



Las teorías de arte y la formación y deformación de la memoria: el caso del "Políptico" y la obra de Jan van Eyck.

Autor:
Francisco Corti

Revista:
Estudios e investigaciones

1998, 1, 35-62



Artículo



LAS TEORÍAS DE ARTE Y LA FORMACIÓN Y DEFORMACIÓN DE LA MEMORIA: EL CASO DEL “POLÍPTICO” Y LA OBRA DE JAN VAN EYCK

BOZIDAR DARKO SUSTERSIC

Prólogo

El “Políptico del Cordero Místico de Gante” y los frescos de la “Capilla Sixtina” son probablemente las pinturas más célebres de la civilización occidental. Pero mientras al visitante de la “Sixtina” se le brinda toda la información pertinente a Miguel Ángel y sus pinturas, al admirador del “Políptico” se lo intenta ilustrar sólo con hipótesis contradictorias, cuya credibilidad se funda en el prestigio de su erudición y en la falta de mejores alternativas.

Se ha vuelto así ya tradición identificar y confundir cualquier pregunta sobre el “Políptico” con la cuestión irresuelta de su autoría. El problema de Hubert y Jan van Eyck se ha transformado en el árbol que oculta el bosque que es la extraña organización de los paneles del “Retablo”.

Según la teoría tradicional (y sus variaciones modernas) las presuntas anomalías e incongruencias de la organización del “Políptico” encuentran su explicación en el trabajo y estilo desiguales de sus dos autores: los hermanos Hubert y Jan van Eyck¹.

La teoría alternativa, dada a conocer muy poco antes de la restauración de 1950 por Emilio Renders, niega la existencia del pintor Hubert y atribuye todas las pinturas a Jan².

El reconocimiento de un estilo único en todos los paneles es un paso muy significativo dado por Renders. Sin embargo la unidad de la obra es cuestionada todavía más radicalmente pues se considera el “Retablo” como resultado del ensamblaje hecho, no por Jan van Eyck, sino por el rico Joss Vidt, que adquirió de Jan pinturas que no tenían prevista tal asociación.

A partir de entonces la discusión se polarizó entre los partidarios de ambas teorías, olvidándose el origen de éstas, que fue la obra y sus dificultades de interpretación.

El presente trabajo retrotrae el análisis del “Retablo de Gante” a un estado anterior a la polémica de sus autores para intentar una lectura coherente y unitaria de aquél. Cuenta para ello con la enorme ventaja, no aprovechada aún, de los nuevos exámenes de laboratorio.

Al centrarse en la obra, esta propuesta no pretende ignorar ni soslayar la difícil discusión sobre la autoría. También este tema será reconsiderado a partir de los nuevos descubrimientos de laboratorio y un enfoque metodológico más amplio y actualizado.

Introducción a los enigmas del “Políptico” y a las pinturas de Jan van Eyck

El “Retablo del Cordero Místico” de los hermanos van Eyck, conocido como “El Políptico”, merecería también llamarse la *Esfinge de Gante* pues durante siglos atrajo y aniquiló a los estudiosos con la seducción irresistible de sus enigmas.

En vano el viejo Friedländer advertía a sus seguidores que nunca intentarían separar las ‘manos’ de los hermanos Hubert y Jan en las pinturas del “Políptico”. Pocos resistieron, en efecto, la tentación de resolver esos problemas aplicando de uno u otro modo, esa peligrosa fórmula mágica. Es que no resultaba fácil aceptar, sin más, que esos famosos paneles pintados con ‘vertiginosa belleza’, resultaran en su conjunto ‘un trabajo inorgánico, casi un fracaso’.³

Todos los estudios sobre van Eyck, ya adopten abierta posición sobre el tema o bien intenten ignorarlo, llevan la señal tácita de esta irresuelta contradicción.

La mayoría de los célebres enigmas del “Políptico” tienen que ver con su extraña organización, con la insuficiente documentación sobre su génesis y con los complejos y desconocidos códigos de su lectura.

Muchas propuestas se vanagloriaron hasta ahora, de haber resuelto finalmente esas dificultades. Sumidas en discusiones específicas y técnicas, ellas no lograron remontarse a la problemática general del arte y la cultura de aquella época. Pasaron por alto que muchos problemas se originaban, no en la obra, sino en las dificultades epistemológicas del contemplador y del estudioso cuyos conocimientos, gustos y orientaciones ideológicas varían constantemente. Acorde a esos cambios, a la Paloma del panel de la ‘Adoración del Cordero’ le fueron sobrepintadas nubes barrocas en ‘rompimiento de gloria’. Del mismo modo se supuso que a ese cielo le faltaba un Padre Eterno rodeado de parecidas nubes. Pero fue menos arduo retirar las nubes y otros ‘arreglos’ sobrepintados al “Políptico”, que remover los obstáculos de las teorías y supuestos ideológicos que deforman la comprensión y memoria de la obra.

