



## El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la *qubba* palatina en la *Virgen del Canciller Rolin*

Este artículo analiza por primera vez la *Madonna Rolin* (ca. 1435) en relación con el viaje de Jan van Eyck a Castilla y Granada (1429). El espacio y la tipología arquitectónica del cuadro denotan influencias hispanas explicables únicamente a través de la experiencia *in situ* del artista, elementos que sus colegas flamencos no comprendieron y readaptaron a sus usos locales. Como consecuencia, esta investigación permite resituar los intereses de Van Eyck y del canciller Rolin en línea con la pluralidad de modelos y con las tensiones entre hegemonías y multiculturalidad de las grandes potencias europeas en la temprana Edad Moderna.

**Palabras clave:** Jan van Eyck, España, *Madonna Rolin*, arquitectura, *qubba*.

## Jan van Eyck's trip to Spain and the reinterpretation of the palatial *qubba* in the *Rolin Madonna*

This article offers the first analysis of the *Rolin Madonna* (ca. 1435) in relation to Jan van Eyck's trip to Castile and Granada (1429). The space and the architectural typology in the painting reveal Hispanic influences which are only explicable through first-hand experience by the artist. These elements were not fully understood by his Flemish peers, who adapted them to local use. This study allows us to re-position Van Eyck and Chancellor Rolin's interests in line with the plurality of artistic models and the tensions between the existing hegemonies and the multiculturalism of the major global powers during the Early Modern period.

**Keywords:** Jan van Eyck, Spain, *Rolin Madonna*, architecture, *qubba*.



## *Las Meninas*: perspectiva, luz y tiempo

El presente estudio pretende realizar un análisis geométrico del espacio y la luz en *Las Meninas*, revisando algunos trabajos anteriores y estableciendo un modelo tridimensional técnicamente riguroso que permita especular con garantías sobre la lógica de la escena y reproducir la incidencia de la luz solar. Se aplican los actuales instrumentos de dibujo digital, según los postulados de la perspectiva cónica.

**Palabras clave:** *Las Meninas*, perspectiva, espacio, luz, tiempo.

## *Las Meninas*: perspective, light and time

This paper presents a geometrical analysis of the space and light in *Las Meninas*, reassessing various previous studies and establishing a technically rigorous three-dimensional model which allows for serious hypotheses on the logic of the scene and for the fall of the sunlight to be reproduced. Advanced digital drawing tools are used, based on the principles of one-point perspective.

**Keywords:** *Las Meninas*, perspective, space, light, time.



## Manhattan en 1782: un retrato cartográfico

Entre el profusamente estudiado patrimonio cartográfico relacionado con la guerra de la Independencia americana, existe un plano que constituye un caso singular, además de por sus características intrínsecas, por cuanto ha permanecido prácticamente ignorado durante más de dos siglos. Conocido como *British Headquarters Map*, es una representación de toda Manhattan elaborada por el ejército británico en 1782, cuando el paisaje natural de la isla apenas había sido transformado más allá del territorio ocupado por una aún poco extendida Nueva York. Este trabajo pretende abundar en la verdadera dimensión de este plano como objeto histórico y fuente de conocimiento científico.

**Palabras clave:** Manhattan, Nueva York, cartografía, plano, guerra de la Independencia Americana.

## Manhattan in 1782: a cartographic portrait

Among the large number of widely-studied maps relating to the American War of Independence, one represents a unique case, given that in addition to its inherent characteristics it has been virtually ignored for more than two centuries. Known as the *British Headquarters Map*, it is a representation of the whole of Manhattan prepared by the British Army in 1782, when the island's remarkable natural landscape remained largely untouched beyond the territory occupied by the still small area of New York. This paper will focus on the true significance of this map as an historic object and a source of scientific knowledge.

**Keywords:** Manhattan, New York, cartography, map, American Revolution.



## Júlia Peraire, *bitlletaire* y musa de Ramon Casas

Júlia Peraire es uno de los rostros más conocidos del modernismo catalán por ser la musa de Ramon Casas, el pintor más brillante del movimiento. Su trayectoria vital, de vendedora de lotería callejera a señora de Casas, se ve reflejada tanto en los innumerables retratos realizados por el artista como en el contexto social de la pareja, que lucha por ser aceptada en la sociedad clasista de principios del siglo XX.

**Palabras clave:** Modernismo, Barcelona, Ramon Casas, Júlia Peraire, musa.

## Júlia Peraire, 'lottery ticket seller' and Ramon Casas' muse

Júlia Peraire is one of the best-known faces of Catalan *modernismo* for her role as the muse of Ramon Casas, the most outstanding painter of that movement. Her life story, from street lottery ticket seller to the wife of Casas, is reflected in both his numerous portraits of her and in the social context of the couple, who struggled to be accepted by the class-based society of the early twentieth century.

**Keywords:** *Art Nouveau*, Barcelona, Ramon Casas, Júlia Peraire, muse.



## Alberto Sánchez: la palabra y la escultura

La palabra en Alberto tiene una gran significación, ya sea para hablarnos de cómo quería que fueran sus obras, de su gestación o de su credo artístico, ya para arropar a sus esculturas, aspecto este que, si bien no ha pasado desapercibido, no ha ido mucho más allá de constatar su presencia y recordar la belleza que entrañaba. Leer la obra de Alberto a través de sus títulos y, en consecuencia, poner de relieve su función como elemento orientador de su lectura, ver a estos incardinados en el arte de su tiempo y comprobar que se ha convertido en un referente de la titulación, poner de relieve el valor poético de los mismos, es el propósito de este trabajo y una nueva manera de ver su obra.

**Palabras clave:** Alberto Sánchez, título, escultura, vanguardia, "Escuela de Vallecas".

## Alberto Sánchez: word and sculpture

In Alberto's work the word has great significance, used to communicate how he wished his works to be, their gestation and his artistic beliefs. He also used words to provide a framework for his sculptures, an aspect which, although not completely ignored, has not extended much beyond recognition and appreciation of their beauty. This study aims to read the artist's work through his titles and as a result emphasize their function as an element that assists in comprehending his oeuvre, seeing them in the context of the European avant-garde movements of his time and appreciating how Alberto has become a reference point for titles, thus highlighting their poetic merit. The result is a new way of seeing his work.

**Keywords:** Alberto Sánchez, title, sculpture, avant-garde, "School of Vallecas".

# El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la *qubba* palatina en la *Virgen del Canciller Rolin*\*

• MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS •

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Panofsky inicia su clásica obra sobre los primitivos flamencos con un guiño a la tópica reducción de la pintura europea de los siglos XV y XVI a las escuelas italiana y flamenca: “Lutero aprobaba la flamenca, mientras que Miguel Ángel, no; pero ninguno prestaba consideración a lo que se producía fuera de estos dos grandes centros”<sup>1</sup>. En efecto, desde el gran constructo ideológico que es el Renacimiento –sea italiano o “nórdico”– se ha pretendido una separación y especialización de las disciplinas artísticas creando un sistema clasificatorio que favoreció a la pintura como reina de las artes y que acabaría imponiendo los conceptos de “centro” y “periferia” como elementos rectores del debate historiográfico. Italia y Flandes se tomaron como protagonistas, aunque asimismo se favoreció una visión limitante o purista de tales centros y se despreciaron otras geografías no menos implicadas en la vanguardia cultural. Dicha tarea ha dado lugar a jugosas lecturas del arte europeo, pero también ha favorecido apartar la mirada de un mundo interconectado a través de un complejo sistema de redes y nodos, además de alejarla de una producción en la que se conjugaban e interactuaban entre sí todas las artes y otras actividades comerciales, diplomáticas o intelectuales. Cabría preguntarse por qué seguimos estudiando inercialmente el “Renacimiento nórdico” con atención casi exclusiva a la pintura. Si hoy nos fascinan “grandes artistas” como Leonardo da Vinci o Jan van Eyck es por su versatilidad y su personalidad poliédrica. Seamos conscientes de que las políticas gracias a las que se formula el debate de reivindicación del artista y los parámetros teórico-ideológicos del Renacimiento supusieron a la larga una gran paradoja: a partir de ese nuevo orden, y mucho más con el empeño de las academias, se dificultaba que surgiesen figuras como las que ayudaron a formular el sistema, en aras de una especialización y una profesionalización de las que hoy bebemos. Asimismo, hemos de recordar que depositamos extrema confianza en las fuentes literarias y teóricas italianas –o italianizantes– en lugar de analizarlas cotejando otras muchas realidades y discursos. Los siglos XV y XVI en España, frente a la definición de una profesión y su discurso teórico-formalista-reivindicativo, nos llevan hacia otro panorama, con gran reflexión conceptual, de implicaciones pluriculturales pese a servir a un interés mono-religioso como cualquier otra potencia del momento. Si a ello sumamos las miradas sesgadas desde el origen mismo de la “gé-

nesis del Estado moderno”, la Leyenda Negra, el surgimiento de los nacionalismos –con su peculiar visión partidista– y finalmente los juegos de poder de las potencias del mundo contemporáneo que vieron nacer la Historia del Arte como disciplina científica –contexto en el que España quedaba como una suerte de periferia subdesarrollada– entenderemos cómo lecturas como la que proponemos sobre la *Madonna Rolin* (fig. 1) –y el mundo que refleja– difícilmente se hayan barajado.

## LA PENÍNSULA IBÉRICA EN EL CONTEXTO DE LAS “MISIONES SECRETAS” DE JAN VAN EYCK

Jan van Eyck es un icono cultural que mantiene intacta su capacidad de fascinación hasta nuestros días. Su personalidad ha gozado de una romántica aureola de misterio, no solo gracias a los secretos en la innovación de la pintura al óleo, su magistral tratamiento del color y las calidades, sino especialmente por los viajes y “misiones secretas” al servicio de Felipe el Bueno, duque de Borgoña. Sobre ellas se ha especulado constantemente, proponiendo viajes a lo largo y ancho de Europa, desde Flandes a Marruecos, a Italia e incluso a Tierra Santa<sup>2</sup>.

Su primera misión se conoce gracias a un pago el 26 de agosto de 1426 de 91 libras, 5 sueldos y 3 groses para que el artista hiciera “*certain pèlerinage*” que Felipe el Bueno le ordenó, así como “*certain voyage secret*”<sup>3</sup>. La segunda misión tendría que ver con el notable pago satisfecho el 27 de octubre de 1426, un total de 360 libras y 40 groses por “*certain loingtains voyages secrez*”<sup>4</sup>, lo cual ha hecho pensar en la participación de Van Eyck en la embajada enviada por Felipe el Bueno a la Corona de Aragón en 1427-1428. El objetivo de la embajada era negociar el matrimonio del duque con Leonor, hermana de Alfonso V el Magnánimo, pero la misión fracasó, pues Leonor casaría finalmente con Duarte, primogénito de Juan I de Portugal. La presencia del pintor en esta embajada fue defendida por Tramoyeres y Weale, aunque se ha desestimado a partir de la investigación documental de Paviot<sup>5</sup>. No obstante, la considerable suma recibida haría pensar en un costoso viaje, difícil de precisar.

En 1428 –sin especificar fecha concreta– se pagaron a Jan van Eyck 160 libras y 40 groses por “servicios prestados y que prestará” al duque y por “*certain voyages secrez*”, incluyendo el

que hacía en ese momento “en compañía del señor de Roubaix”<sup>6</sup>. Weale puso dicho pago en relación con el inicio de la embajada a la Península Ibérica de la que Van Eyck formó parte<sup>7</sup>. Esta tercera misión –encabezada precisamente por el señor de Roubaix– se conoce con detalle gracias a un relato contemporáneo, la “*Copie du verbal du voyage de Portugal, qui se feist de par feu monseigneur le bon duc Phelippe de Bourgoingne en l’an mil quatre cens et vingt huyt, pour amener en ses pays de pardeça madame Elisabeth, infante du roy de Portugal, etc., sa compaigne*” y su versión en castellano con lusitanismos de principios del siglo XVI titulada “Como no anno de 1428 vierão os Embaixadores do Duque de Borgonha, Felipe o Bom para o casamento da Infanta D. Izabel”<sup>8</sup>. La embajada partió de Sluis el 19 de octubre de 1428 y regresó al mismo lugar el 25 de diciembre de 1429<sup>9</sup>. En relación con dicha misión se conoce otro documento en el que con fecha de diciembre de 1428 se dota a los embajadores con 9.240 escudos de oro<sup>10</sup>.

La cuarta y última misión documentada de Jan van Eyck se relaciona con un pago de 360 libras el 20 de agosto de 1436, en concepto de “*certaines voyages loingtains et estranges marches*”<sup>11</sup>.

#### **EL ÚNICO VIAJE SEGURO DE VAN EYCK A LA PENÍNSULA IBÉRICA (1428-1429)**

Pese a los datos enumerados, por el momento la única evidencia segura de la presencia de Jan van Eyck en un lugar concreto fuera de las posesiones de su señor continúa siendo el viaje a la Península Ibérica según el relato de la embajada de 1428-1429, que se emprendió principalmente con el objetivo de concertar el matrimonio entre Felipe el Bueno y la infanta Isabel de Portugal, hija mayor del rey Juan I. La “*Copie du verbal du voyage de Portugal...*” se ha manejado a partir de la transcripción de Gachard (1834), que copiaron Vasconcellos (1897) y –de modo incompleto– Weale (1908), mientras que Paviot (1995 y 2013) la considera perdida y vuelve a tomarla de Gachard<sup>12</sup>. En 2016 hemos redescubierto y estudiado a fondo el documento original, las circunstancias del viaje y otra serie de pormenores novedosos que complementan este artículo<sup>13</sup>.

Omitimos aquí los detalles del viaje desde Flandes a Portugal, ya conocidos. Baste con recordar que la comitiva salió de Sluis

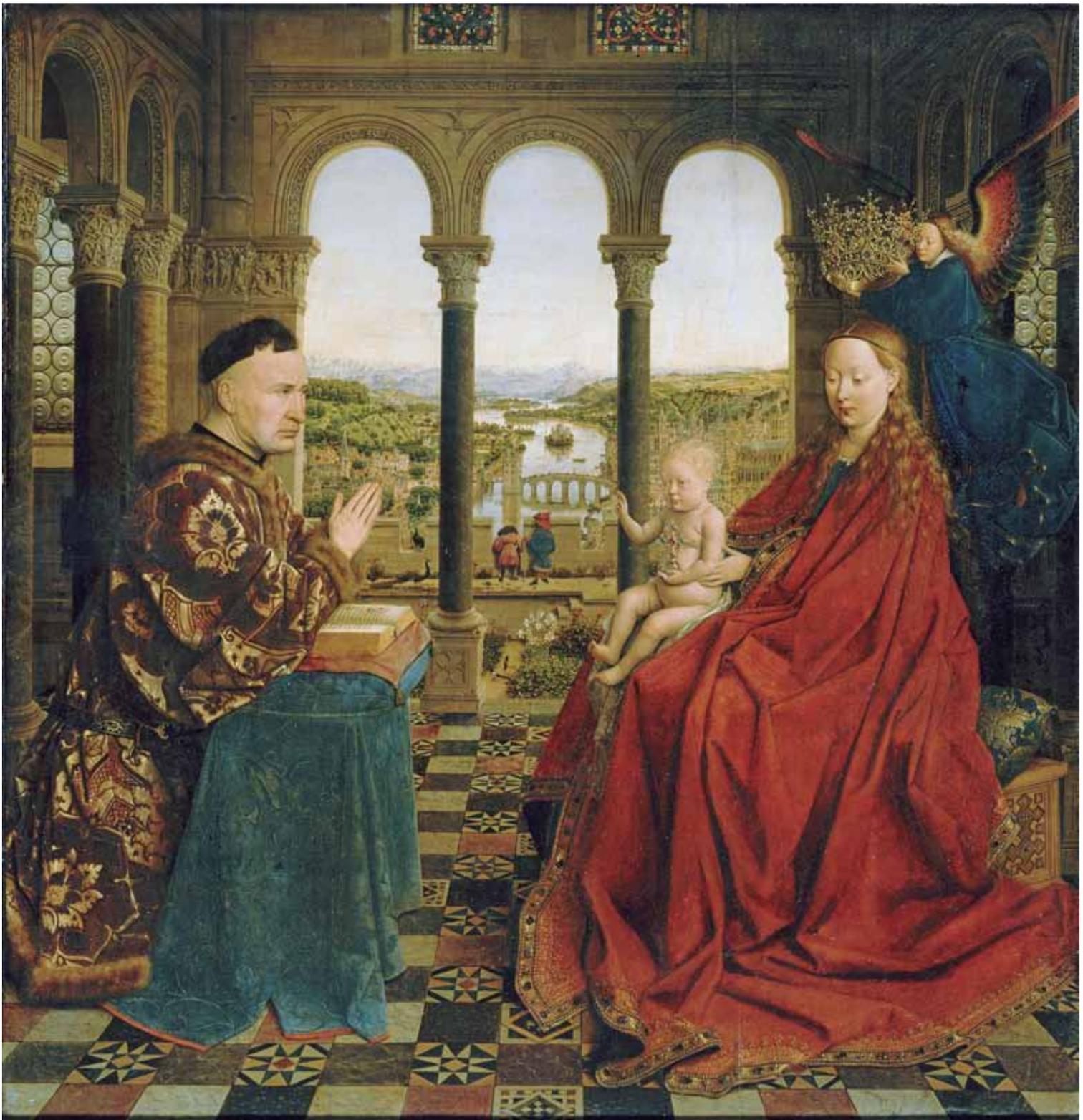
el 19 de octubre de 1428 y Juan I la recibió en Avis el 13 de enero de 1429. Al día siguiente se preparó una cédula para informar a Felipe el Bueno; es entonces cuando el relato describe el papel del pintor:

juntamente con esto, los dichos embajadores, por un maestro llamado Jan van Eyck, ayuda de cámara de dicho monseñor de Borgoña y excelente maestro en arte de pintura, hicieron pintar muy al natural [o muy al vivo] la figura de la dicha madama la infanta Isabel<sup>14</sup>.

