



PÉREZ Preciado, José Juan (ed.), *La Fuente de la Gracia. Una tabla del entorno de Van Eyck*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.

“No puedo dejar de hablar de un altarito con sus puertas que servía de oratorio al rey Juan II. A primera vista tendría alguno esta obra por de Jerónimo Bosco, pero es anterior al tiempo de este artífice y muy superior a todo lo que él hizo”. Con estas palabras Antonio Ponz en su *Viaje de España* (1786) presentaba el Tríptico de Roger van der Weyden atesorado en la cartuja de Miraflores (Burgos). Desde esas fechas, no ha cejado el interés por el conocimiento de la llamada pintura flamenca coleccionada, adquirida o realizada en Castilla durante la última fase del período medieval. No obstante, son todavía importantes y significativas las cuestiones abiertas o por abordar en la percepción de la realidad visual del tardogótico hispano y el conocimiento de los cauces empleados en la irrupción y difusión de la pintura flamenca en el espacio peninsular como las privativas a la autoría con la necesidad de revisar atribuciones y denominaciones repetidas por la historiografía con escaso refrendo documental-material y establecer la biografía razonada de los pintores de Casa y Corte; las propias de la comitencia en su papel como pagadores, coleccionistas o partícipes de los diseños intelectuales de los encargos; y las concernientes a su lectura significativa con visiones holísticas que superen las coordenadas de encastrados abecedarios iconográficos.

Estos argumentos sirven para aplaudir iniciativas como la promovida por el Museo Nacional del Prado relativa a la reciente restauración de la conocida tabla de la *Fuente de la Gracia* y la celebración de una exposición monográfica con la edición del correspondiente catálogo, bajo la supervisión de José Juan Pérez Preciado, que incluye un concienzudo estudio histórico-artístico y una sugerente relectura de la obra.

Bajo el título *La Fuente de la Gracia. Nuevas luces sobre viejas sombras*, el mismo autor plantea una inmersión en su fortuna crítica, no tanto como un ejercicio vacuo de erudición, sino como una práctica necesaria para ponderar las “luces” y “sombras” arbitradas en torno a esta tabla flamenca cuya intrahistoria coincide con la de un número importante de obras de la institución madrileña: emplazamiento originario en un ámbito monástico (en este caso, monasterio segoviano de El Parral), proceso desamortizador y entrada en el museo de la Trinidad y ulterior incorporación al museo del Prado. Su biografía, por tanto, nos sitúa en las mimbres del coleccionismo museográfico y, a la vez, en la problemática orquestada en torno a la autoría, el encargo o los personajes representados. Ítems que han generado una crecida producción historiográfica previa pero pocas conclusiones certeras, por lo que resulta especialmente significativo el trabajo acometido por Pérez Preciado de interrelacionar los estudios técnicos vinculados a la restauración con una profunda investigación que arroja significativas evidencias como su ejecución en Flandes, el seguimiento de modelos del círculo de Jan Van Eyck, una autoría compleja (se aventura el posible trabajo de Petrus Christus

en la tabla) y un diseño creativo cambiante que, según concluye el autor, impide considerar la tabla como una copia mimética de un original del maestro flamenco, a la vez que sirve para subrayar sus tentáculos hispanos.

Este último planteamiento conecta directamente con el trabajo conjunto de Manuel Parada y Jesús Folgado (“*Síguese la contemplación y oración*”: Alonso de Cartagena y el programa iconográfico de la Fuente de la Gracia”) que presenta como gran novedad la identificación del obispo Alonso de Cartagena, gran letrado y promotor artístico, como referente intelectual de la obra. El texto es denso y para su completa comprensión es aconsejable completar su lectura con el artículo que los mismos autores publican en el *Boletín del Museo del Prado* con el título “Jan van Eyck, Alonso de Cartagena y la Fuente de la Gracia” [XXXV. 53 (2017), pp. 16-31] donde, de modo más específico, se atiende a los contextos de la obra (razón del encargo, uso o relación con Enrique IV y el monasterio del Parral). Ciertamente, la hipótesis planteada resulta atractiva al enlazar con una reciente metodología artística que centra gran parte de sus investigaciones en la relación texto-imagen pergeñando interesantes lecturas semánticas que permiten ensanchar la mirada y superar la mera identificación icónica. A modo de ejemplo, baste recordar los trabajos sobre el *retablo de los Ángeles* de Jorge Inglés (Museo Nacional del Prado) y su relación con los poemas del marqués de Santillana o los propios de retablo de Álvaro de Luna en su capilla de Santiago (catedral de Toledo) con los escritos del valido de Juan II. En este planteamiento metodológico, encuadramos los argumentos esgrimidos por Parada y Folgado de vincular la lectura de la *Fuente de la Gracia* con el *Defensorium Unitatis Christianae* y la *Apología sobre el salmo Iudica me Deus*, textos devocionales y doctrinales-políticos donde el prelado burgalés manifiesta su apoyo a los judeoconvertos y al sacramento de la eucaristía según los planteamientos conciliares. Hipótesis que, como nexos, incorpora a los poliédricos perfiles ya otorgados a Cartagena, la categoría de ideador intelectual de proyectos artísticos, en la línea de relevantes personalidades del momento como Isabel I o Pedro González de Mendoza. Mas la traslación plástica de la palabra escrita, ni fue siempre un ejercicio unidireccional ni una *ekfrasis* estrictamente literal por lo que los esfuerzos por buscar una fuente primaria a todas las piezas integrantes de la tabla flamenca, además de ser una ardua tarea, llega a forzar en exceso la argumentación de un discurso, *a priori*, seductor. Así lo percibimos, particularmente en lo que concierne al texto de la *Apología*.

Cierran el catálogo dos pequeñas aportaciones. En la primera, María Antonia López de Asiain describe el proceso de limpieza de la obra con unas interesantes reflexiones sobre su calidad técnica y material. En la última, Eduardo Barba se centra en la botánica pintada en la tabla. Con este cambio de temática, la indagación teórica da paso a una mirada taxonómica con la identificación de un buen número de especies vegetales y con ello los argumentos filosófico-plásticos desarrollados en los trabajos previos ceden protagonismo a otros principios de veracidad científica que, en último término, constituyen otro axioma de la compleja retórica de la obra.

En definitiva, el catálogo presenta “nuevas luces” y un atractivo camino de investigación en el conocimiento de *la Fuente de la Gracia*, pero también interrogantes todavía no cegados completamente. La hermenéutica de *la Fuente* es compleja, el camino interpretativo iniciado resulta sugerente; mas como certe-

za clara de los trabajos presentados queda el papel referencial otorgado en las postrimerías del medievo a ciertos autores y obras con la práctica generalizada del uso de modelos y dibujos en la praxis artística. De este modo, el estudio monográfico de la tabla flamenca del Museo Nacional del Prado puede claramente extrapolar sus conclusiones y con ello convertirse en un elemento vehicular para profundizar en el conocimiento de la irradiación de los modos flamencos en territorio peninsular.

Olga Pérez Monzón
Universidad Complutense de Madrid
olgapmonzon@ghis.ucm.es