Si el siglo de Jan van Eyck nos legó insuficiente documentación sobre los pintores y sus obras, los cronistas y tratadistas posteriores en su intento de suplir esa carencia siguieron acumulando, cada cual según la óptica de su tiempo, antes que soluciones, más dificultades, confusiones y desinformación al tema.

La premisa de Cézanne de que un cuadro debe más a otros cuadros que al estudio de la naturaleza vale también para las teorías y juicios sobre las obras de arte. Esos juicios, lamentablemente, dependen más de una tradición que del estudio directo y objetivo de las obras. Tradición que, en el caso de la crítica e historia del arte, surgió en función de la problemática específica del arte italiano. Esa historia de las 'bellas artes', surgida durante el manierismo, carece de la apertura necesaria para procesar situaciones diversas a la suya, como la de la pintura flamenca. Sus postulados, considerados verdades científicas, influyeron en la conformación de toda una mentalidad, que supone, además de una estructura de ideas y valores, una exigencia de fidelidad que condiciona tanto al adepto como al investigador que intenta trascenderlos.

La mayor parte de los análisis de los investigadores, entre ellos toda la argumentación de Emilio Renders, se basa en las premisas poco revisadas de las 'correctas leyes de la perspectiva' y otras normas originadas en la tradición renacentista italiana.*

Los exámenes de laboratorio ya refutaron la mayoría de aquellas teorías, pero los supuestos generales y la lógica en que se sustentaban siguen imperturbables. Cualquier intento de nueva lectura e interpretación que pretenda reemplazar a las anteriores caducas, chocará con esos formidables obstáculos. Remover esos impedimentos metodológicos y epistemológicos es una tarea que exige llevar a cabo una revisión y crítica a toda la producción historiográfica de los 500 años que se interponen entre el siglo de van Eyck y nosotros. Para ello es necesario volver una y otra vez al testimonio más irrefutable: el de sus pinturas. El artista no se hallaba preocupado, como nosotros, por liberarse de la pesada carga de la tradición, sino de inventariar el mundo visible e inteligible con un rigor de análisis que, de acuerdo a su lema: *als ich xan* (como yo puedo) sólo él podía llevar a cabo. Como todos los artistas de su tiempo buscaba 'la perfección' la cual coincidía sólo en parte con el concepto posterior de la 'belleza'. El espectador actual, preocupado además por alcanzar 'el placer estético', se sorprende por las pocas concesiones de Jan van Eyck a esos ideales, como los formula el arte italiano posterior. A pesar de las diferencias, en la Italia del siglo XV era muy valorada la pintura de van Eyck. No parecía desmerecerla la 'ignorancia' de las correctas leyes de la perspectiva de Alberti. Es probable que parte de su atracción consistiera justamente, no solo en la perfección de su técnica al óleo, sino en la originalidad de su concepción del espacio 'multidireccional'.

Es posible que Jan no tuviese demasiada conciencia de la originalidad y diferencias con respecto a Italia de sus ideas sobre el arte y el espacio. Seguramente buscaba representar fielmente la realidad a partir de sus propias observaciones, condiciones y supuestos, que eran muy diferentes a aquéllos de los artistas al sur de los Alpes.

Los resultados también fueron diferentes y hoy nos hallamos en inmejorables condiciones para evaluarlos y resolver muchos de sus misterios.

Tratándose de los problemas referidos a las obras, contamos con los exámenes de laboratorio como los de P. Coremans que nos brindan un caudal de importantísimas informaciones, las cuales, a pesar del medio siglo transcurrido, todavía no han dado origen a nuevas teorías, ni tampoco a la revisión exhaustiva de las anteriores.

En cuanto a la superación de las dificultades epistemológicas tradicionales, también nos hallamos en un momento excepcional. Hoy existe un consenso, impulsado por todos los movimientos de vanguardia de nuestro siglo, sobre la necesidad de trascender las normas y escala valorativa legados del Renacimiento (en la versión manierista que trascendió a la posteridad). A partir de una cultura y valoración pluralistas es posible llevar a cabo una revisión de nuestra tradición crítica secular. Una reinterpretación de la pintura de Jan van Eyck, en especial de su polémico “Retablo del Cordero Místico”, constituirá una de las piezas claves de una historia del Arte del futuro, renovada en sus métodos y objetivos.