El 12 de febrero de 1429 –una vez seca la labor pictórica– se envió a cuatro mensajeros –dos por tierra y dos por mar– a Flandes con la cédula de condiciones del matrimonio y “la figura de la dicha dama hecha en pintura”<sup>15</sup>. Tal vez un retrato acompañaría una copia de la documentación por tierra y otro la copia enviada por mar. Mientras llegaba la respuesta del duque para formalizar el acuerdo matrimonial, la mayor parte de los embajadores y su séquito realizaron un viaje –desde el 12 de febrero hasta fines de mayo de 1429– que les llevó a Castilla y a Granada. Del recorrido se detalla únicamente que visitaron Santiago de Compostela, al rey de Castilla (Juan II), al duque de Arjona (Fadrique Enríquez), al rey de Granada (Muhammad VIII o bien Muhammad IX) y “otros muchos señores, tierras y lugares”:

esperando nuevas y respuesta de dicho monseñor de Borgoña, algunos de los dichos embajadores, a saber el señor de Roubaix, misser Baudouin de Lannoy y André de Toulangeon [...] y otros gentilhombres y familiares, se fueron a Santiago en Galicia, y de allí fueron a visitar al duque de Arjona, al rey de Castilla, al rey de la villa de Granada y a otros muchos señores, tierras y lugares<sup>16</sup>.

Cruzamos la información con otras fuentes de la época como la *Crónica de Juan II* y los documentos recogidos por Cañas Gálvez en su *Itinerario de Juan II*, cotejando asimismo la velocidad de los medios de transporte disponibles y las distancias, de modo que obtuvimos un recorrido hipotético que combina rutas marítimas y terrestres, entre ellas el Camino de Santiago y la Vía de la Plata<sup>17</sup>. Se ha propuesto que el encuentro con el rey de Castilla tendría lugar en Valladolid<sup>18</sup> o en Segovia<sup>19</sup>. No obstante, según nuestros cálculos tuvo lugar en Madrid hacia el 10-13 de



1

abril o en Ávila hacia el 13-17 de abril de 1429<sup>20</sup>. Ahora podemos confirmar tal hipótesis, pues el 13 de abril Juan II expidió una carta en Ávila para levantar el bloqueo comercial entre Castilla y Flandes con motivo de la Guerra de los Cien Años<sup>21</sup>; por su parte, Felipe el Bueno había retirado dicho bloqueo y concedido privilegios a la nación española de mercaderes en Brujas según documentos datados el 11 de octubre de 1428<sup>22</sup>, pocos días antes de la salida de los embajadores desde Sluis. Sin duda,

uno de los objetivos del encuentro con Juan II era la puesta al día de las relaciones comerciales entre Castilla y Flandes para proteger intereses económicos comunes, así como la seguridad misma de la embajada y –en su ida a Flandes– del gran séquito con la infanta Isabel. Asimismo, convenía informarse sobre la inestable situación granadina y obtener salvoconductos. Juan II había renovado su tregua con Muhammad VIII en cartas fechadas en Illescas el 5 de febrero de 1429, aunque también

tramaba su destronamiento, a favor de Muhammad IX –quien llegó a Vera en mayo de 1429 procedente de Túnez<sup>23</sup>–.

Pese a que el relato de la embajada no lo detalle, existe un consenso general sobre la participación de Jan van Eyck –entre los “gentilhombres y familiares” de la embajada, ya que no se le atribuye el cargo de embajador– en el recorrido fuera de Portugal. De los cuatro embajadores, únicamente el jurista Gilles d’Escornaix, permaneció en Lisboa; la colaboración de Jan van Eyck tendría más sentido en el resto del viaje, como sucede con otros artistas que acompañan misiones diplomáticas<sup>24</sup>. Es evidente que dicho recorrido no fue caprichoso. Tras tal experiencia, a finales de mayo la embajada llegó de nuevo a Lisboa, donde asistió al recibimiento de Leonor de Aragón –con motivo de su matrimonio con el príncipe Duarte– y el 4 de junio marchó a Sintra para visitar de nuevo al rey portugués en “un palacio muy bello”, a donde llegó casi al mismo tiempo el mensajero de Flandes con la respuesta de Felipe el Bueno. El acuerdo matrimonial entre el duque y la infanta Isabel se cerró el 11 de junio en Sintra, el 23 de julio se protocolarizó ante notario en Lisboa y allí se celebró la boda por poderes el 25. La comitiva partió de dicha ciudad el 8 de octubre y, tras sufrir varios contratiempos climáticos, el 25 de diciembre llegó a Sluis, donde tuvo lugar el encuentro entre Felipe e Isabel el 7 de enero de 1430. Al día siguiente partieron para Brujas y el 10 de enero comenzaron las celebraciones de su matrimonio en dicha ciudad, en las que se incluyó la fundación de la orden del Toisón de Oro el 11 de enero. El relato termina con la llegada de los duques a Gante el 17 de dicho mes.

Según el informe del viaje, Jan van Eyck ya era un reconocido maestro. Abordando el periplo, la historiografía se preocupó por destacar la influencia del flamenco sobre el panorama artístico peninsular<sup>25</sup>. Dicho impacto –según Post y sus seguidores– sería tardío y por vía de Rogier van der Weyden, con lo cual el viaje de Van Eyck no habría tenido gran repercusión entre sus colegas peninsulares, salvo quizás algunas excepciones<sup>26</sup>. En nuestra opinión, sí que tuvo un impacto de cara a futuros comitentes e ideólogos castellanos como Alonso de Cartagena, a quien creemos que se vincula la *Fuente de la Gracia*. Por su parte, el impacto eyckiano sobre la obra de Lluís Dalmau está bien documentado, aunque –más que en su hipotético encuentro en Portugal a la llegada de la infanta Leonor de Aragón– habría que contextualizarlo en el viaje del pintor hispano a Flandes en 1431, cuestión sobre la que volveremos.

Varios autores se han preocupado por tratar de establecer líneas de estudio en sentido inverso, esto es, de la influencia peninsular sobre Jan van Eyck, que es la que nos interesa en este trabajo. Justi señala la inspiración en una “custodia española” para la fuente en la *Fuente de la Gracia*, aunque el modelo también podría tratarse de un tabernáculo flamenco<sup>27</sup>. Es Pemán quien más se detiene en una prolija serie de elementos puntales que demostrarían la influencia hispana en Van Eyck. Cita el impacto de los pavimentos valencianos en la producción del maestro flamenco, ya hipotizado por Weale y demostrado

por González Martí<sup>28</sup>. Dichos estudiosos olvidan, no obstante, una llamativa coincidencia: el mismo año del viaje de Jan van Eyck por Castilla, 1429, se colocaban los azulejos de Manises del exterior de la torre de la catedral de Toledo, entre los que se incluye un modelo casi idéntico al presente en la *Virgen del Canónigo Van der Paele*<sup>29</sup>. Ello refleja que eran piezas en boga en dicho periodo.

Pemán se interesa por el uso de paisajes y de especies vegetales que teóricamente el artista solo pudo conocer en España. Esta euforia analítica le lleva a proponer interpretaciones resbaladizas, como la presencia de las murallas de Ávila en el *Camino del Calvario* de Budapest o la influencia de la Torre del Oro de Sevilla en varios cuadros eyckianos<sup>30</sup>. Llega a reconocer “su personal impresión del paisaje español patente y reiteradamente reconocida en su obra posterior”, como las rocas de Montserrat en la *Estigmatización* y diversas especies vegetales mediterráneas que introduce en el *Políptico del Cordero Místico*, como el naranjo, el granado, el ciprés, la higuera, la palmera datilera y el pino sombrilla; finalmente, refiriéndose al mismo políptico, habla de “sierras andaluzas” en la tabla de los *Ermitaños*, de “paisaje granadino” en los *Peregrinos*, de las Ardenas en los *Caballeros de Cristo* y del “olivar andaluz” en los *Jueces*<sup>31</sup>. El mismo Pemán hizo vagas alusiones a los jardines granadinos, “jardines paradisiacos de los árabes de fábula”<sup>32</sup>, que concreta Bialostocki al referirse al jardín representado en la *Madonna Rolin*: “parece como si Van Eyck hubiera querido evocar los jardines árabes de Granada que él había visitado en 1429”<sup>33</sup>.

A pesar de los esfuerzos de Pemán, a la hora de analizar las influencias peninsulares en Jan van Eyck la nota dominante en la historiografía son referencias vagas a la luz, flora, cerámica, alfombras y arquitecturas del ámbito mediterráneo<sup>34</sup>. El estado de la cuestión sobre dichas observaciones se refleja de modo claro y sintético en las palabras de Fransen al analizar el viaje peninsular:

En la bibliografía reciente se advierte con razón del valor excesivo que se ha concedido a este viaje. Efectivamente, no se conocen documentos que atestigüen la realización de otras obras por Jan van Eyck durante este viaje, ni la recepción de encargos de España o Portugal. Sin embargo, tampoco debemos infravalorar la importancia de este viaje. Como observador minucioso que era, Jan van Eyck debió sin duda quedarse impresionado por los nuevos paisajes, los trajes locales, las costumbres, los productos sureños y las lujosas fiestas de la corte de Portugal. Posiblemente el pintor llevara consigo un cuaderno de bocetos durante el viaje. La vegetación mediterránea, la arquitectura y los azulejos valencianos de sus pinturas pueden tener su origen en este cuaderno<sup>35</sup>.

#### LA MADONNA ROLIN COMO CASO DE ESTUDIO

Muchos de los elementos hispanos que se indican, como la cerámica, las alfombras y otros bienes muebles, incluso especies vegetales como el naranjo, gozaban de gran prestigio en el mercado europeo y eran bien conocidos en Flandes gracias al activo co-

mercio de la época. Plantas ornamentales mediterráneas como la peonía –extendida desde Portugal a Grecia– aparecen en tablas como la *Adoración del Cordero Místico* y la *Madonna Rolin* de Jan van Eyck, aunque quizás ya estuvieran introducidas en la jardinería centroeuropea, como sugiere el *Pequeño jardín del Paraíso* (ca. 1410-1420) por el Maestro del Alto Rin<sup>36</sup>. El ejemplo paradigmático del alcance de tales intercambios lo ofrece la presencia de pavimentos valencianos en ámbito flamenco, evidenciada arqueológicamente gracias al hallazgo de azulejos de Manises en el palacio de Pierre Bladelin en Middelburg (mediados del siglo XV)<sup>37</sup>. Otros elementos podrían conocerse de manera indirecta a través de dibujos y relatos de viaje<sup>38</sup>; en algunos de ellos, como la *Relación de Shaschek* (1465-1467), llaman la atención de los viajeros paisajes y plantas como el romero, la jara y la palmera datilera, que se describen con detalle e incluso –en el caso de la palmera– se contextualizan con anécdotas<sup>39</sup>.

Aunque dichos objetos pueden servir para reforzar el conocimiento del medio hispano por los artistas flamencos, no significa necesariamente que dicho conocimiento derivase de un viaje a la Península. Es cierto que Van Eyck es uno de los artistas más precoces en denunciar este tipo de contactos y su fidelidad al detalle es sobresaliente, pero ¿cómo contrastar –y en su caso demostrar– la pretendida influencia directa? Una vez explotadas las fuentes escritas relativas a su viaje a España, para profundizar en esta cuestión de la biografía de Jan van Eyck proponemos tomar como caso de estudio una de sus obras con mayor número de elementos que analizar: la *Madonna Rolin*. Creemos que su arquitectura y su concatenación de espacios –además de sus objetos muebles, que complementan el estudio– son un buen punto de partida.

La *Virgen del Canciller Rolin* o *Madonna Rolin* es una obra poco posterior al viaje de Van Eyck a la Península Ibérica<sup>40</sup>. Su datación oscila entre 1430 y 1437, aunque la fecha más admitida es hacia 1435/1436, próxima a la realización de la *Virgen del Canónigo Van der Paele* (ca. 1434-1436) y al *Tríptico de Dresde* (firmado y datado en 1437)<sup>41</sup>. Se ha reiterado la importancia de la *Madonna Rolin* por las innovaciones que supone para el retrato, el paisaje y la representación de un espacio arquitectónico<sup>42</sup>. Son estos tres parámetros elementales los que han determinado el análisis de la obra; nos detendremos brevemente en cada uno de ellos rastreando las principales observaciones de la crítica y profundizaremos en la arquitectura. Aunque citaremos lecturas iconológicas, cuyos objetivos no compartimos en el presente trabajo, para eventualmente revisarlas es necesario realizar antes una lectura formal, atenta y detallada de los elementos arquitectónicos y la tipología de la sala.

#### RETRATO DEVOCIONAL

Tradicionalmente se consideraba el retrato de Nicolas Rolin, canciller de Borgoña y Brabante al servicio de Felipe el Bueno, como un acto de ostentación y soberbia, un atrevimiento del comitente por representarse casi en pie de igualdad con la Virgen y el Niño, del mismo tamaño, ocupando un espacio aparen-

temente real y sin santos intermediarios<sup>43</sup>. Esta interpretación anacrónica ha sido superada a partir de la lectura de la inscripción del manto de la Virgen realizada por Roosen-Runge –que se complementa con el libro de horas del canciller, que comienza con la “O” posiblemente de las oraciones *Obstecro te* y *O in-temerata*, o la “D” inicial de *Domia labia mea aperies*– momento a partir del cual se inicia el debate historiográfico sobre la relación del cuadro con el *Officium parvum beatae Mariae Virginis*, el aprecio de Rolin por la *devotio moderna* y la comparación con un nutrido grupo de retratos flamencos semejantes tanto en pinturas de caballete como en miniaturas<sup>44</sup>. La investigación ha cobrado tal intensidad que, uniendo el retrato devocional a los demás elementos del cuadro se han llegado a proponer lecturas filosófico-teológicas de gran refinamiento que, no obstante, corren el riesgo de caer en la sobreinterpretación<sup>45</sup>. Por nuestra parte, hemos señalado que el lujoso traje de brocado del canciller no es una osadía del magnate, sino un regalo de Felipe el Bueno con motivo de las fiestas de su matrimonio con Isabel de Portugal, como se refleja en el relato de la embajada: “...miembros del consejo [...] fueron ese día vestidos de ropas de paño de Damasco o de satén azul que dicho monseñor les regaló, a saber: los jefes de oficio, ropas largas hasta los pies...”<sup>46</sup>.

