p. 1310.
- 27 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, p. 203.
- 28 Pereda 2013, pp. 143-44.
- 29 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, pp. 203-4.
- 30 *Ibidem*, p. 205.
- 31 Este elemento es fundamental para la articulación del trabajo de Pereda 2013.
- 32 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, p. 210.
- 33 *Ibidem*, pp. 214-15.
- 34 *Ibidem*, p. 238.
- 35 Véase nota 17 *supra*.
- 36 Véase García Macías 2013, y Debongnie 1957.
- 37 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, p. 261.
- 38 *Ibidem*, p. 262.
- 39 El ocho, como es sabido, se relaciona con la muerte y la resurrección. Se ha vinculado desde la Antigüedad, y

- especialmente en el Medioevo, con el Bautismo. Véase Hani 2008, pp. 69-72.
- 40 Cartagena-Verdín-Díaz 1992, pp. 262-63.
- 41 *Ibidem*, p. 369.
- 42 No existe una edición moderna de este tratado, solamente la transcripción digital de José Luis Villacañas [s/f]. En este texto nos guiamos por la edición de Lope de la Roca y Gabriel Luis de Arinyo, Murcia, 1487. Madrid, Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE], Inc/249(3), fols. 287r-94v.
- 43 Fernández Gallardo 2012, pp. 251-52, y Fernández Gallardo 2014, p. 580.
- 44 BNE, Inc/249(3), fol. 287r.
- 45 *Ibidem*, fol. 287v.
- 46 *Ibidem*, fols. 288r-89r.
- 47 *Ibidem*, fol. 289v.
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*, fol. 290v.
- 50 *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*, fols. 290v-91r.
- 52 Fernández Gallardo 2014, pp. 584-85 y 591.
- 53 BNE, Inc/249(3), fols. 291r-v.
- 54 *Ibidem*, fol. 291v.
- 55 *Ibidem*, fol. 292r.
- 56 *Ibidem*.
- 57 «En verdes praderas me hace descansar, a las aguas tranquilas me conduce».
- 58 *Ibidem*, fols. 292v-93r.
- 59 *Ibidem*, fol. 293v.
- 60 *Ibidem*, fols. 293v-94r.
- 61 *Ibidem*, fols. 294r-v.
- 62 Parada y Folgado [en prensa].
- FUENTE DE LA GRACIA, ESCUELA DE VAN EYCK
LA RESTAURACIÓN**
- MARÍA ANTONIA LÓPEZ DE ASIAIN ZABIA
- 1 Archivo Museo Nacional del Prado (en adelante AMNP), caja 354, leg. 18.14, exp. 3 (doc. de 25 de abril de 1863. Borrador del Informe de José Caveda, director del Museo Nacional de Pinturas, al ministro de Fomento por el que da cuenta del mal estado en el que se encuentra el establecimiento, la falta de condiciones para exponer la amplia colección de pintura, el reducido espacio de los depósitos y la reducción del sitio destinado a la restauración, entre otros).
- 2 AMNP, caja 77, exp. 1 (Registro de las obras restauradas por Salvador Martínez Cubells en el Museo Nacional de Pinturas de la Trinidad y en el Museo Nacional de Pintura y Escultura a partir del mes de abril de 1872).
- 3 AMNP, caja 78, leg. 23.02, exp. 3 (Libro de Registro de obras que se remiten a la restauración, p. 4).