PARTE I

El “Retablo de Gante”: un ensayo de lectura al margen de las hipótesis de su autoría

1) Problemas metodológicos

1.a) Estado de la cuestión

El historiador de arte actual cuenta con recursos científicos de laboratorio que no pasaban por la imaginación de los investigadores de otras épocas. Las radiografías, los reflectogramas infrarrojos, los diferentes análisis químicos y fotográficos ponen hoy a la luz los más ocultos e insospechados secretos de las obras de arte.

Sin embargo, todas esas ventajas significan poco si no van acompañadas por paralelos avances metodológicos que permitan sacar partido de la nueva información disponible. Lo dicho concierne particularmente al caso de van Eyck. A pesar de los espectaculares descubrimientos sobre las inscripciones y fechas en los marcos de algunas pinturas, no ha sido propuesta una nueva cronología razonada de sus obras, ni tampoco han sido revisadas substancialmente las anteriores, como podría esperarse de tantos hallazgos. Se comprende que no es tan importante el cambiar sólo la fecha de una obra como desentrañar la lógica que preside la nueva secuencia.

Tampoco los famosos *pentimenti* del “Político”, hoy explorados por instrumentos científicos de notable precisión, han dado lugar a nuevas interpretaciones, o a las tan esperadas revisiones de las anteriores. El hecho de que dichas teorías sean absolutamente opuestas e irreconciliables entre sí y que de uno u otro modo cuestionen la unidad estructural, formal y expresiva de la obra, no constituyó, como pudiera esperarse, el aliciente necesario para efectuar dicha revisión.

Si la crítica de arte, con sus teorías e interpretaciones logra, en la mayoría de los casos, facilitar el acercamiento de las obras al público, para van Eyck se da el caso contrario. Las explicaciones e hipótesis se erigen en obstáculo insalvable para un acercamiento e interpretación medianamente satisfactorios de esa obra, que además, no es una entre tantas, sino el monumento pictórico principal de una escuela y de un periodo.

A pesar de las críticas y polémicas modernas, las pinturas de Jan van Eyck poseen suficiente carácter y méritos para suscitar una admiración que va en aumento. Su extraordinario nivel pictórico, el refinamiento y la calidad de los materiales y el virtuosismo de su ejecución no han sido igualados. No tiene explicación su modernidad en el tratamiento de la luz, los notables inventos de los *trompel'oeil*, así como la sagacidad de sus observaciones en los múltiples campos abordados por sus pinceles.⁵

Mucho se escribió, y sin duda se seguirá escribiendo sobre los méritos de esas pinturas. Sin embargo, ese virtuosismo técnico, inalcanzable para la posteridad, es solo un aspecto subsidiario de objetivos mucho más profundos y trascendentales, referidos a la síntesis cultural-antropológica de aquella época y a la exaltación de una cosmovisión (ideales, conocimientos y creencias), en cuya elaboración y formulación se comprometía el artista.

Para juzgar los trabajos de un van Eyck o de su coetáneo Masaccio, los estudiosos deberían prescindir de las normas y leyes codificadas posteriormente. Sería indispensable sintonizar con la audacia y la libertad de ese periodo, que comienza con el concurso de las puertas del Baptisterio de Florencia y las esculturas hiperrealistas con las que Sluter deslumbró a Europa desde Dijón. Con asombrosa seguridad y por caminos diferentes esos artistas descubrían mundos totalmente inesperados. Tanto el "Políptico" como la Capilla Brancacci coinciden en proclamar la convicción y libertad de una época que parece terminar, y la lógica y racionalidad de otra que avanza con paso firme y seguro.

Para los frescos del "Tributo", de la "Expulsión de Adán y Eva" o para la "Trinidad" de Santa María Novella, lo expresado está fuera de discusión y fue destacado por eminentes críticos, desde Vasari a nuestros días. No ocurre lo mismo con las pinturas de Jan van Eyck, las que no ocupan aún su sitio definitivo en la historia de ese periodo.

1.b) Los exámenes de laboratorio y el fracaso de las teorías tradicionales

El mayor obstáculo para la visión unitaria del "Políptico", lo constituyen sus heterogéneos postigos. Según las teorías tradicionales ya mencionadas ellos no corresponden a un destino común, o sus diferencias se deben a la autoría de dos maestros, los hermanos Hubert y Jan van Eyck, cuyos trabajos no lograron la uniformidad necesaria.

Los estudios y las radiografías de la restauración de posguerra y los reflectogramas infrarrojos más recientes no confirmaron, como se esperaba, ninguna de estas dos opciones que parecían abarcar todo el horizonte de la cuestión.