#### JARDÍN Y PAISAJE

La importancia del jardín y del paisaje en la *Madonna Rolin* radica en su papel fundamental dentro de la perspectiva múltiple del cuadro, en su posible valor simbólico y en las dos figuras que ocupan el camino de ronda de la muralla, muy próximas a los puntos de fuga y que podrían retratar al propio Jan van Eyck –con turbante rojo– y a su hermano Hubert, tal vez una reafirmación del papel intelectual del pintor y una invitación al observador para entrar en complicidad con los secretos del artificio visual. El jardín se ha interpretado repetidamente como *hortus conclusus*<sup>47</sup>, mientras que la lectura más ambiciosa del paisaje urbano lo pone en relación no solamente con la alusión tópica a la Jerusalén Celestial, sino más concretamente con el libro *De civitate Dei* de san Agustín<sup>48</sup>. Se ha intentado identificar la ciudad representada con Brujas, Gante, Lyon, Maastricht, Namur, Lieja, Ginebra, Praga, Utrecht, Bruselas o Stein am Rhein<sup>49</sup>. En definitiva, se trataría de una urbe imaginaria construida a partir de modelos de vanguardia de la arquitectura tardogótica, como la torre de la catedral de Utrecht o la catedral de San Lamberto de Lieja<sup>50</sup>. Ni siquiera el puente se ha escapado del entusiasmo analítico, pues debido a que luce una cruz se ha sostenido una hipotética alusión a la muerte de Juan Sin Miedo en el puente de Montereau (1419) –sobre el que se colocó una cruz en recuerdo del duque asesinado– y al posterior tratado de Arras (1435), referencia que se ha querido reforzar por el número de baldosas que recorren un extremo a otro de la sala desde el espectador hasta el jardín, 16, el número de años pasados desde el asesinato hasta la firma del tratado; por su parte, el viñado de la parte izquierda del paisaje se ha puesto en relación con las posesiones de Rolin en el entorno de Autun<sup>51</sup>. ¿Hasta qué punto queremos abundar en este tipo de lecturas?<sup>52</sup>



2

#### LA SALA DE LA MADONNA ROLIN

##### ELEMENTOS SUBSIDIARIOS Y DECORATIVOS

La sala representada en la *Madonna Rolin* utiliza soluciones decorativas del gusto de Jan van Eyck muy habituales en su obra, un neorrománico antiquizante al que el maestro adapta sus escenografías<sup>53</sup>. Al igual que sucede en casos como Velázquez, se ha llegado a hablar de Van Eyck como arquitecto y no ha de descartarse su implicación en la decoración de los palacios de su señor<sup>54</sup>. Pese a la epidermis de carácter neorrománico y anticuario, en la *Madonna Rolin* se introducen otros elementos decorativos de neta filiación hispana medieval. El más evidente es el pavimento de influjo valenciano<sup>55</sup>. Sus losetas se utilizaron después con el mismo diseño y medidas en el nivel inferior de la *Fuente de la Gracia*, lo que indica la utilización de una técnica mecánica de copiado<sup>56</sup>, procedimiento habitual en el taller de Jan van Eyck<sup>57</sup>. Resulta de gran interés el diseño del pavimento, pues no se trata de la habitual composición de azulejos azules y blancos –que se encuentra en las tablas de los ángeles del *Políptico del Cordero Místico*, en la *Virgen del Canónigo van der Paele* y en el nivel superior de la *Fuente de la Gracia*<sup>58</sup>– sino que se trataría de una tipología que va más allá de los azulejos de colores o *escarabadets*, pues emplea una combinación especialmente rica a base de mármoles y estucos –tipología descrita por González Martí– que también se refleja en obras de pintores activos en Valencia como Jacomart, Joan Reixach y Joan Barceló<sup>59</sup>; asimismo, en la citada *Relación de Shaschek* (1465-1467) se indica que en el alcázar de Segovia había “un elegantísimo palacio adornado de oro, plata y de color celeste que llaman azul, y con el suelo de alabastro” y “cinco salas o cámaras adornadas y hechas de alabastro y oro con pa-

2 Jan van Eyck: *Madonna Rolin*.  
Detalle del asiento de la Virgen.

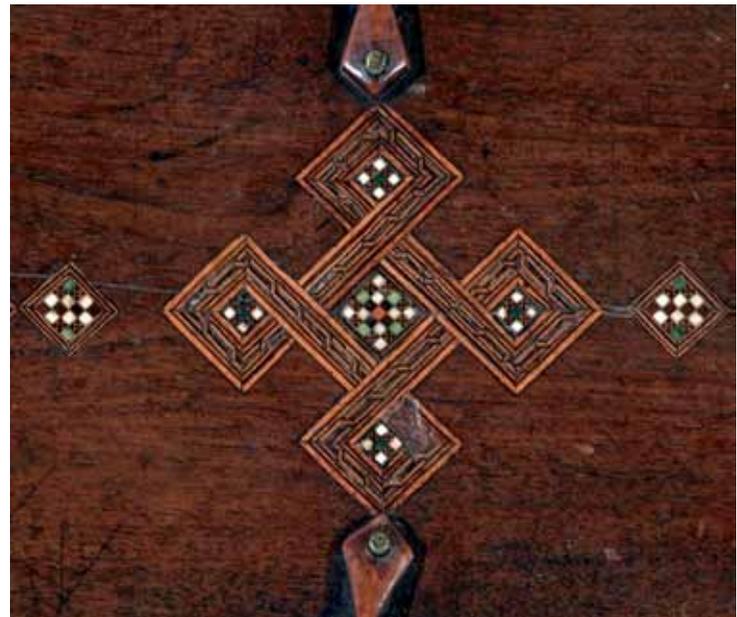
vimentos de mármol”<sup>60</sup>. En las losas del pavimento de la *Madonna Rolin*, sin contar aquellas lisas, Van Eyck emplea tres diseños geométricos fundamentales: estrella inserta en octógono, cuadrado dispuesto en punta enmarcado por otro cuadrado y el mismo motivo cuyo cuadrado-marco es ajedrezado. Los dos primeros motivos se observan en la alfombra de la *Virgen del Canónigo Van der Paele*, que a su vez repite patrones de sedas nazaríes<sup>61</sup>. El tipo de combinación de materiales y el motivo de estrella dentro de octógono –así como cuadrados ajedrezados– se emplean en obras de Reixach como el *Salomón*, el *Moisés* y la *Dormición* del Museo de Bellas Artes de Valencia y el *San Martín* del Museo de la Catedral de Segorbe<sup>62</sup>.

Otro detalle que relaciona la *Madonna Rolin* con España es el arca utilizada como asiento para la Virgen (fig. 2). Está realizada con taracea de técnica y solución decorativa claramente nazarí de Granada<sup>63</sup>. En su lateral visible se dispone un lazo cerrado de dieciséis ojos. Este motivo se forma por la fusión de cuatro lazos de cinco ojos, unidad decorativa que encontramos en un tablero de juego realizado en Granada en los siglos XIV-XV que se conserva en el Museo de la Alhambra<sup>64</sup> (fig. 3). El nudo de dieciséis ojos comparece con frecuencia en las volutas de sillas jamuga nazaríes o post-nazaríes, como la del Museo Arqueológico Nacional en Madrid<sup>65</sup> (fig. 4). En las piezas nazaríes se introducen asimismo cuadrados ajedrezados –véase el tablero citado– y nudos de Salomón como los presentes en el arca de la *Madonna Rolin*, motivos que son comunes a otros objetos decorativos, como de nuevo la alfombra hispana representada en la *Virgen del Canónigo Van der Paele*. Los cuadrados ajedrezados de las taraceas nazaríes y su distribución de colores –por ejemplo, como los de la caja del Victoria and Albert Museum, inv. 270-1895– se asemejan asimismo a los del pavimento de la *Madonna Rolin*. Como vemos, Van Eyck es sensible a la transferencia de motivos decorativos entre textiles, pavimentos y taracea.

Pero si analizamos la sala de la *Madonna Rolin* con más detalle, hallamos dos elementos arquitectónicos singulares que, por su tipología, sorprenderían en un contexto flamenco. En primer lugar, deducimos que todos los vanos de las arquerías llegan hasta el pavimento; de ello nos informa la triple arcada del fon-

3 Tablero de juego nazari, detalle.  
Museo de la Alhambra, Granada.  
(Foto: cortesía del Museo).

4 Silla jamuga postnazari, detalle.  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.  
(Foto del autor).



3



4

do en sus vanos central e izquierdo, el cual se entrevé en toda su altura tras el reclinatorio; también es visible un plinto tras el asiento de la Virgen. En segundo lugar, deben señalarse las dos ventanas de la parte superior del cuadro (fig. 5), que están descentradas respecto a los arcos –en eje con las columnas y no con los arcos como cabría esperar en la arquitectura románica o gótica–; asimismo, dichas ventanas se decoran con vidrieras de colores en contraste (rojo, amarillo, verde y azul) formadas por piezas pequeñas que componen diseños vegetales y geométricos. Pese a que tales diseños pueden recordar soluciones del gótico francés –como cabe esperar del neorrománico eyckiano, aunque solamente equiparables, en sus motivos vegetales, a las del *Tríptico de Dresde*–, la disposición y tipología de estas ventanas es netamente andalusí y norteafricana; además no se repiten en ninguna otra obra de Van Eyck y en su orla emplean elementos geométricos como el nudo de Salomón habituales en ámbito islámico. Dichas ventanas reciben el nombre de *qamariyya*, *qamariyya* o *samsiyya* y están formadas por una celosía o bastidor de yeso, madera o plomo que sostiene los vidrios<sup>66</sup>. En Marruecos se conocen como *al-samasa* y suelen estar “situadas en el muro frontero al de la principal puerta de ingreso a la sala”<sup>67</sup>. En dicho país han sobrevivido ejemplos en las madrasas Al-Attarine (fig. 8) y Bou Inania de Fez (siglo XIV), contemporáneas de los palacios nazaries de la Alhambra<sup>68</sup>. En cuanto a la tipología y materiales, en la Península Ibérica existieron este tipo de vidrieras, al menos en Murcia, Toledo y Granada. Se conserva una magnífica armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores –también rojo, amarillo, verde y azul– del mirador de la *qubba* mayor o de Lindaraja (fig. 7) en la Alhambra<sup>69</sup> –donde existieron otros ejemplos en lugares emblemáticos como el Salón de Comares, cuyo nombre podría remitir a sus ventanas según Torres Balbás– así como otros muchos fragmentos recuperados arqueológicamente, como en los Alixares<sup>70</sup>. En cuanto a la disposición en eje con las columnas –o al menos descentrada de los arcos– basta con recordar los numerosos ejemplos de pequeñas ventanas –que hoy no conservan vidrieras– sobre las arquerías del Salón de Embajadores del Palacio de Pedro I en Sevilla y otros ejemplos de la Alhambra que acusan esta tendencia situados en el mirador alto de la Sala de Dos Hermanas hacia el Patio de los Leones (fig. 6) o en el del Palacio del Partal.

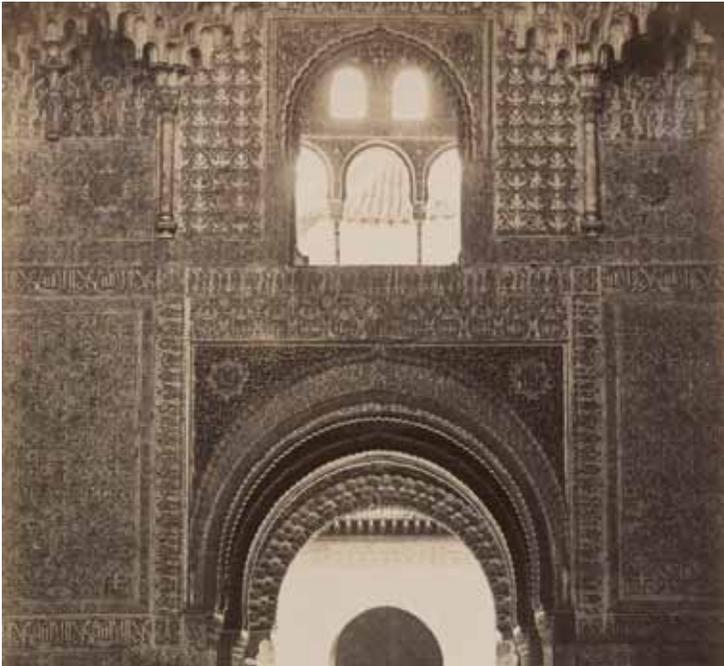
#### TIPOLOGÍA DE LA SALA

Una vez comentados algunos elementos secundarios de la sala representada en la *Madonna Rolin* que denuncian relaciones con el ámbito hispano, dirigimos ahora nuestra atención hacia la tipología de dicho ambiente. Jan van Eyck, maestro fiel a su divisa “*Als Ich Kan*” en artificios y engaños visuales, plantea un juego intelectual al espectador en el que el artista introduce elementos recurrentes en su lenguaje pictórico –como el neorrománico– jugando con la mezcla y la *varietas*, al mismo tiempo dotando al conjunto de una aparente verosimilitud gracias al detallismo y a la manipulación espacial<sup>71</sup>. Esta afirmación resulta especialmente cierta ante la *Madonna Rolin*. En la sala, Van Eyck aporta inteligentes referencias semiocultas para conocer su estructura y características, como los detalles ya comentados del vano izquierdo de la arcada central y el plinto tras el asiento



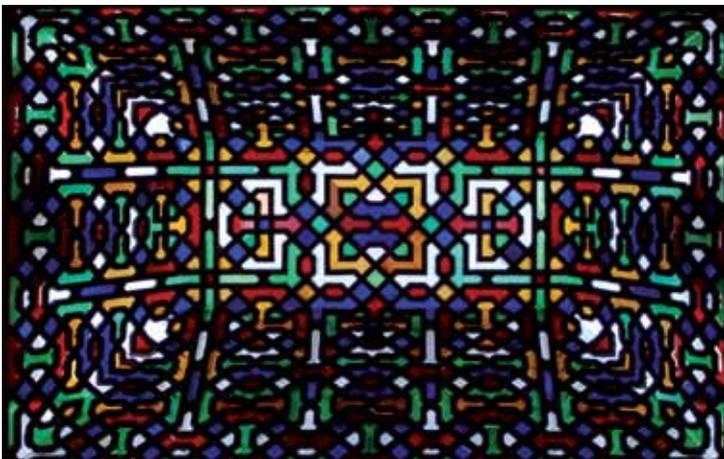
5

5 Jan van Eyck: *Madonna Rolin*, detalle de las ventanas de la sala central.



6

6 Sala de Dos Hermanas (foto: Jean Laurent, detalle), Alhambra de Granada.



7

7 Armadura de lazos con vidrios policromos del Mirador de Lindaraja, Alhambra de Granada. (Foto: cortesía de J. C. Ruiz Souza).

de la Virgen. Nos encontramos ante un espacio central cerrado por arcadas en al menos tres de sus lados y flanqueado por dos salas menores rectangulares –que llamaremos alcobas laterales, que están decoradas con plaqueado marmóreo como el de la fuente de la *Adoración del Cordero Místico* y la *Fuente de la Gracia* o el antepecho del fondo de la *Virgen de Jan Vos* y que terminan en ventanas con cibas incoloras-. La arcada del fondo posee dos columnas y tres arcos –los extremos apoyan en pilas-tras- mientras que en las arcadas laterales se aprecian tres columnas y tres arcos. Debido a la presencia de la tercera columna, al menos un arco más –del cual se percibe el arranque- se proyectaría hacia el espectador. En los dos ángulos visibles del fondo de la sala se sitúan sendos machones esquineros articulados a base de pilastras; la misma estructura cabría esperar en el muro frontero, con lo cual los arcos laterales que arrancan hacia el espectador podrían terminar en pilastras correspondientes a los machones que cerrarían este lado de la sala.

Van Eyck es ambiguo con la solución de cubierta. La referencia de las ventanas revela que el espacio pictórico es una sección de una sala más elevada<sup>72</sup>. Ante una primera observación podría pensarse en una bóveda de crucería, como parecen indicar los boceles sobre cada pilastra central de los machones esquineros; pero es una solución que no se emplea en otras obras eyckianas, en las que sobre el mismo tipo de pilar compuesto no apoyan boceles o medias columnillas, sino directamente los nervios que forman la bóveda, como en el *Tríptico de Dresde* o en la tabla central de la *Virgen Van Maelbeke*. Quizás los boceles sean una adaptación al lenguaje neorrománico decorativo de Jan van Eyck para comprender dicho espacio o bien para sustituir el alfiz andalusí. El pintor podría haber pensado tanto en una cubierta de armadura de madera de cierta complejidad, como en una bóveda pétrea<sup>73</sup>.