Al ser desarmados los marcos no aparecieron huellas de los aserrados de los paneles para su forzado ensamble, como suponía Renders. Pero el descubrimiento de los dibujos subyacentes tampoco mostró alguna diversidad que permita separar las pinturas de dos manos diferentes.

Según la teoría de la autoría de Hubert y Jan se supone que el último hizo todo lo posible por unificar las escenas disimulando las diferencias entre las distintas partes.⁴ Pero las revelaciones de laboratorio, también en este caso, se encargaron de echar por tierra todas las presunciones anteriores. Ellas mostraron que los cambios introducidos en lugar de disimular las diferencias las vuelven más acentuadas y llamativas. **Los *pentimenti* puestos a la luz confirman, más que diferentes autorías o la diversidad de destino de los paneles, la evolución del pensamiento de los artistas que pintaron la obra en esa época de grandes cambios.** Descubrir la coherencia de ese pensamiento y seguir su maduración de panel en panel, es una empresa que, aunque cause sorpresa constatarlo, no ha sido siquiera intentada.

1.c) La fusión de las hornacinas individuales en espacios unificados

Es muy conocido el cambio de las seis hornacinas por un espacio unificado en la 'Anunciación' del "Políptico" cerrado⁷ (*). Esa transformación testimonia la búsqueda de una diferente y nueva presentación para esas figuras, hasta entonces separadas en hornacinas según sistemas aditivos tradicionales. No resultaba ya suficiente que los personajes se asomaran de sus nichos para dialogar con sus vecinos más cercanos, o que con un brazo o pierna transgredieran los estrechos límites de los marcos.

Tanto en Flandes como en Italia las figuras en majestad, centrales de las *palas* y polípticos, fueron asociadas progresivamente con las de los paneles y nichos laterales, constituyendo un nuevo género: el de las *sacra conversazione*. Conservando sus formatos tradicionales o ya renovados, los polípticos siguieron teniendo demanda y aceptación. Artistas de primera línea como Piero, pintaron, aún en la segunda mitad del XV, varios de ellos (el de la "Misericordia", el de "Perugia" y el de "San Agustín"). Los grandes ciclos murales heredaron una problemática semejante, que se resolvía, como en la Sixtina, siguiendo tres modelos: el sistema *quattrocentista* de pinturas aditivas, la organización arquitectónica como en el "Techo", o la unificación total, como la del "Juicio Final".

Tradicionalmente los personajes de las pinturas religiosas se dirigían al espectador desde sus tronos y nichos, para captar su atención y encauzar sus estados anímicos y plegarias. También lo hacían para aleccionarlo con sus historias ejemplificantes. La función didáctica se reservaba a las *predelas*, las que emancipadas de las *palas* cobraron cada vez mayor importancia.

Una mejor representación del espacio hizo que en Italia las figuras se concentraran cada vez más en su ámbito pictórico, perdiendo contacto con el espectador, el cual

las contemplaba como asomado a una ‘ventana’. Pero Jan van Eyck buscó superar esta limitación movilizandolos todos sus nuevos recursos para orientar y proyectar sus personajes sagrados y sus retratados aún más hacia el espectador.

Mientras en Italia el espacio se orienta hacia la lejanía del punto de fuga, Jan lo dirige al frente, hacia el espectador. De allí la importancia de los primeros planos y de los objetos allí ubicados: la corona a los pies de Dios en el “Políptico”, el perrito y los zuecos en “los Arnolfini”, los pisos, las alfombras multicolores o una fuente en sus Virgenes. El invento de numerosos recursos, como son las miradas al frente, los pisos, paredes o fuente, recortados hacia adelante tienen la misma finalidad. Toda la ‘filosofía’ espacial de Jan, desarrollada en cada una de sus obras posteriores, tiene su precedente en el “Políptico”. No sabemos si todas esas audaces innovaciones, que se dan cita en sus paneles, provienen de las investigaciones del taller de los van Eyck, o como lo certifican algunos *pentimenti*, fueron conocidas por Jan en sus frecuentes viajes. La nueva sala para María y Gabriel se debe quizás a su visita al taller de Robert Campin en Tournai, donde vio, entre otras pinturas, la novedosa “Anunciación de Mérode”.

Las figuras centrales de Dios, María y el Bautista acusan también la misma búsqueda de unidad ya que están reunidas en un único piso embaldosado, como un solo espacio de una *sacra conversazione*. La visión unificada de ese grupo de la *Deesis* sería abrumadora en la pequeña capilla Vijd sin la separación de los marcos de esos paneles y de las doradas arquivoltas con leyendas. Ellas enmarcan cada cabeza como sustitutos de las hornacinas y aureolas que el realismo eyckiano busca sustituir.

Una solución equivalente es adoptada por Piero cuarenta años después en el “Políptico de Perugia” (o de “San Antonio”): mientras un piso unitario asocia los cuerpos de las figuras, sus nimbadas cabezas son separadas por las hornacinas góticas de los marcos.

Se podría preguntar por la razón que impidió a Jan asociar en un solo espacio también las demás figuras del registro superior del “Retablo” abierto.⁴ Aunque las formas desiguales de esos paneles impedian reunirlos como en la “Anunciación”, tampoco esa solución coincidía con el propósito del proyecto. El hecho de haber sido descartado un piso común, arroja luz sobre algunas de las intenciones más importantes de la obra.

1.d) La división de los paneles en: escenas descriptivas y escenas devocionales

Los cambios temáticos e iconográficos de las pinturas y las ‘respuestas’ o los roles asumidos por el espectador frente a las mismas encierran valiosas claves.

La Anunciación representa el misterio de la Encarnación que constituye uno de los fundamentos del cristianismo. La acción se desarrolla entre la Virgen y el Ángel con la presencia del Espíritu Santo. El espectador puede contemplar la escena como los

donantes en el "Retablo de Mérode": asomado a la rendija de una puerta apenas entreabierta. No ocurre lo mismo con la figura de Dios, del "Retablo" abierto, que presupone un espectador enfrentado a su mirada. Se trata de la distinción señalada por varios autores entre las figuras de 'presentación' y de 'devoción'.

Lo que cambia en ambas pinturas es el *status* del espectador. La escena de la 'Anunciación' es un espectáculo que lo invita a la observación e indagación. Frente a la imagen de Dios es él mismo quien se siente observado e indagado.

Las diferencias de finalidad de cada sistema no eran muy notorias en la 'imagen-ideograma' tradicional. Pero el nuevo realismo exige tomas de posición claras y definidas. O dichas diferencias son disueltas en ese realismo, o son acentuadas por los recién inventados recursos espaciales. En el caso de la perspectiva es posible ubicar el punto de fuga en el tema-figura que se quiere destacar, o utilizar ciertos subterfugios y transgresiones para los mismos objetivos expresivos precisos. Las búsquedas espaciales de los van Eyck conducen por caminos notablemente diferentes. En lugar de organizar el espacio en una sola dirección, su preocupación dominante es conservar y transmitir la experiencia de la infinita multidireccionalidad del fenómeno óptico. Si bien el "Políptico" no exhibe dichas ideas con la madurez alcanzada por las obras posteriores, su interpretación se sitúa en esa lógica.

La perspectiva de Brunelleschi y Alberti, creada por arquitectos y codificada como sistema de proyección de edificios, parte en cambio de la idea de un espacio organizado en torno a un eje direccional y un punto de fuga distante. Ello significa una abstracción con respecto a la visión real que opera en constante movimiento en la corta y la larga distancia, combinando los puntos de fuga hasta el infinito. El ojo capta esta multidireccionalidad bajo la sensación de un espacio envolvente y universal.

En las primeras etapas del descubrimiento de la perspectiva se tuvo conciencia de las limitaciones del sistema, según prueban las obras de Masaccio y de Jan van Eyck y los escritos de la época cuando distinguen la perspectiva *naturalis* (la del ojo) y la perspectiva *artificialis* (la del sistema). Durante el *quattrocento* predominaron, con modificaciones y ajustes, las pinturas basadas en el sistema *artificialis*. En el siglo XVI son raros los artistas que no experimentaron y buscaron algún modo de superar las limitaciones antes señaladas.

Podemos advertir que Jan van Eyck tenía muy clara conciencia de las posibilidades y limitaciones de los nuevos sistemas, los que son utilizados con una libertad que precede a los manieristas y a las búsquedas de los artistas del S. XX. Sus pinturas posteriores a 1432 experimentan con éxito la representación de la corta y la larga distancia de un espacio envolvente y multidireccional. También Jean Fouquet y Leonardo buscaron más tarde un sistema que superara las limitaciones de la bella *costruzione legitima* de Alberti.

La mayoría de los recursos plásticos y las invenciones espaciales de Jan surgen de la investigación de la esencia temática y expresiva de las pinturas. En el caso de una

escena narrativa, o de presentación, es posible pintar una serie de temas accesorios que enriquecen la contemplación. Cuando el objetivo es devocional, se adopta un espacio dirigido o 'irradiado' hacia el espectador y se suprime, como en las tres figuras centrales del "Políptico", todo relato adicional, como los *brocados* de las telas y la ornamentación historiada de los pavimentos.