El pavimento ofrece algunas referencias para conocer las proporciones de la planta de la sala. La fila longitudinal central de losetas –que va desde el espectador hasta el centro de la arcada del fondo- se diferencia por el diseño a base de dos tipos de cuadrados en punta. En anchura, este diseño se distingue asimismo en la loseta que toca la esquina del reclinatorio más alejada del espectador, que formaría parte de una fila

transversal. Ambas filas se cruzan junto a la orla del manto de la Virgen bajo los pies del Niño. Dicha composición estaría realzando tal espacio y podría sugerir que la sala es aproximadamente cuadrada; en los pavimentos hispanos de la época también se recurría a este tipo de elementos que destacan un lugar importante de la sala. Desde la loseta central –sin contarla– hay nueve losetas hasta el fondo y seis hacia el frente. Pese a la cuadrícula empleada, cuya referencia es la primera fila horizontal de losetas que rigen una “representación del espacio en cubos” como señaló Tolnay<sup>74</sup>, el escorzo de la sala está forzado de modo que las figuras parecen estar pintadas *sobre* ella y no *en* ella, pero al mismo tiempo los pliegues de sus vestiduras las introducen en el espacio pictórico disimulando las incoherencias espaciales con las arcadas laterales, que emplean puntos de fuga independientes de los del pavimento. Así se genera un artificio que consigue atraer la atención del espectador sobre los personajes y crea un *continuum* hacia el paisaje<sup>75</sup>; y lo que es más, la disposición de losetas y la forzada perspectiva de las arcadas laterales contribuyen a introducir al observador en la sala. De tal modo este participa al mismo tiempo de la intimidad y de la universalidad de la obra, una de las grandes conquistas de Van Eyck, quien –en las célebres palabras de Panofsky– escudriña el mundo a través del microscopio y del telescopio<sup>76</sup>. Es por ello por lo que en una reconstrucción del espacio pictórico debemos tener en cuenta las incoherencias provocadas por la diversidad de puntos de fuga y por la falta de correlación entre el pavimento y las arcadas laterales. Como referencia general, tomamos la relación entre la última fila transversal de losetas y la arcada del fondo y consideramos que cada arco lateral tiene las mismas medidas que cada uno de los del fondo. La sala, tendente a la planta cuadrada como sugería el pavimento, sería no obstante más profunda que ancha debido a que, como hemos señalado arriba, habría al menos un arco más hacia el espectador. No obstante, la posición del asiento de la Virgen y el reclinatorio del canciller Rolin ayudan a calcular el espacio, cuyo pavimento sería más amplio que el representado en el cuadro. Por su parte, las medidas de las alcobas laterales se sugieren por sus ventanas y por el plaqueado del muro, formado por dos planchas pétreas colocadas simétricamente respecto de la ventana. Teniendo todos estos datos en cuenta proponemos la



8

reconstrucción de la sala que ilustramos (figs. 9-12). Podemos concluir que en la *Madonna Rolin* se utiliza una tipología de sala central, aproximadamente cuadrada –ligeramente más profunda que ancha–, rodeada de arcadas –con vanos hasta el pavimento, sin antepechos ni otras interrupciones– y flanqueada por dos salas menores rectangulares. Pronto daremos el nombre de este tipo de salón, pero antes tengamos en cuenta algunas de las escasas opiniones de la historiografía sobre la tipología de esta arquitectura.

La sala representada ha sido entendida como “espacio basilical”<sup>77</sup> e incluso como estancia deudora de los “palacios venecianos”<sup>78</sup>. A este respecto, hemos de señalar que los elementos antiquizantes empleados se limitan a soluciones decorativas comunes al lenguaje arquitectónico de Jan van Eyck que nos hablaría de la particular visión del mundo antiguo que propone Hoppe, pero en ningún caso de un espacio basilical<sup>79</sup>. Por otro lado, podemos dar la razón a Dhanens en que los elementos tipológicos de la sala son mediterráneos y tomados de la arquitectura civil palaciega, es decir, de tipología palatina o “*palatial setting*”<sup>80</sup>, aunque no podemos admitir que su filiación sea veneciana. Tampoco se trataría de un reflejo de Santa María del Naranco, como propo-



9

9 Reconstrucción 3D del espacio de la *Madonna Rolin* (© César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas).

10 Sección transversal reconstructiva del espacio de la *Madonna Rolin* (© César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas).

11 Sección longitudinal reconstructiva del espacio de la *Madonna Rolin* (© César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas).

12 Planta reconstructiva del espacio de la *Madonna Rolin* (© César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas).

13 Planta de Nôtre-Dame-du-Châstel en Autun (detalle de la capilla de San Sebastián), 13 de enero de 1773. Archives départementales de la Côte-d'Or, Dijon, G2390. (Foto © CD21/F.PETOT/2015).



10

ne Schauder<sup>81</sup>, pues la embajada no visitó Oviedo y en cualquier caso dicho edificio no presenta todos los elementos que observamos en el cuadro, como las pequeñas ventanas superiores o

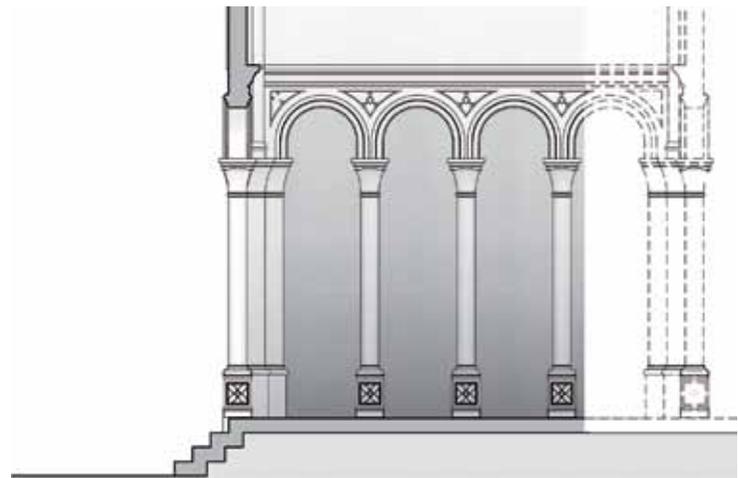
las salas laterales. Otros autores han llegado más lejos y proponen que se trataría de la propia cámara del canciller Rolin<sup>82</sup>, aunque evidentemente no ofrecen paralelos con la arquitectura

flamenca contemporánea, que no emplea este tipo de soluciones sino más bien plantas rectangulares o en “L” con cubierta simple de madera como se observa en numerosas miniaturas del periodo<sup>83</sup>. Por su parte, la interpretación de este espacio como “arquitectura sacra” se refiere en la mayoría de los casos a su potente carga semántica de carácter religioso más que a la tipología arquitectónica empleada. Ejemplo de ello es la interpretación de la triple arcada del fondo, que se ha propuesto como parte más relevante de este “espacio sacro”, pero que finalmente se lee como “fórmula de soberanía” que se referiría al “Reino celestial del fondo”<sup>84</sup>.

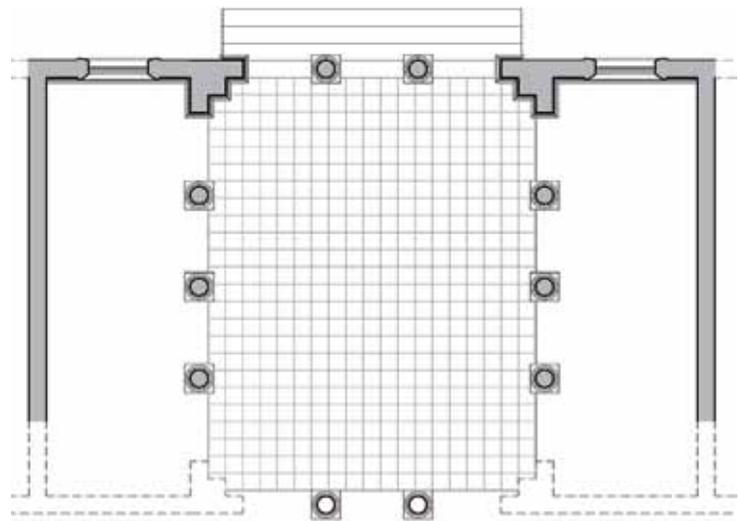
Otra sugestiva teoría propone que el espacio de la *Madonna Rolin* aludiría al ámbito para el cual estaría destinado el cuadro, la capilla de San Sebastián en Notre-Dame-du-Châstel en Autun (fig. 13), reformada entre 1429-1430 por Nicolas Rolin, donde este tenía permiso –gracias a una bula papal de 1434– para celebrar oficio de Maitines antes de la hora tercera y donde se enterraría<sup>85</sup>. Aunque –como vimos– es importante la devoción de Rolin y el referente litúrgico de la capilla de San Sebastián para explicar el contenido religioso del cuadro, no bastan para explicar el espacio arquitectónico del mismo, pues el único fundamento formal de dicha teoría es la arcada de cuatro columnas –cuya separación es en torno a un pie según la escala de la planta– que comunicaba visualmente la capilla con la nave de la iglesia y que no tiene nada que ver con las arcadas de la *Madonna Rolin*. Aun admitiendo un hipotético guiño a dicha iglesia, una comparación de las plantas de la capilla de San Sebastián y del espacio representado en el cuadro de Van Eyck no deja lugar a dudas de que no existe relación entre las tipologías de ambos ambientes. Además, tanto la sala representada como su concatenación de espacios no proceden de la arquitectura religiosa, sino de la civil, como veremos a continuación.

La sala que hemos descrito en la *Madonna Rolin* reinterpreta un modelo arquitectónico muy habitual en ámbito hispano y que posee raíces islámicas: la *qubba*. Este tipo de elemento, inicialmente de carácter religioso y funerario, pasa –desde ejemplos como el castillejo de Monteagudo en el siglo XII, pero especialmente a partir del siglo XIII– a la arquitectura palatina y doméstica, con función de representación, incluso como *aula regia* y salón del trono en alto<sup>86</sup>. No se quedó lejos Panofsky al hablar de la sala ocupada por Rolin y la Virgen con el Niño como “sala del trono de un palacio no de este mundo”<sup>87</sup>, pero no era necesario llegar a las alturas celestiales, aunque en cualquier caso estamos hablando de un espacio de representación del poder para el que valdrían las poéticas palabras de Harbison, “como una corona, la estancia podría querer significar la recompensa del Canciller por haber proporcionado sabios y prudentes servicios a la Corte y a la Iglesia”<sup>88</sup>.

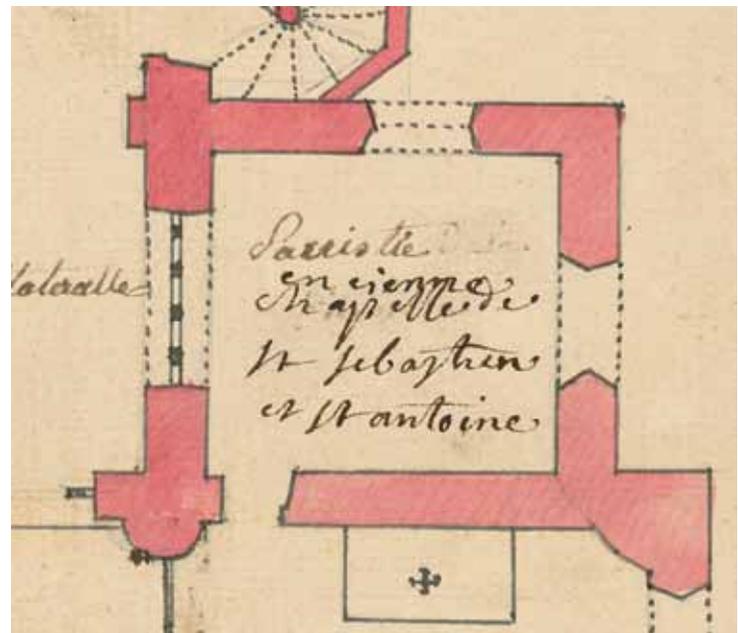
La *qubba* es muy frecuente en la arquitectura peninsular medieval tanto en territorio islámico como cristiano<sup>89</sup>. Su estructura elemental es una sala tendente a la planta central –gene-



11



12



13

ralmente cuadrada– cubierta por cúpula o por armadura de madera compleja; en periodo nazarí la sala se completa habi-



14 Salón de Embajadores, Palacio de Pedro I, Reales Alcázares, Sevilla.

15 Salón de Embajadores (planta según Antonio Almagro Gorbea), Palacio de Pedro I, Reales Alcázares, Sevilla.

16 Salón del Trono (planta según Antonio Almagro Gorbea), Palacio de Pedro I, Reales Alcázares, Sevilla.

14

tualmente con vanos múltiples que llegan hasta el pavimento y ventanas de tipo *qamariyya* en la parte superior del muro, así como con dos salas rectangulares menores flanqueándola. Todos estos elementos se emplean en la *Madonna Rolin*, de cuyo espacio destacábamos asimismo la importancia de las arcadas rodeando la sala y las pequeñas ventanas no alineadas con los arcos. Dichos elementos, junto con la tipología general de salón con alcobas laterales, confluye en edificios como el Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla, tanto en el Salón de Embajadores (figs. 14-15) como en el antiguo salón del trono en alto (fig. 16), obra de arquitectos granadinos enviados por Muhammad V<sup>90</sup>. Asimismo el Salón de Embaja-

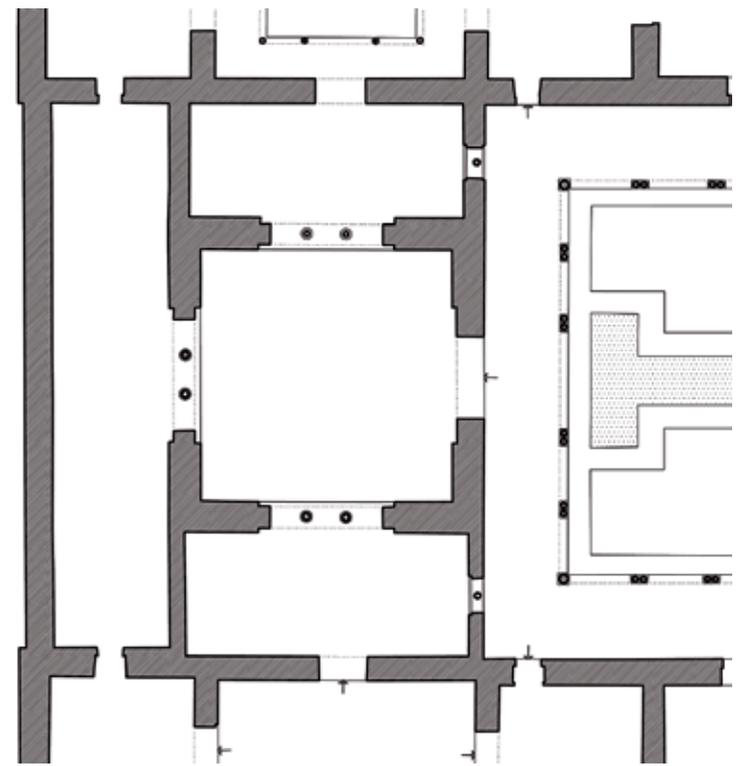
dores acababa de ser reformado en 1427, cuando se cambió su primitiva cubierta por la actual<sup>91</sup>.

La *Madonna Rolin* presenta además una concatenación de espacios situados a distinto nivel. Su salón inspirado en la *qubba* enlaza con un jardín, a continuación con una muralla y finalmente con un paisaje urbano visto en picado. Este tipo de perspectivas son las más características de la Alhambra de Granada. La misma concatenación de espacios existía en el entorno del mirador de Lindaraja, *qubba* que se abría a un jardín cercado por la muralla y que dominaba el panorama urbano de Granada recorrida por el río Darro (fig. 17), vista hoy distorsionada por

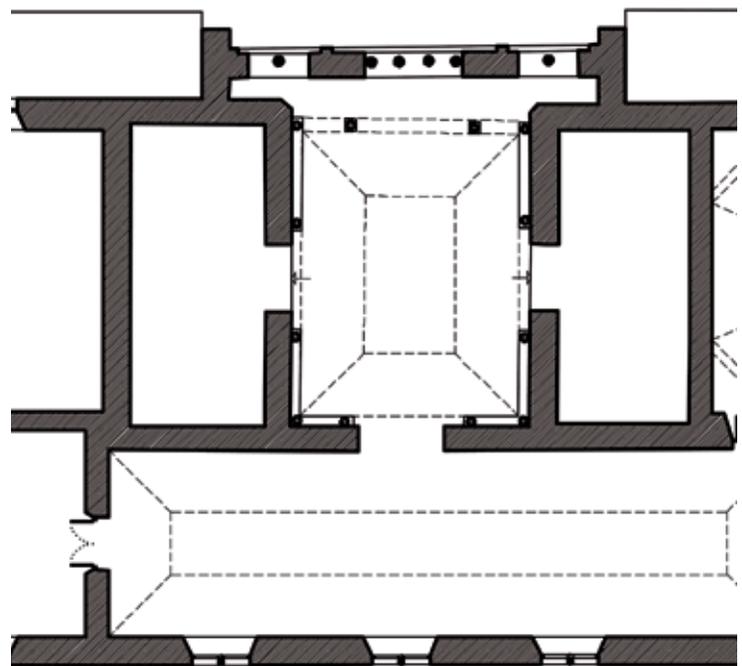
la construcción de los Cuartos Nuevos de la Alhambra, que datan de época de Carlos V<sup>92</sup>.