En la escena de la 'Anunciación' el realismo espacial se exhibe, no solamente en la descripción minuciosa de una sala de época, sino en la apertura a vistas lejanas de una ciudad flamenca, cuya precisión y modernidad asombran todavía.

En cambio en las figuras de la *Deesis* ese realismo asume la aún más difícil misión de lograr que el espectador se sienta elevado y atraído a una cercanía de Dios, proyección visual de la aspiración más profunda de aquella religiosidad llamada 'la *devotio* moderna'. Consideradas las pinturas más antiguas del "Retablo", estos tres paneles muestran el más hábil manejo de los recientes descubrimientos espaciales, logrando reproducir una visión 'en la corta distancia', como la de un objetivo gran angular.

Por curiosa, aunque no casual coincidencia, Masaccio se ocupaba en la misma época de parecidos problemas y posibilidades de la nueva imagen espacial. Para que la pintura de su "Trinidad" no se convirtiera en un cuadro 'ventana', o de presentación, debió apelar a una figura de Dios Padre colosal que no correspondía a la escala fijada por la perspectiva. La mirada de María al espectador es también fundamental para incluirlo en el sacro drama cuyo tema es su propia justificación y salvación. El sistema de perspectiva le permite lograr que el espectador se sienta participar, desde un lugar privilegiado, en este caso central, con un compromiso mayor que en las pinturas tradicionales, de un espectáculo que rompe con la trivialidad gótico-cortesana para expresar en un nuevo estilo realista y dramático su nueva visión del mundo y diferente religiosidad.

¿Podían las figuras de la *Deesis* del "Políptico" disolver su potencial simbólico para unificarse con las demás figuras de su registro y convertirse en una sola y distante escena descriptivo-narrativa? La solución adoptada, aunque incomprensible generalmente, revela la inventiva y genio de sus autores y la idea matriz de todas las pinturas posteriores de Jan.

En esas obras que van de 1432 a 1441 se eligen pequeños formatos en los que van combinados con prudencia, no desprovista de audacia, ambos sistemas, el de 'presentación' y el 'devocional'. Para ello Jan subordina, sin excluirlos, los relatos secundarios, por ejemplo en la "Virgen del Canónigo" los relieves del trono, o capiteles, o pisos, o *brocados* historiados, etcétera. **En el "Políptico" en cambio conviven en el mismo registro, con un carácter casi agresivo (que nunca falta en una obra de vanguardia), paneles de espacios descriptivos (Adán y Eva, los Ángeles) y devocionales de espacios irradiados (Dios, María y el Bautista).** Los primeros reclaman la atenta observación de

sus audaces y realistas desnudos, mientras la figura central otorga un cuerpo, forma y color al símbolo enigmático del 'ojo de Dios'. Los paneles de los Ángeles, la Virgen y el Bautista son los mediadores entre ambos polos, entre el hombre y Dios. La corta distancia de la capilla Vijd obligaba a verlos alternativamente, impidiendo una inconveniente simultaneidad.

La premeditada alternancia temática descrita adquiere un sentido sin precedentes en la interpretación espacial de los van Eyck. Consiste en que cada pintura de dicho registro proyecte hacia el espectador, además del magnetismo de sus figuras también su propio y diferente espacio gravitacional. El espectador no se siente atrapado solamente por la mirada, sino por la sugestión visual del espacio cuyos recursos se modifican en función de cada escena y panel. Se conforma así un complejo sistema simbólico-visual cuya ley, al modo de una gravitación universal, incorpora en una órbita privilegiada al espectador. En el Retablo abierto esta trayectoria se eleva desde el nivel inicial de los 'Justos Jueces y Peregrinos' al nivel alto del panel de la 'Adoración del Cordero'. En la observación de esa escena compleja la atención asciende de la *fuelle* al *altar*, luego a la *paloma*, de allí al registro superior reclamada por la corona y el manto rojo, para culminar en la tiara, el rostro y la mirada de *Dios*. Se establece un trayecto equivalente cuando la atención es captada por los desnudos de los paneles laterales (que hoy sorprenden y en su época sin duda conmocionaban). Parte desde el nivel bajo de los *Primeros Padres*, asciende al panel de los *Ángeles*, a la *Virgen* o al *Bautista* para ser atraída y elevada a la órbita devocional de *Dios*.

Es necesario aclarar que no se trata de metáforas literarias sino de conceptos derivados textualmente de la realidad objetiva y material de las pinturas. El análisis de cada panel podrá constatar la subordinación de cada pincelada a esta idea general.

Sintetizando lo expuesto se proponen tres conclusiones que serán desarrolladas posteriormente:

1º- El "Políptico" está constituido por dos clases de pinturas: las de 'presentación', descriptivas y las de 'devoción', introspectivas.

2º- La combinación de ambos sistemas o tipologías revela la presencia de un plan al que ellas se subordinan y que supone un recorrido dinámico de la atención del espectador de las escenas descriptivas a las escenas devocionales.

3º- Los sistemas de perspectiva y el impacto o la agresividad de los *trompe l'oeil* de cada panel dependen de su función y ubicación en esa trayectoria. Los situados en los extremos son descriptivos, tienen un punto de vista bajo y cercano al real del espectador y se caracterizan por su realismo y *trompe l'oeil*. Los últimos son devocionales, se ubican en el eje de la composición y se caracterizan por su punto de vista alto, colores intensos y mayor idealización.

22) El "Retablo" desplegado: registro inferior

22.a) La 'Fuente de la vida', el altar, la paloma y los rayos de oro subyacentes

Uno de los notables descubrimientos de la restauración dirigida por Coremans son los rayos de oro a la hoja, subyacentes, que parten de diferentes puntos del amplio panel central y convergen en el marco, sobre la paloma'. El punto de convergencia de los rayos situado fuera de la pintura, la angosta franja del cielo y la ubicación sobre el borde del símbolo del Espíritu Santo, obligan a la vista a buscar la continuación de la escena más allá del marco. Estos recursos, que coinciden en dirigir la atención al registro superior, no fueron considerados como grave anomalía. Para explicarla se pensó que el tablero que prolongaba la pintura del cielo, habría sido aserrado. Con el fin de ensamblar el conjunto de heterogéneas pinturas se reemplazó, según esa interpretación, a un Padre Eterno, entre nubes y en escala correcta, por el actual, desproporcionado, con piso de baldosas y ubicado en un registro diferente¹⁰.

Estas conclusiones de E. Renders pasaron al olvido después de que la restauración y el desarmado de los marcos de 1950 las desmintieran categóricamente.¹¹ Desde entonces no se ha dado a conocer ninguna otra teoría para explicar ese horizonte alto y un cielo injustificadamente angosto y opresivo.

En cuanto a los rayos de oro, se comprobó que ellos fueron cubiertos durante la ejecución por capas de pinturas que los ocultaron. Surgen las siguientes preguntas: ¿en un proyecto inicial las veladuras debían iluminarse con el brillo del oro subyacente? ¿Fue ya Hubert el que decidió esa exclusión del oro, o la efectuó Jan para lograr unos rayos luminosos más acordes al nuevo estilo de su pintura? Es difícil saberlo. Lo cierto es que en el "Políptico" se han pintado, imitando el oro, numerosos objetos, coronas, cetro, tiaras, *brocados*, que en su época suponían la hoja de oro, como era costumbre en Italia durante el S. XV y todavía en el XVI.

Es posible que la misión inicial de los rayos de llevar la atención al punto más alto y central de ese panel fuera reforzada, en una etapa posterior, con otros recursos más acordes con el nuevo realismo. Sin duda fue con esa intención que se destacó más el eje central de la fuente, el altar y la paloma. Pareciera reforzar esa suposición el hecho de que la fuente fue agregada en la última etapa, en la que también se elevó el punto de fuga del altar, como lo descubren los reflectogramas.¹² La limpieza del cielo y el retiro de las nubes que rodeaban la *paloma* permite apreciar ahora el impulso ascendente del eje central. También la relación del panel central y los cuatro laterales sufrió una transformación fundamental en la última etapa de la ejecución, la que refuerza el impulso convergente y ascendente del centro.

22.b) La relación del panel de la "Adoración del Cordero" con sus postigos laterales

A pesar del aspecto homogéneo del registro inferior, en el panel de los *Christi Milites* aparecen altas y escarpadas cordilleras que interrumpen la continuidad del

paisaje del panel central. Las sorprendentes radiografías de Coremans descubrieron que en un estadio anterior las siluetas de las apacibles colinas del panel principal continuaban en ése de los guerreros¹³. La primera pintura, ahora subyacente, era por lo tanto más uniforme y homogénea que la final, muy diferenciada del panel central. ¿Ese cambio es introducido por un joven pintor que quiere confrontar su más hábil oficio al de su fallecido hermano, o responde mejor a los propósitos de la obra que las colinas monótonas del estadio inicial? Muchos estudiosos sugirieron la primera hipótesis sin arribar a ninguna confirmación. La segunda, aunque no fue ensayada todavía, presupone un plan que explicaría de un modo coherente las presuntas anomalías y los arrepentimientos y cambios principales descubiertos en las pinturas. Se trata, como ya fue sugerido, de estimular una conciencia visual-espacial en constante movimiento, orientada y dirigida por los trayectos planeados.