Incluso en ensayos que se centran en el contenido religioso de la *Madonna Rolin* se reconoce el aspecto civil de la estancia representada, que suele interpretarse como “*watchtower*” (torre vigía)<sup>93</sup>. Precisamente una de las características de contextos arquitectónicos andalusíes o bajo su influencia es la tipología de “torre con palacio” o “torre-palacio”, cuya estancia protagonista es la *qubba*<sup>94</sup>. En este sentido, serían importantes las influencias recíprocas entre el ámbito cristiano y el islámico en la Península, pues si bien la *qubba* tiene raíz islámica, su inserción en la torre y su creciente protagonismo tanto en planta como en alzado, podrían deberse a la influencia de la torre del homenaje cristiana<sup>95</sup>. La “torre-palacio” destaca en la Alhambra, en la que existen varios ejemplos de *qubba* que pudieron impactar a Jan van Eyck durante su viaje, como la del Salón de Embajadores en la torre de Comares, los pabellones del patio de los Leones –¿tal vez esta arquitectura de jardines, fuentes y pabellones inspiraría asimismo obras como la *Fuente de la Gracia*?–, las salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes –en las que además en la parte superior del muro se disponen parejas de ventanitas semejantes a las del cuadro de Van Eyck–, la torre del Peinador de la Reina, el mirador hacia el valle del Darro en el Generalife, el mirador del antiguo convento de San Francisco o, en la ciudad, el Cuarto Real de Santo Domingo<sup>96</sup>. Asimismo, la *qubba* se empleó en otros muchos edificios de Castilla, por ejemplo en el palacio de María de Molina en Valladolid.

Como ya han sugerido varios autores, es evidente que el procedimiento de Jan van Eyck no es ‘retratar’ un lugar concreto, sino que asimila distintos rasgos tomados a lo largo de sus viajes y tal vez recogidos en un cuaderno de dibujos. La confluencia de todos los pormenores que hemos analizado en la *Madonna Rolin* nos lleva a un único referente tipológico posible, la *qubba* de filiación nazarí, aunque quizás combinando elementos de varios edificios. La complejidad de la composición arquitectónica y sus múltiples coincidencias con el modelo andalusí imposibilitan que el espacio del cuadro se trate de una mera invención de Van Eyck; fue necesaria una experiencia *in situ* para entender y reinterpretar de este modo un espacio semejante, único en la pintura de dichas fechas. La confusión que muestra la historiografía es parangonable con la sorpresa y fascinación que el propio Van Eyck sentiría a lo largo de su viaje. La mezcla de elementos que confluyen en este “palacio no de este mundo”, su concatenación de espacios y su relación con el jardín serían especialmente apropiados para el tema representado; viajeros de la segunda mitad del siglo XV como Jerónimo Münzer reconocen quedarse deslumbrados ante edificios para ellos de difícil adscripción, como la lonja de Barcelona, “un soberbio edificio, coronado de una cúpula, que semeja a un mismo tiempo iglesia y gran palacio”<sup>97</sup>, y consideran las arquitecturas palaciegas hispanas “tan soberbiamente construidas, con tales cámaras, patios y jardines que a un mismo tiempo parecen alcázares y paraísos”<sup>98</sup>.



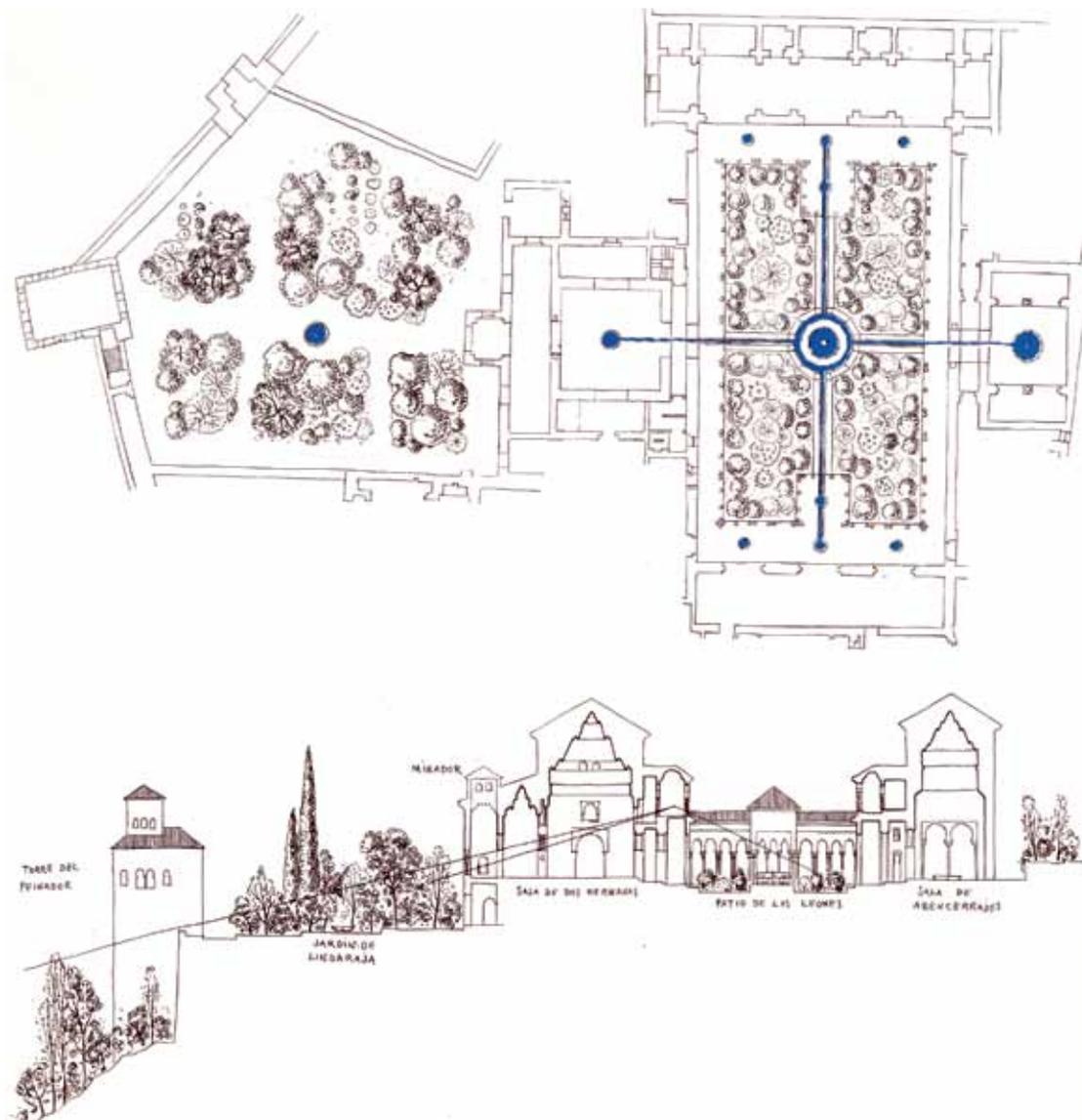
15



16

#### LA ESTELA DE LA MADONNA ROLIN: INCOMPRENSIÓN, COMPETICIÓN, REELABORACIÓN

La hipótesis propuesta puede resultar brillante, pero no debemos permitir que la complejidad e interés de la obra de Jan van Eyck ni el entusiasmo del historiador del arte nos deslumbren. Creemos necesario encontrar otras evidencias en el contexto eyckiano que nos ayuden a contrastar esta teoría relacionada con la *qubba*. Pese a que algunos elementos de la *Madonna Rolin* se repiten en la obra de Van Eyck hasta el final de su vida y afectan a sus discípulos más directos,



17 Sección N-S del Palacio de los Leones, Alhambra de Granada (dibujo de Francisco Prieto-Moreno).

18 Jan van Eyck y taller: *Virgen de Jan Vos*, ca. 1395-1441. Frick Collection, Nueva York.

17

como refleja la *Virgen de Jan Vos* (ca. 1395-1441/1443), tabla del maestro y su taller (fig. 18), la solución al enigma nos la ofrece Rogier van der Weyden, cuyo *San Lucas pintando a la Virgen* (fig. 19) es la secuela más próxima a la *Madonna Rolin*<sup>99</sup>. Si comparamos ambas obras, descubriremos que Van der Weyden –quien nunca viajó a la Península Ibérica, pese a acometer importantes obras para Castilla– no entendió –o simplemente desestimó– el espacio planteado por Van Eyck y lo adaptó a los usos flamencos. En efecto, Van der Weyden abandona la sala central y la sustituye por dos estancias dispuestas en “L”, habituales en cualquier casa burguesa o noble flamenca y como él también recoge en la tabla derecha del *Retablo de San Juan Bautista*<sup>100</sup>. Asimismo, en *San Lucas pintando a la Virgen* las dos ventanas superiores en eje con los capiteles se sustituyen por un óculo central, además cerrado con vidrieras propias del ámbito flamenco en el siglo XV. En la parte superior del muro se sitúan dos ménsulas pétreas sobre las que apoya una viga de madera que constituye el núcleo de una cubierta curva de este mismo material, rechazando el monumental vacío de Van Eyck y en línea con el tipo de

cubiertas de casas y palacios flamencos, como se recoge en la conocida miniatura de apertura de las *Crónicas de Hainaut* (1447-1448) del propio Van der Weyden –en la que se representa al canciller Rolin junto a Felipe el Bueno– y en otras muchas miniaturas flamencas del periodo<sup>101</sup>. En *San Lucas pintando a la Virgen* solamente se emplea vano triple al fondo, este no es arcuado y en sus aperturas laterales hay antepechos, por tanto también se ha renunciado a los vanos hasta el pavimento; asimismo, la perspectiva no tiene la audacia del contrapicado y el paisaje se aplanan. En dos secuelas directas de esta obra, *San Lucas pintando a la Virgen* (ca. 1440-1475) del taller de Dirk Bouts (Bowes Museum) (fig. 20) y la *Virgen con María Magdalena y donante*, por el Maestro de Santa Gúdula (Lieja, Museo Catedralicio), se recuperan los tres arcos del fondo, pero también se ha perdido la tipología del espacio eyckiano.

Un ejemplo deudor de la *Madonna Rolin* y de la *Virgen de Jan Vos* es la *Madonna Exeter* (ca. 1450) de Petrus Christus (fig. 21), que recoge varios elementos de la sala de la *Madonna Ro-*



18

lin, como las losetas con estrellas, algunos arcos y ventanas, pero que abandonan la *qubba* y se adaptan a una capilla gótica –se percibe la portada escultórica a la izquierda, por la que ha accedido el donante cartujo, el mismo Jan Vos– y se emplean ventanas alineadas con los arcos y antepechos en los vanos del fondo<sup>102</sup>. Definitivamente, la tipología del espacio de la *Madonna Rolin* se diluye por completo en obras en las que priman los italianismos que con la nueva generación ya habían cobrado gran fuerza en Flandes. Así sucede en la *Virgen con el Niño* (ca. 1450) de Petrus Christus y la *Virgen de la Pera* (ca. 1515-1520) de Bernard van Orley (ambas en el Museo Nacional del Prado).

Llegados a este punto, no podemos olvidar la respuesta aragonesa. Es precisamente Lluís Dalmau, de modo tan directo como Rogier van der Weyden, quien pudo reaccionar ante la *Madonna Rolin* con otro criterio original y en competición con la concepción de Jan van Eyck. Hoy se desestima que Dalmau conociera a Van Eyck en Lisboa –teoría repetida desde Pemán–, no obstante es seguro su viaje con destino al

taller de Van Eyck en 1431, donde permanecería varios años, tal vez hasta 1436<sup>103</sup>. Proponemos, por tanto, que es altamente probable que dicha visita de aprendizaje coincidiera con –al menos– la fase de ideación de la *Madonna Rolin*, cuadro del que ya sabemos que supuso una importante innovación en los ámbitos del retrato devocional, la representación arquitectónica de interiores y el paisaje. A nuestro entender, exactamente las mismas innovaciones, tan vanguardistas para el ámbito flamenco en el caso de Van Eyck como para el aragonés en el de Dalmau, son las que este último propone en la *Virgen dels Consellers* (1443-1445) (fig. 22). La idea general de este cuadro es la misma que la de la *Madonna Rolin*, aunque se ha optado por una fórmula más tradicional al introducir a los santos Eulalia y Andrés, protectores de la ciudad de Barcelona; formalmente esta obra podría situarse a caballo de la *Virgen del Canónigo Van der Paele* y la *Madonna Rolin*. Pero lo que más nos interesa, de nuevo, es el espacio del cuadro. El interior representado por Dalmau compite con la obra de Van Eyck en la complejidad y riqueza del pavimento valenciano y de la cátedra de la Virgen, cuya fina talla recuerda al



19

facistol del *Políptico del Cordero Místico* pero cuya complejidad es mayor que la de los sencillos asientos de la Virgen en las obras eyckianas. El paisaje es más simple que en la *Madonna Rolin*, aunque supone una apuesta relevante por parte de Dalmau, quien renunció al fondo de oro que se recoge en el contrato firmado en 1443. La sala no es una *qubba*, pues en la Corona de Aragón dicho modelo tuvo menos éxito que en Castilla, pero recurre también a elementos vanguardistas de la arquitectura de poder peninsular, en este caso de filiación aragonesa –cuyo foco principal era Valencia<sup>104</sup>–: una imponente estancia de planta salón absidada, con claves pinjantes y ventanales con tracerías flamígeras caladas, espacio tan impactante como la Capilla de San Jorge en el Palacio de la Generalitat en Barcelona o la Lonja de la Seda de Valencia. La *Virgen dels Consellers* de Dalmau atendería por tanto a experimentaciones paralelas a las de Jan van Eyck, quien –junto con otro discípulo– reinterpretó en la *Virgen de Jan Vos* (ya citada, poco anterior a la obra de Dalmau e inspiradora asimismo de la *Madonna Exeter*) algunos elementos de la *Madonna Rolin*, particularmente el paisaje urbano, algunos elementos arquitectónicos como el tipo de soportes o el plaqueado del muro y diseños geométricos nazaríes en la alfombra; asimismo, empleó una figura femenina que también Dalmau repitió en su santa Eulalia de la *Virgen dels Consellers*<sup>105</sup>. La arquitectura tendría tal relevancia simbólica en Aragón, que se produjeron imágenes con la misma composición que



20

la *Virgen dels Consellers*, como sucede en el frontispicio del *Regiment de la Cosa Publica* (1499), cuyo centro se ocupa con el edificio mismo como emblema de la ciudad de Valencia –concretamente las Torres de Serranos– declarada “paraíso” en la tierra seis veces a lo largo de dicho libro.

Van Eyck y Dalmau perseguían objetivos similares y compitieron con soluciones relacionadas con la arquitectura de poder de vanguardia en la Península Ibérica, con puntos convergentes y divergentes. A finales de siglo, sería Castilla el foco capaz de asimilar todas las influencias que hemos comentado a lo largo de este artículo. En su *Virgen de la leche* (ca. 1500) Pedro Berruguete, amalgama la mejor tradición flamenca, nuevos italianismos y, por fin, se atreve a representar una compleja cubierta de armadura de lazos para la gloriosa –aunque sintética– *qubba* baldaquino de la Reina de los Cielos (fig. 23): utopía humanista, providencialismo cristiano y multiculturalidad, ante la primera globalización.

#### REFLEXIÓN FINAL: UNIVERSITAS EN EL HORIZONTE EUROPEO DEL SIGLO XV

Nuestro objetivo era diseccionar el espacio arquitectónico representado en la *Madonna Rolin* y así poder identificar la tipología de sus elementos y del conjunto, para compararlo con edificios existentes en el siglo XV y a los que Jan van Eyck pudo tener acceso. Creemos haber satisfecho dicho plantea-

19 Rogier van der Weyden: *San Lucas pintando a la Virgen*, ca. 1435. Fine Arts Museum, Boston.

20 Taller de Dirk Bouts: *San Lucas pintando a la Virgen*, ca. 1440-1475. Bowes Museum, New Gate.

21 Petrus Christus: *Madonna Exeter*, ca. 1450. Gemäldegalerie, Berlín.



21

miento, que nos ha permitido identificar la *qubba* palaciega de filiación nazarí como único modelo que recogiese todos los elementos observados en el cuadro. La concatenación de espacios (salón, salas laterales, jardín/patio) nos recuerda a conjuntos palatinos como la Alhambra de Granada y el Palacio de Pedro I en Sevilla, cuyo Salón de Embajadores además presenta alternancia de columnas de mármoles de distintos colores. La vinculación con España se refuerza asimismo a través

de elementos subsidiarios como el pavimento valenciano, el asiento de taracea nazarí, la tipología de ventana *qamariyya* y su posición descentrada con respecto a los arcos de paso. Para contrastar la hipótesis planteada, recurrimos a la principal secuela de la *Madonna Rolin*, *San Lucas pintando a la Virgen* de Van der Weyden, obra en la que no se comprende –o se desestima– el espacio planteado por Van Eyck y se readapta a los usos flamencos, como ocurre también en la *Madonna Exe-*

22 Lluís Dalmau: *Virgen dels Consellers*, 1443-1445. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.



22

23 Pedro Berruguete: *Virgen de la leche*, ca. 1500. Museo Nacional del Prado, en depósito del Museo Municipal, Madrid.

ter de Petrus Christus. Por otro lado, la *Virgen dels Consellers* de Lluís Dalmau plantea una investigación análoga al cuadro de Van Eyck, también innovadora en el retrato, la representación de interiores y el paisaje, y que escoge un modelo de gran prestigio en la arquitectura de poder peninsular, pero en este caso se trata de una sala que plantea las corrientes en boga en la arquitectura civil de la Corona de Aragón, donde la *qubba* gozó de menor aceptación. La cubierta que Jan van Eyck dejó sin resolver y todas las influencias de vanguardia de la Europa del momento –flamencas, italianas, islámicas/nazaríes– se

sintetizan hacia 1500 en Castilla, en la *Virgen de la leche* de Pedro Berruguete.

Estas obras reflejan un horizonte cultural ecléctico, universalista y providencialista, donde además todas las artes eran concomitantes e intercambiaban entre sí, en pura simbiosis, registros expresivos y simbólicos. Asistimos a las tensiones entre pluralidad, hegemonías y sincretismos que inauguran la Edad Moderna, proceso en el que el poder se expresa no solo por la calidad de las propuestas artísticas, sino por el

control del mayor número posible de modelos, del mismo modo que desde Borgoña, Portugal, Castilla y Aragón se pretendía conquistar los mercados y la política internacionales. En este sentido, hemos demostrado que el paso de la embajada borgoñona por Castilla tuvo una importante motivación comercial.

Encarnan tales ambiciones figuras como Nicolas Rolin (1376-1462) o Alfonso de Cartagena (1381-1456). La fascinación por la pluralidad y versatilidad de modelos del arte español siguió viva durante generaciones –pensemos en los cardenales Mendoza y Cisneros– y aportaba un lenguaje difícilmente clasificable, pero no menos eficaz en sus objetivos político-mesiánicos; obras que hicieron posible el maridaje entre la Jerusalén celestial cristiana y el Jardín feliz islámico: alcázar, iglesia, paraíso. Los “paraísos” del viaje de Münzer, el “paraíso” de Isabel la Católica en Guadalupe. Este campo de experimentación resultaba muy atractivo y útil a los ojos de extranjeros. Se planteaba un discurso monorreligioso, pero multicultural.

A inicios de siglo, Guillebert de Lannoy estuvo en Santiago de Compostela, Valencia y Sevilla y participó en las campañas castellanas contra Granada (1408-1410) en colaboración con Fernando el de Antequera<sup>106</sup>. Una vez pactada la paz, dicho caballero flamenco escoltó al rey nazarí hasta su ciudad de Granada, de la que recuerda admirado “su palacio, sus casas y sus jardines de placer así como de otros príncipes del entorno, que son cosas bellas y maravillosas de ver” y que disfrutó nueve días antes de regresar a Sevilla y partir a Francia para rendir cuentas al duque de Borgoña<sup>107</sup>. Se trata de un claro precedente del viaje de Van Eyck de 1428-1429, pues de su embajada formó parte Badouin de Lannoy, hermano de Guillebert; asimismo, ambos hermanos pertenecieron a la primera generación de caballeros del Toisón de Oro.

La rica documentación aragonesa confirma que los dos grandes atractivos de la Península Ibérica para los viajeros europeos eran las ciudades de Santiago de Compostela y Granada –al menos de 1399 a 1491– tanto por su exotismo como por motivaciones devocionales y caballerescas en la lucha contra el Islam<sup>108</sup>. Conocida es la propagandística guerra contra Granada protagonizada por Juan II y su condestable Álvaro de Luna en 1431, con el sonado éxito castellano en la batalla de La Higuera, immortalizada en una sarga en el alcázar de Segovia que después serviría como modelo para el fresco de la Galería de Batallas de El Escorial. Por su parte, Juan I de Portugal, suegro de Felipe el Bueno, convocó en 1433 a su familia para planificar sus políticas contra Marruecos y Granada. Planeaba una alianza con Castilla contra los meriníes y un ataque a los nazaríes<sup>109</sup>. Por su parte, Felipe el Bueno celebró el “Banquete de votos del Faisán” en 1454 para convocar una cruzada que liberase Constantinopla; en la fiesta, Hance, el gigante de la corte, actuó como “sarraceno de Granada” con Goliat como contraparte<sup>110</sup>.



23

Flandes, un ducado que quería devenir en reino y que deseaba encabezar la lucha contra el infiel, pese a fracasar en su intento –como tantas utopías de los siglos XV y XVI– acabaría siendo la piedra de toque de las potencias europeas, como también lo fueron Granada y diversos territorios italianos, estados ambiciosos pero finalmente absorbidos por la Monarquía Hispánica, potencia que pronto comenzaría la primera globalización en sentido estricto. Detrás del despliegue flamenco, no lo olvidemos, se situaban las políticas encabezadas por Nicolas Rolin, en última instancia responsable del viaje y las negociaciones de 1428-1429. En la *Madonna Rolin* el canciller, vestido con el traje que recibió en la boda de Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, fusiona la *devotio moderna* –con posible alusión al tratado de Arrás, a la descendencia de los duques y a la deseada corona regia– con la monumental arquitectura de poder hispana, el sabor anticuario del conjunto, el paisaje cuajado de los últimos edificios flamencos, el pavimento valenciano, la taracea nazarí, la flora mediterránea, la mejor orfebrería y moda centroeuropeas; en definitiva, uno de los panoramas hegemónicos y providencialistas más ambiciosos que cabría esperar en el siglo XV europeo. Una vez más, el arte nos ofrece el triunfo en el fracaso de las utopías. ♣

- \* La hipótesis central de este trabajo la propusimos por primera vez en M. Parada López de Corselas, *Le variazioni della 'serliana': aspetti e motivi dell'architettura del potere dall'Antichità al Rinascimento italiano e spagnolo*, Tesis Doctoral, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bolonia, 2014, pp. 358-360. Se incluyó una breve referencia en S. De María y M. Parada López de Corselas, "Introduzione", en S. De María y M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bononia University Press, Bolonia, 2014, pp. xxiv-xxv; mientras que los fundamentos del presente trabajo se expusieron en la comunicación M. Parada López de Corselas, "El viaje a España de Jan van Eyck y su asimilación de la arquitectura de poder: la *qubba* en la Virgen del Canciller Rolin", *IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)* (Madrid, 11-13 de noviembre de 2015). El presente artículo se enmarca en el proyecto "Al-Andalus, los reinos hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual" (I+D HAR2013-45578R). Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Juan Carlos Ruiz Souza por su magisterio. El arquitecto César López Pierre merece un agradecimiento especial por sus reconstrucciones y planimetrías de la sala representada en la *Madonna Rolin*, que ha realizado en exclusiva para esta investigación siguiendo nuestras indicaciones. Manifestamos todo nuestro reconocimiento a nuestro amigo y mentor Francisco Hernández y agradecemos las generosísimas palabras y numerosas menciones que nos dedica en su tesis, F. Hernández Sánchez, *Las artes suntuarias del reino nazarí de Granada en el contexto cultural de Occidente: lujo, especificidad, y éxito*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016. Esta tesis es fundamental para comprender la importancia de las artes suntuarias nazaríes en el panorama internacional de la época; remitimos a ella para un mejor conocimiento de tales producciones.
- 1 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Harvard University Press, Cambridge, 1971 (1.ª ed. 1953), p. 1. Traducción por C. García Gimeno en E. Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 9.
  - 2 Cfr. T. H. Borchert, "Jan van Eyck - The Myth and the Documents", en S. Kempersdick y F. Lammertse (eds.), *The Road to Van Eyck*, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam, 2012, p. 85.
  - 3 W. H. J. Weale, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, John Lane, Londres, 1908, doc. 7, pp. xxxi-xxxii y pp. xxi, 11; W. H. J. Weale y M. W. Brockwell, *The Van Eycks and Their Art*, John Lane, Londres, 1912, doc. 7, pp. xxxii-xxxiii y pp. xxv, 10. Se desconoce el recorrido del viaje, aunque la más reciente propuesta plantea una visita a Portugal, *vid.* B. von Barghahn, *Jan van Eyck and Portugal's "illustrious generation"*, Pindar Press, Londres, 2013, pp. 40, 43.
  - 4 *Vid.* W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, doc. 9, p. xxxiii; W. H. J. Weale y M. W. Brockwell, *op. cit.*, 1912, doc. 9, p. xxxiii.
  - 5 La embajada a Aragón tuvo lugar entre el 1 de julio de 1427 y el 15 de febrero de 1428. Jan van Eyck estaba en Lille en julio de 1427 y en Brujas en agosto del mismo año, con lo cual no pudo formar parte de la misión diplomática en Aragón, *cfr.* J. Paviot, "La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits", *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 23, 1990, pp. 83-93, esp. nota 22 *infra* p. 86. Cornudella recuerda que el matrimonio que se negociaba era con Leonor, hermana de Alfonso el Magnánimo, y no con Isabel de Urgell - como propuso Tramoyeres y se ha ido reiterando- *vid.* R. Cornudella, "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón", *Locus Amoenus*, 10, 2009-2010, nota 42 *infra* p. 47. *Cfr.* L. Tramoyeres Blasco, "El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos", *Cultura Española*, Madrid, 1907, pp. 553-580; W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, pp. 11-12 y docs. 10-11, pp. xxxiii-xxxiv; W. H. J. Weale y M. W. Brockwell, *op. cit.*, 1912, pp. 10-11. A pesar de todo, esta teoría del viaje aragonés de Van Eyck en 1427 se sigue defendiendo por autores como B. von Barghahn, *op. cit.*, 2013, pp. 44-48.
  - 6 *Vid.* W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, doc. 13, pp. xxxv-xxxvi. W. H. J. Weale y M. W. Brockwell, *op. cit.*, 1912, doc. 13, p. xxxiv.
  - 7 W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, pp. 13-16, esp. nota 6 *infra* pp. 13-14.
  - 8 La "Copie du verbal du voyage de Portugal..." se publicó por primera vez en L. P. Gachard, *Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique*, Louis Hauman et Comp<sup>te</sup>, Bruselas, 1834, vol. 2, pp. 63-91 (citado en dicha obra como: 2<sup>o</sup> registre aux chartes de la Chambre des Comptes de Brabant, reposant aux archives du royaume). Se recoge asimismo en J. de Vasconcellos, "Voyage de Jehan Van-Eyck - Viaje de Juan Van Eyck", *Revista de Guimarães*, 14, 1897, pp. 10-45 y 145-160; W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, pp. lv-lxxii (se copia incompleto y se cita como: Archives de l'État en Belgique, *Chambre des Comptes, registre 132*, ff. clvii-clxvi); J. Paviot, *Portugal et Bourgogne au XVe siècle (1384-1482). Recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*, Centre culturel Calouste Gulbenkian, Lisboa-París, 1995, doc. 92, pp. 205 ss., que indica que el documento está perdido y -siguiendo a Chiffet- identifica al autor con el rey de armas Flandes. La versión castellana con lusitanismos, perteneciente a la Bibliothèque Nationale de France, se estudia parcialmente en Vizconde de Santarem, *Notícia dos manuscritos pertencentes ao direito publico externo, diplomatico de Portugal e á historia e litteratura do mesmo paiz (na Bibliotheca de Paris e nos arquivos de França)*, Typografia da Academia Real das Ciencias, Lisboa, 1827, p. 68; Vizconde de Santarem, *Quadro elementar das relações políticas e diplomaticas de Portugal con as diversas potencias do mundo*, vol. 3, J. P. Aillaud, París, 1843, pp. 43-69 (en nota 97 *infra* p. 69 lo cita como: Biblioth. Real de Pariz, casa dos Mss. Codice n. 10,245); se estudia con más detalle -aclarando confusiones previas y errores varios- en J. de Vasconcellos, *op. cit.*, 1897, pp. 5-45. La signatura actual de este manuscrito es: Bibliothèque Nationale de France, Ms. Portugais 20 [Ancien fonds, n.º 10245], ff. 105r-129v. No existe la supuesta versión en portugués de la que habla J. de Vasconcellos, *op. cit.*, 1897, p. 5. Para una revisión del viaje, nuevas transcripciones de los dos documentos conocidos y su primera traducción completa al español y al inglés, *vid.* M. Parada López de Corselas, *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, La Ergástula, Madrid, 2016. Existe una copia del documento de Bruselas realizada por Jules Chiffet (1615-1676): Besançon, Bibliothèque municipale, ms. Chiffet 65, fols. 80r-106r.
  - 9 Además de la bibliografía citada en la nota anterior, para una panorámica general del viaje, *vid.* A. Raczyński, *Les arts en Portugal. Lettres adressées a la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, Jules Renouard et C<sup>o</sup> Libraires-Éditeurs, París, 1846, pp. 195-197; J. A. Crowe y G. B. Cavalcaselle, *The Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, John Murray, Londres, 1857, pp. 53-54 [2.ª ed., Londres, 1872, pp. 85-87]; J. de Vasconcellos, *Alrecht Dürer e a sua influencia na Península* [col. *Archeologia Artistica*, I, IV], Imprensa Portuguesa, Oporto, 1877, pp. 91-92 y 157; C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert* [col. *Geschichte der Kunstgeschitche*, VIII], Ebner & Seubert, Stuttgart, 1879, p. 118; J. de Vasconcellos, *A pintura portuguesa nos seculos XV e XVI* [col. *Historia da arte em Portugal*, I], Officina Typographica de Juan Eduardo Alves, Oporto, 1881, pp. 11-13 y 19; A. Woltmann y K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, II, E. A. Seemann, Leipzig, 1882, p. 9; C. Sterling, "Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'Art*, 33, 1976, pp. 33-37; B. von Barghahn, *op. cit.*, 2013, pp. 49-109. Para el contexto histórico y diplomático del viaje *vid.* J. Paviot, "Portugal et Bourgogne au XVe siècle. Essai du synthèse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 26, 1989, pp. 121-143; M. Sommé, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme aupouvoir au XV<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires du Septentrion, París, 1998, pp. 26-34; A. B. Spitzbarth, *Ambassades et ambassadeurs de Philippe le Bon, troisième duc Valois de Bourgogne (1419-1467)*, Brepols, Turnhout, 2013, pp. 296-297, 461, 473; R. Kasl, *The Making of Hispano-Flemish Style. Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*, Brepols, Turnhout, 2014, esp. pp. 24-25 y nota 131.
  - 10 J. Paviot, *op. cit.*, 1995, doc. 91. Dicho documento, según Paviot, también se ha perdido.
  - 11 *Vid.* W. H. J. Weale, *op. cit.*, 1908, doc. 27, pp. xlv-xlv; W. H. J. Weale y M. W. Brockwell, 1912, doc. 27, p. xxxvii.
  - 12 Para una revisión del asunto *vid.* M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2016, pp. 17-20.
  - 13 Véase la nota 8 de este artículo. La referencia correcta al documento original es: Bruselas, Archives de l'Etat en Belgique, *Chambre des Comptes*, 132 [Registre II], fols. 157r-166v. En el inventario se encuentra anotado: "131-153.

- Vingt trois Registres aux Chartres pour les documents de Brabant, de Limbourg et les pays d'Outre-Meuse, depuis l'année 1404, époque de l'institution de la Chambre, jusqu'en 1783" y "registre II portant le n° 132, commence à 1430 et finit à 1452". Agradecemos la colaboración de Iban Redondo Parés y del archivero Baudouin D'hoore. El hallazgo se produjo el 27 de enero de 2016.
- 14 Cfr. M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2016, p. 85.
- 15 Cfr. *ibid.*
- 16 Cfr. *ibid.*
- 17 Cfr. *ibid.*, pp. 27-32.
- 18 Lo más repetido, por ejemplo en S. Jones, "Jan van Eyck and Spain", *Boletín del Museo del Prado*, 32, 50, 2014, p. 44.
- 19 C. Pemán y Pemartín, *Juan van Eyck y España*, Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 1969, pp. 87-88.
- 20 M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2016, pp. 31-32.
- 21 Actas del Ayuntamiento de Burgos, año 1429, f. 34r-v; publicado en L. Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena: obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores*, Escuela de Estudios Hebraicos, Madrid, 1942, pp. 72, 269-271.
- 22 L. Gilliodts-Van Severen, *Cartulaire de l'ancienne estaple de Bruges. Recueil de documents concernant le commerce intérieur et maritime, les relations internationales et l'histoire économique de cette ville*, L'uois de Plancke, Brujas, 1904, p. 567, docs. 693 y 694.
- 23 J. Torres Fontes, "Las relaciones castellano-granadinas, 1427-1430", *Relaciones exteriores del Reino de Granada: IV del Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, C. Segura Graiño (coord.), Almería, 1988, pp. 97-99.
- 24 Se ha propuesto incluso que recibiría el encargo de adquirir información cartográfica para Felipe el Bueno, *vid. J.-G. Lemoine*, "Autour du voyage de Jan van Eyck au Portugal en 1428", *Cahiers de Bordeaux. Journées Internationales d'Études d'Art 1954* (IHE n.º 15782), pp. 17-26.
- 25 Pioneras en este sentido son las obras de J. de Vasconcellos citadas (1877, 1881), que abundan en la influencia de Van Eyck en la pintura portuguesa.
- 26 S. Jones, *op. cit.*, 2014, pp. 30-49. Las conclusiones de esta autora merecen una revisión, pues más que de obras realizadas en Castilla, podríamos estar hablando de obras hechas en Flandes por encargo castellano, como la *Fuente de la Gracia*, que investigamos actualmente.
- 27 C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, vol. 1, G. Grote, Berlín, 1908, p. 300.
- 28 C. Pemán y Pemartín, *op. cit.*, 1969, pp. 48-50, 105. Influencia ya advertida para el *Político del Cordero Místico*, la *Virgen del canónigo van der Paele* y la *Fuente de la Gracia* en M. González Martí, *Cerámica del Levante español III. Azulejos, 'socarrats' y retablos*, Labor, Barcelona, 1952, pp. 590-594.
- 29 Cfr. M. González Martí, *Cerámica del Levante español II. Alicatados y azulejos*, Labor, Barcelona, 1952, pp. 371-372.
- 30 C. Pemán y Pemartín, *op. cit.*, 1969, p. 102.
- 31 *Ibid.*, pp. 102-103.
- 32 *Ibid.*, p. 103.
- 33 J. Bialostocki, *El arte del siglo XV. De Párlar a Durero*, Istmo, Madrid, 1998 (1.ª ed. italiana 1989), p. 167.
- 34 En general sobre este contexto de intercambio mediterráneo en el que jugaron un papel clave las cortes, los comerciantes y los artistas, *vid. The Age of Van Eyck 1430-1450. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catálogo de exposición (Bruges, Groeningemuseum, 2002), T. H. Borchert (ed.), Gante, 2002.
- 35 B. Fransen, "Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra", *Anales de Historia del Arte*, 22, n.º esp., 2012, p. 42. Pemán ya sugiere que tomara apuntes durante su viaje: "Es legítimo preguntarse si de un artista de esta categoría que visita en misión destacada a todos los reyes peninsulares de su tiempo, retrata a princesas y se lleva a su Patria apuntes e impresiones de nuestro paisaje, nuestra arquitectura y nuestras cerámicas...", *vid. C. Pemán y Pemartín, op. cit.*, 1969, p. 105.
- 36 E. Gallwitz, *Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den alten Meistern im Stadel*, Insel, Fráncfort del Meno, 1992, pp. 196-198.
- 37 W. De Clercq et al., "Aragonese Tiles in a Flemish Castle: A Chivalric Gift-Exchange Network in Fifteenth-Century Europe", *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 27, 2, 2015, pp. 153-171.
- 38 En Flandes incluso se copiaron arquitecturas "orientalizantes", como sucede en la *Jeruzalemkerk* de Brujas, construida h. 1470 por los Adornes, comerciantes de origen genovés inspirados por el Santo Sepulcro tras un viaje a Tierra Santa. En general, *vid. J. Pennick*, "De Jeruzalemkerk te Brugge", *Brugs Ommeland*, 17, 1979, pp. 5-44.
- 39 *Vid. J. García Mercadal (ed.)*, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos, hasta finales del siglo XVI*, Aguilar, Madrid, 1952, pp. 266, 294.
- 40 Para un estado de la cuestión, *vid. P. Lorentz*, "Historiographie der Rolin-Madonna", en C. Kruse y F. Thürlemann (eds.), *Porträt - Landschaft - Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Gunter Narr, Tübingen, 1999, pp. 135-146; A. Châtelet, *Hubert et Jan van Eyck créateurs de l'Agneau mystique*, Éditions Fatou, Dijon, 2011, cat. n.º VII/2, pp. 267-268.
- 41 J. R. J. Asperen de Boer y M. Faries, "La Vierge au Chancelier Rolin de Van Eyck. Examen au moyen de la réflectographie à l'infrarouge", *Revue du Louvre*, 40, 1, 1990, pp. 37-49; P. Lorentz, *op. cit.*, 1999, pp. 137-142.
- 42 El tratamiento de un interior y la relación entre interior y exterior de este cuadro "represents an entirely original and unprecedented formula", *vid. O. Pächt*, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Harvey Miller, Londres, 1994 (1.ª ed. alemana 1989), p. 84. "Sin duda, el detallado paisaje del fondo [...] forma parte de los ejemplos más impresionantes de la pintura paisajística de los primitivos holandeses (sic). No sólo por ello, sino también respecto de la evolución del retrato del donante, la tabla ocupa un lugar preeminente en la obra de Jan van Eyck", *vid. T. H. Borchert*, *Jan van Eyck*, Taschen, Colonia, 2008, p. 53.
- 43 Sobre el canciller Rolin *vid. M. T. Berthier y J. T. Sweeney*, *Le chancelier Rolin (1376-1462): ambition, pouvoir et fortune en Bourgogne*, Editions de l'Armançon, Précy-sous-Thil, 1998.
- 44 H. Roosen-Runge, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt*, Wiesbaden, 1972, esp. pp. 26-32, 49 ss. y fig. 2; A. H. van Buren, "The Canonical Office in Renaissance Painting, Part II: More about the Rolin Madonna", *The Art Bulletin*, 60, 4, 1978, pp. 617-633; L. D. Gelfand, "Reading the architecture in Jan van Eyck's «Rolin Madonna»", en L. S. Dixon (ed.), *In Detail. New Studies of Northern Renaissance Art. Essays in Honour of Walter S. Gibson*, Brepols, Turnhout, 1998, pp. 18-19; P. Lorentz, "The *Virgin and Chancellor Rolin* and the Office of Matins", en S. Foister, S. Jones y D. Cool (eds.), *Investigating Jan van Eyck*, Brepols, Turnhout, 2000, pp. 49-57; B. Rothstein, "On Devotion as Social Ornament in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin*", *Dutch Crossing*, 24, 2000, pp. 96-132; L. D. Gelfand y W. S. Gibson, "Surrogate selves: the *Rolin Madonna* and the late-medieval devotional portrait", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 29, 3/4, 2002, pp. 119-138; L. D. Gelfand, "Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 1, 1, 2009, DOI: 10.5092/jhna.2009.1.1.3, disponible en: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-1-issue-1-90-piety-nobility-posterity> [última consulta: 08/12/2015 12:00].
- 45 Por ejemplo, se ha explicado el simbolismo del cuadro en función de la posición de los dedos de sus personajes, principalmente de Jesús niño bendiciendo al canciller Rolin, *vid. J. Lancry*, "Quand l'index n'est pas montré du doigt (essai sur la *Madone au Chancelier Rolin* de Van Eyck)", en B. Rougé (ed.), *L'index*, Presses Universitaires de Pau, Pau, 2009, pp. 71-82. Otras complejas interpretaciones en C. Louvet, *Méditation près d'un jardin. La Vierge au chancelier Rolin de Jan Van Eyck*, Éditions Médiaspaul, Paris, 2000; H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, G. Mann, Berlín, 2002, pp. 268-272, 301-302; U. Seiderer, "Das Dreiviertelporträt vor Flusslandschaft – eine ikonographische Lücke? Strategien der Macht in Italien um 1500", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 2003, pp. 146-147; S. Augath, *Jan van Eycks 'Ars Mystica'*, Wilhem Fink, Múnich, 2007, pp. 242-243.
- 46 Cfr. M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2016, pp. 76, 95, 181.
- 47 Observamos dicha tendencia tópica al menos desde Panofsky a Louvet, *vid. E. Panofsky, op. cit.*, 1971, p. 139; C. Louvet, *op. cit.*, 2000, pp. 80-82.
- 48 *Vid. U. Fleckner*, "Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks «Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin»", *Artibus et Historiae*, 17, 33, 1996, pp. 133-158.
- 49 P. Lorentz, *op. cit.*, 1999, p. 142.
- 50 J. J. M. Timmers, "De achtergrond van de *Madonna van Rolin* door Jan van Eyck", *Oud Holland*, 61, 1946, pp. 5-10. Se ha propuesto incluso un "realismo mágico" para los paisajes de Jan van Eyck, *vid. K. C. Lubber*, "Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscap-

- pe Painting”, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 91, 386/387, 1998, pp. 6-23.
- 51 E. Kieser, “Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck”, *Städte-Jahrbuch*, 1, 1967, pp. 73-95. Incluso se ha propuesto que “the bridge acts as the visual transmission of the Child’s blessing to the opposite side of the river and the zone of the donor”, *vid. C. J. Purtle, The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 82.
- 52 Sobre este tipo de interpretaciones se ha pronunciado Joaquín Yarza, quien las califica como “literatura vana”, *vid. J. Yarza Luaces, “Nuevos tiempos para el arte”, en Los grandes genios del arte. Van Eyck*, Unidad Editorial, Madrid, 2005, p. 13.
- 53 S. Hoppe, “Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435”, en D. Boschung y S. Wittekind (eds.), *Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, Reichert, Wiesbaden, 2008, pp. 351-394. Asimismo se ha propuesto que Jan van Eyck, como otros pintores flamencos del momento, emplearía el estilo románico para aludir al Antiguo Testamento y a la Jerusalén Celestial o bien a un periodo lejano históricamente pero metafóricamente más próximo a los ideales eucarísticos y a la piedad popular, *cfr. C. Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism. Second Updated and Expanded Edition*, Reaktion Books, Londres, 2012, pp. 161-167.
- 54 *Cfr. P. Kurmann, “Herbst Kathedrale. Die niederländische Sakralbaukunst zur Zeit Karls des Kühnen und ihre mediale Spiegelung in der Kirchenmadonna des Jan Eyck”, en K. Oschema y R. C. Schwinges (eds.), Karl der Kühne von Burgund. Fürst europäischem Adel und der Eidgenossenschaft*, Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 2010, pp. 248-271; M. C. Schurr, “De pictura ad architecturam. Jan van Eyck était-il architecte? À propos de la représentation d’une cathédrale dans «La Vierge dans l’église», *Bulletin monumental*, 169, 2011, pp. 354-355. Este último autor señala: “le peintre a réuni des éléments architecturaux provenant de prototypes divers et relevant de «couches» stylistiques différentes en un nouvel ensemble, ce qui allait à l’encontre de toute évidence historique [...] tous les éléments sont rendus d’une façon minutieuse: ils pourraient être exécutés tels sans aucun problème. Jan van Eyck avait tellement l’œil d’un architecte qu’on peut se demander s’il n’a pas exercé cette profession en inventant ces pièces de micro-architecture destinées aux reliquaires, miniatures et vitraux”, *ibid.*, p. 355. Sobre las relaciones entre Velázquez y Van Eyck, *vid. J. M. Caamaño Martínez, “Jan van Eyck y Velázquez”, Revista de Ideas Estéticas*, 111, 1970, pp. 21-32.
- 55 C. Pemán y Pemartín, *op. cit.*, 1969, p. 49.
- 56 S. Jones, “The Use of Workshop Drawings by Jan van Eyck and his Followers”, en S. Foister, S. Jones y D. Cool (eds.), *op. cit.*, 2000, pp. 197-207, esp. p. 201 y láms. 68-69.
- 57 Allí se copiaban también elementos como los capiteles de la *Madonna Rolin* en la *Virgen de Jan Vos* de la Frick Collection y otros elementos y figuras de la *Fuente de la Gracia*. Asimismo, la figura de san Francisco recibiendo los estigmas parece copiar –reduciendo su tamaño a la mitad– la del canciller Rolin, *vid. C. Reynolds, “The King of Painters”, en S. Foister, S. Jones y D. Cool (eds.), op. cit.*, 2000, p. 5; S. Jones, *The Workshop and Followers of Jan van Eyck*, Ph. D. Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, Londres, 1998, pp. 163-164; S. Jones, *op. cit.*, 2014, p. 36.
- 58 *Cfr. M. González Martí, op. cit. (III)*, 1952, pp. 590-594.
- 59 *Cfr. ibid.*, pp. 564-582. Algunos ejemplos en X. Company i Climent, B. Franco, I. Puig Sanchis, J. Aliaga y S. Rusconi, “Una Flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach”, *Archivo Español de Arte*, 85, 340, 2012, pp. 363-373. Sobre este panorama *vid. La clave flamenca en los primitivos valencianos*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes, 2001), F. B. Doménech y J. Gómez Frechina (dirs.), Valencia, 2001; *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catálogo de exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza – Valencia, Museo de Bellas Artes, 2001), M. Natale (dir.), Madrid, 2001.
- 60 *Vid. J. García Mercadal (ed.), op. cit.*, 1952, p. 267.
- 61 M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2016, pp. 56-57.
- 62 Reixach (doc. 1431-1486) y Jacomart (1411-1461) formaban parte de una red de pintores activos en Valencia relacionados con Lluís Dalmau, *vid. S. Jones, op. cit.*, 2014, pp. 34-35. Como veremos más adelante, la estancia de Dalmau en el taller de Van Eyck a partir de 1431 pudo enfatizar esta *koiné*.
- 63 Identificamos por primera vez dicha pieza como de taracea nazarí en nuestra primera tesis doctoral (2014); para mayor información, *vid. M. Parada López de Corselas, op. cit.*, 2016, nota 83 *infra* p. 48.
- 64 P. Marinetto Sánchez, “Tablero de juego”, en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, catálogo de exposición (Granada, Palacio de Carlos V, 1995), J. Bermúdez López (dir.), Granada, 1995, pp. 427-428 (con bibliografía).
- 65 Para todo lo referente a la reconstrucción de la taracea presente en la *Madonna Rolin* y sus paralelos, *vid. M. Parada López de Corselas, op. cit.*, 2016, pp. 48-54. Agradecemos a Francisco Hernández la discusión conjunta sobre este tipo de producciones nazaries.
- 66 Sobre este tipo de vidrieras *vid. L. Torres Balbás, “Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes”, en L. Torres Balbás, Obra dispersa I. Al-Andalus. Crónica de la España musulmana IV*, Instituto de España, Madrid, 1982 (artículo original 1949), pp. 191-198; E. Lambert, “Vitraux de couleur dans l’Art musulman du Moyen Âge”, *Mélanges d’histoire et d’archéologie de l’Occident musulman II. Hommage à Georges Marçais*, Imprimerie officielle, Argel, 1958, pp. 107-109; P. Jiménez Castillo, “El vidrio andalusí en Murcia”, en P. Cressier (ed.), *El vidrio en Al-Andalus*, Casa de Velázquez, Madrid, 2000, esp. pp. 142-146.
- 67 L. Torres Balbás, *op. cit.*, 1982, p. 192.
- 68 E. Lambert, *op. cit.*, 1958, p. 107.
- 69 A. Fernández-Puertas, “Mirador de la qubba mayor (Lindaraja). Armadura apeñazada de cintas con vidrios de colores”, *Archivo Español de Arte*, 82, 328, 2009, pp. 327-354.
- 70 M. Gómez Moreno, *Guía de Granada*, Indalecio Ventura, Granada, 1892, I, p. 177; L. Torres Balbás, *op. cit.*, 1982, pp. 193-194, 199; *El vidrio en la Alhambra. Desde el periodo nazarí hasta el siglo XVII*, catálogo de exposición (Granada, Museo de la Alhambra, 2016-2017), P. Marinetto Sánchez (coord.), Granada, 2016, pp. 41-55.
- 71 L. Seidel, “The Value of Verisimilitude in the Art of Jan Van Eyck”, *Yale French Studies*, Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature, 1991, pp. 25-43; J. L. Ward, *op. cit.*, 1994, p. 27.
- 72 O. Pächt, *op. cit.*, 1994, p. 84.
- 73 Sobre otras adaptaciones de la *qubba* al románico y al gótico, *vid. A. E. Momplet Míguez, “De Córdoba a Durham: el viaje de una arquitectura andalusí”, Goya*, 346, 2014, pp. 3-15; A. Almagro Gorbea, “Influenze islamiche e castigliane nel concetto spaziale della Sala dei Baroni del Castel Nuovo”, *Quaestio*, 20-21, 2010, pp. 13-24.
- 74 C. Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Éditions de La Connaissance, Bruselas, 1939, pp. 29-30.
- 75 *Cfr. M. Felheim y F. W. Brownlow, “Jan Van Eyck’s «Chancellor Rolin and the Blessed Virgin»”, Art Journal*, 28, 1, 1968, p. 26. Dichas dificultades y engaños generaron un interesante debate entre Ward y Carleton sobre la perspectiva empleada, *vid. D. L. Carleton, “A Mathematical Analysis of the Perspective of the Arnolfini Portrait and Other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck”, The Art Bulletin*, 64, 1, 1982, pp. 118-124; J. L. Ward, “On the Mathematics of the Perspective of the Arnolfini Portrait and Similar Works of Jan van Eyck”, *The Art Bulletin*, 65, 4, 1983, pp. 680-686; D. L. Carleton, “On the
- Mathematics of the Perspective of the Arnolfini Portrait and Similar Works of Jan van Eyck: Reply”, *The Art Bulletin*, 65, 4, 1983, pp. 686-690. Otras reflexiones sobre la manipulación visual de Van Eyck, en G. Wolf, “Jenseits des Flusses. Affinitäten und Differenzen in den Bildkonzepten Jan van Eycks und Leon Battista Albertis”, en C. Kruse y F. Thürlemann (eds.), *Porträt - Landschaft - Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Gunter Narr, Tübinga, 1999, pp. 13-29.
- 76 E. Panofsky, *op. cit.*, 1971, p. 3.
- 77 S. Hoppe, *op. cit.*, 2008, p. 354.
- 78 “La salle du palais, dont la disposition rappelle un peu celle des palazzi vénitiens avec –au milieu– une arcade ouverte consistant en trois arcs en plein cintre surhaussé reposant sur des colonnes, se prolonge à gauche et à droite par des salles plus petites dont ton aperçoit les fenêtres. A différence du panneau des Epoux Arnolfini, le plafond n’est pas visible. Bien plus, la sensation de hauteur est renforcée par ce qui est représenté des murs et des fenêtres, les uns et les autres coupés par le bord supérieur du tableau”, *vid. E. Dhanens, Hubert et Jan van Eyck*, Albin Michel, Antwerpen, 1980, p. 271.
- 79 La *qubba* nace como un espacio cuadrado, pero los salones inspirados en ella pueden tender a la planta rectangular, como el salón del trono en alto del palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla. El único argumento para interpretar como basilica el espacio de la *Madonna Rolin* son las tres naves separadas por columnas; pero son muchos los argumentos en contra: a) las ventanas *qamariyya*. b) En el pavimento hay dos filas de baldosas diferenciadas que se cruzan –aproximadamente en el centro– y jerarquizan el espacio. Si se tratase de una sala basilical, ¿qué razón tiene la fila transversal de baldosas destacadas? c) Si aceptamos que la *Madonna Rolin* representa una basílica, las naves laterales tienen una anchura ridícula y además no tienen puerta al exterior. d) La orientación litúrgica. ¿Por qué mirar hacia el Oeste? e) Cuando Jan van Eyck representa iglesias de tres naves, nunca lo hace mirando hacia la puerta. f) Cuando los seguidores de Jan van Eyck se inspiran en la *Madonna Rolin*, lo hacen para espacios palaciegos, domésticos o logias. Solamente en un caso es para un espacio claramente religioso (*Madonna Exeter*), pero entonces se añaden elementos para que el espacio sacro sea inequívoco, como la portada escultórica que se distingue desde el interior.
- 80 La misma expresión “palatial setting” se emplea en A. Born y M. P. J. Martens, *Van Eyck in detail*, Ludion, Amberes, 2012, p. 30; M. T. Smith, “On the Donor of Jan van Eyck’s Rolin Madonna”, *Gesta*, 20, 1, 1981, p. 273. Pächt

- emplea la expresión “Madonna’s palace”, *vid.* O. Pächt, *op. cit.*, 1994, p. 86. Sobre el carácter civil de la estancia insiste A. LeZotte, *The Home Setting in Early Netherlandish Paintings. A Statistical and Iconographical Analysis of Fifteenth- and Early Sixteenth-century Domestic Imagery*, Edwin Mellen Press, Lewiston, 2008, pp. 16-22.
- 81 M. Schauder, “War Jan van Eyck in Santiago de Compostela?”, en J. Wiesiowski (ed.), *Pielgrzymki w kulturze sredniowiecznej Europy. Les pèlerinages dans la culture de l’Europe médiévale*, Poznan, 1993, pp. 63-75.
- 82 L. van Puyvelde, *Flemish Painting From the Van Eycks to Metsys*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1970, p. 57; J. Synder, “Jan van Eyck’s Madonna of Chancellor Rolin”, *Oud Holland*, 82, 4, 1967, p. 165; J. Held, “Review of Panofsky’s Early Netherlandish Painting”, *The Art Bulletin*, 37, 1955, p. 213.
- 83 En general, *vid.* *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catálogo de exposición (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2003-2004), T. Kren y S. McKendrick (dirs.), Los Angeles, 2003.
- 84 T. H. Borchert, *op. cit.*, 2008, p. 53. Para la triple arcada en la arquitectura de poder medieval, *vid.* M. Parada López de Corselas, *op. cit.*, 2014, pp. 301-355. Omittimos, por vaga y genérica, la asociación de la triple arcada de la *Madonna Rolin* con la Trinidad. *Cfr.* por ejemplo C. Louvet, *op. cit.*, 2000, p. 61; B. von Barghahn, *op. cit.*, 2013, p. 531.
- 85 L. D. Gelfand, *op. cit.*, 1998, pp. 15-25. Esta estudiosa propone que se trataría de una síntesis de retrato devocional en línea con la *devotio moderna* y del retrato de donante que sostiene un edificio. Toda la iglesia de Nôtre-Dame-du-Châstel fue destruida en 1793, aunque se conoce su aspecto gracias a una planta de 1773 conservada en Dijon, en los Archives départementales de la Côte-d’Or, G 2390, *vid.* H. Adhémar, “Sur la vierge du Chancelier Rolin de Van Eyck”, *Bulletin de l’Institut royal du patrimoine artistique*, 15, 1975, p. 17.
- 86 Sobre esta tipología y su carácter palatino, *vid.* R. Manzano Martos, *La qubba, aula regia en la España musulmana*, Discurso de recepción en la RABASF, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994; B. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana III. Palacios*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2004, pp. 380-391; A. Orihuela Uzal, “Salas de recepción de tipo qubba en la Granada y Sevilla medievales”, en *Obras singulares de la arquitectura y la ingeniería españolas*, Cinterco, Madrid, 2004, pp. 115-121; C. Rodríguez Moreno, *El Palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla. Estudio y análisis*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2011, *passim*.
- 87 “throne room as part of a palace not of this earth”. E. Panofsky, *op. cit.*, 1971, p. 139.
- 88 “like a crown, the room can be taken to signify the Chancellor’s reward for providing clever and well-calculated services to Court and Church”. C. Harbison, *op. cit.*, 2012, pp. 107-109.
- 89 Sobre esta tipología y su éxito en la arquitectura hispana medieval, *vid.* J. C. Ruiz Souza, “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, 2001, pp. 9-36; *Idem*, “Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16, 2004, pp. 17-43, esp. pp. 27-28; *Idem*, “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”, *Anales de Historia del Arte*, 22, n.º esp. (I), 2012, pp. 139-145; *Idem*, “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, *Anales de Historia del Arte*, 23, n.º esp. (II), 2013, pp. 310-330; *Idem*, “Antigüedad e historicismos en la España medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada”, en S. De Maria y M. Parada López de Corselas (eds.), *op. cit.*, 2014, pp. 439-454.
- 90 *Cfr.* A. Almagro Gorbea, “Los Reales Alcázares de Sevilla”, *Artigrama*, 22, 2007, pp. 155-185; A. Almagro Gorbea, “El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano”, en M. A. Ladero Quesada (ed.), *Cristianos y musulmanes en la península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia*, Ávila, 2009, pp. 333-365; A. Almagro Gorbea, “Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder”, *Anales de Historia del Arte*, 23, n.º esp. (II), 2013, pp. 25-49.
- 91 B. Pavón Maldonado, *Tratado...*, *op. cit.*, 2004, pp. 585.
- 92 La reconstrucción –planta y sección– de la vista original la tomamos de F. Prieto-Moreno, *Los jardines de Granada*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1983, p. 72. Dicho dibujo se recoge parcialmente –solo la sección– en J. C. Ruiz Souza, “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿madrasa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate”, *Al-Qantara*, 22, 1, 2001, fig. 3.
- 93 A. H. van Buren, *op. cit.*, 1978, p. 619.
- 94 B. Pavón Maldonado, “Un viaje por la arquitectura hispano-musulmana: la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, 40, 2004, pp. 37-76; B. Pavón Maldonado, *Tratado...*, *op. cit.*, 2004, pp. 375-379.
- 95 C. Rodríguez Moreno, *op. cit.*, 2011, p. 184.
- 96 El lector encontrará fotografías de todos los espacios citados de la Alhambra y Generalife en J. M. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, Patronato de la Alhambra, Granada, 2011.
- 97 *Vid.* J. García Mercadal (ed.), *op. cit.*, 1952, p. 330.
- 98 *Ibid.*, pp. 343-344.
- 99 Inspiración señalada por E. Panofsky, *op. cit.*, 1971, p. 253. Otras observaciones en C. Kruse, “Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes”, en C. Kruse y F. Thürlemann (eds.), *op. cit.*, 1999, pp. 167-185. Sobre la “competición” entre ambos artistas, *vid.* T. H. Borchert, “Rogier’s St. Luke: The Case for Corporate Identification”, en C. J. Purtle (ed.), *Rogier van der Weyden: Saint Luke drawing the Virgin. Selected Essays in context*, Brepols, Turnhout, pp. 77-78. Incluso se ha sugerido que Van der Weyden cita la arcada triple de la *Madonna Rolin* en el reflejo del orbe metálico de su *Políptico del Juicio Final*, *vid.* B. L. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge University Press, Nueva York, 2005, pp. 160-173.
- 100 Para una planta del espacio representado en dicho retablo, *vid.* E. Panofsky, *op. cit.*, 1971, p. 280.
- 101 Por ejemplo en las miniaturas “Carlos el Temerario recibiendo el juramento de fidelidad de sus capitanes”, *Military ordinance of Charles the Bold*, Londres, British Library, Add. Ms. 36619, fol. 5 (h. 1475); “Carlos el Temerario sorprendiendo a David Aubert”, *Histoire de Charles Martel*, Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas, ms. 8, fol. 7 (antes de 1472). Esta última miniatura y otras de las décadas de 1460 y 1470 –que representan el mismo pasaje o constituyen el frontispicio del libro con la correspondiente escena cortesana– juegan con palacios cuyo pórtico columnado se funde con una estancia de aparato. Interesante a este respecto es el frontispicio de *Quintus Curtius. Livre des fais d’Alexandre le grant*, París, Bibliothèque nationale de France, ms. f. 22547, fol. 1.
- 102 Sobre la *Virgen de Jan Vos* y la *Virgen Exeter*, *vid.* H. von Tschudi, “Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck”, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 10, 1889, pp. 154-165; *Idem*, 10, 1894, pp. 65-70; *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, catálogo de exposición (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994), M. W. Ainsworth y M. P. J. Martens (dirs.), Nueva York, 1994, pp. 72-78, 102-106.
- 103 *Cfr.* L. Tramoyeres Blasco, *op. cit.*, 1907; N. Salvadó *et al.*, “Mare de Déu dels Consellers, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 9, 2008, pp. 44-48; R. Cornudella, “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón”, *Locus Amoenus*, 10, 2009-2010, p. 48, esp. nota 44. Sobre la relación entre Van Eyck y Dalmau abundan también V. Sambricio, “Luis Dalmau et Jan van Eyck”, *Cahiers de*
- Bordeaux. Journées Internationales d’Etudes d’Art*, Burdeos, 1954, pp. 27-30; F. Ruiz Quesada, “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, en M. C. Lacarra Ducau (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007, pp. 243-298; S. Jones, *op. cit.*, 2014, pp. 32-34.
- 104 Para un estado de la cuestión *vid.* A. Serrra Desfilis, “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, 22, n.º esp., 2012, pp. 163-196.
- 105 La figura, del repertorio de Van Eyck, se utilizó en la Santa Bárbara de la *Virgen de Jan Vos* y en la Santa Eulalia de la *Virgen dels Consellers*, *vid.* C. Sterling, *op. cit.*, 1976, p. 65.
- 106 *Vid.* *Voyages et ambassades de Messire Guillebert de Lannoy chevalier de la Toison d’or, seigneur de Santes, Willerval, Tronchiennes, Beaumont et Wahégnies. 1399-1450*, E. Hoyois, Mons, 1840, pp. 6-10. En el relato del viaje se aprecia que Sevilla era una importante base de operaciones de los castellanos, pues de ella se partía y a ella se retornaba tras la batalla.
- 107 *Ibid.*, pp. 9-10: “Item, ceste guerre finie et trèves faites entre le roy de Grenade et le roy de Castille, je m’en alay par l’ayde de l’infant par sauf-conduit devers le roy en sa ville de Grenade, où je fus neuf jours à veoir son estat et son estre, sa ville, son palais, ses maisons et ses jardins de plaisance et aussy des autres princes là autor, qui sont choses belles et merveilleuses à veoir. Item, passames et rapasames par la ville de Alcalá, qui est au roy de Castille et en la frontière de Grenade et puis revenimes à Sebile, de là en Arragon, et puis en France. Et demouray au dit voyage onze mois”.
- 108 R. Salicrú Lluch, “Caballeros cristianos en el occidente europeo islámico”, en K. Herbers y N. Jaspers (eds.), “Das kommt mir spanisch vor”. *Eigenes und Fremdes in den deutsch-spanischen Beziehungen des späten Mittelalters*, Lit Verlag, Münster, pp. 217-289, esp. pp. 221-228; R. Salicrú Lluch, “Galicia i Granada: pelegrinatge i exercici de cavalleria en terres ibèriques i musulmanes occidentals a la Baixa Edat Mitjana”, en M. T. Ferrer i Mallol y P. Verdés i Pijuan (eds.), *El camí de Sant Jaume i Catalunya*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2007, pp. 163-177, esp. p. 167.
- 109 B. von Barghahn, *op. cit.*, 2013, p. 502 (con bibliografía y fuentes).
- 110 *Ibid.*, pp. 29, 693, 697 (con bibliografía y fuentes). Sobre el banquete, *vid.* M. T. Caron, “El banquete de los votos del Faisán y la fiesta de corte borgoñona”, en K. de Jonge, B. J. García García y A. Esteban Estríngana (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2010, pp. 21-34.