Las intervenciones en el registro inferior no se agotaron en el cambio de las colinas por cordilleras, sino que se extendieron a la diferenciación de dos niveles de visión alternativos. La simple observación permite descubrir que el horizonte de ése y de los demás paneles laterales es notablemente inferior respecto al horizonte, llamativamente alto, del panel central. Por si quedaran dudas, dicha diferencia se confirma en la franja azul de la lejanía, que aunque oculta en los demás postigos, es descubierta abruptamente más baja, en el panel de los 'Peregrinos'.

A partir de Piero della Francesca, que los generalizó en Italia en la segunda mitad del siglo XV, los puntos de vista bajos fueron considerados pautas universales de modernidad. En cambio los altos fueron asociados, sin más, a la tradición medieval. Es así que el panel de la 'Adoración' fue juzgado siempre como el núcleo más antiguo y por ende, anterior a sus laterales. Pero en el "Políptico", varios ejemplos cuestionan esa generalización. Entre ellos está la mesa del 'altar del Cordero', cuyo reflectograma descubre un diseño inicial con un punto de fuga inferior al de la pintura definitiva.¹⁴

Las evidencias surgidas toman ineludible un cambio fundamental en la orientación metodológica del análisis de estos temas. **La certeza de que ciertas correcciones que acentuaron los desniveles fueron hechas en el transcurso y la finalización de las pinturas, da por tierra con toda una lógica que se creía inamovible. Las correcciones no apuntan, como se pensaba, a la unificación de las pinturas de ese registro, sino que acentúan la independencia de las mismas.**

La pintura subyacente, basada en una estructura formal e iconográfica esencialmente aditiva, fue cambiada por soluciones más audaces y radicales. Cada panel y su escena adquirieron entonces mayor identidad, protagonismo y articulación en el conjunto. Se cumplía así el viejo adagio filosófico de 'distinguir para unir'. **La estructura resultante logró un nuevo equilibrio en el que fuerzas centrífugas y centrípetas movilizan la atención en el recorrido por los paneles y la impulsan hacia la reunión de la escena central.**

En efecto, el espacio de los paneles laterales, caracterizado por su horizonte algo inferior al central, se estrecha en un angosto primer plano, limitado por bosques y altos

acantilados. La contemplación de esos paneles se torna notablemente dinámica ya que es comprimida en ese estrecho escenario, casi un camino, para desembocar en las 'praderas de quietud' de la 'Adoración'. La 'disociación' de los paisajes crea polos de tensión visual que movilizan la conciencia o el modo de hallarse del espectador con respecto a la pintura, acelerando su recorrido de los extremos hacia el centro, desde un nivel definido, hacia otro en ascenso: de la *fuelle* al *altar*, y de allí hasta la *paloma*, ahora radiante de luz como la concibieron los van Eyck. Liberado del obstáculo de las nubes barrocas, removidas en la restauración de 1950, este ascenso continúa y culmina en el registro superior.

La presencia de la torre de la catedral de Utrecht en el centro del panel de la 'Adoración del Cordero' constituye otra modificación que desvirtuó el plan original. El vacío central superior de ese panel invita a la mirada a un ascenso que es obstaculizado por esa estructura, la que a pesar de su pequeña dimensión, se interpone a la mirada por su privilegiada ubicación. Sabemos por los estudios de Coremans que esta torre no corresponde a la técnica eyckiana y fue pintada en el curso de una restauración a mediados del siglo XVI.¹⁵

La mayoría de los demás repintes fueron removidos, pero la torre ya formaba parte de la memoria de la obra, por lo cual se la conservó.

3) El "Retablo" desplegado: registro superior

3.a) El problema de los distintos sistemas de perspectiva

El tema de las variaciones de alturas de horizonte de la 'Adoración del Cordero' y sus postigos no generó, como ya fue dicho, mayor inquietud a los estudiosos del "Políptico". Tampoco Renders, en su propuesta de desmembrar la obra, para mejorar su exhibición, reparó en las diferencias de perspectiva y otras aparentes 'anomalías' de ese registro inferior.

Por el contrario, la mayoría de las objeciones fueron dirigidas al polémico registro superior. Se objetó que esas pinturas no tienen en cuenta la unidad de las escalas y las reglas de la 'correcta perspectiva' sancionadas por Alberti algunas décadas más tarde. Pero ellos en realidad, no hacen más que repetir, en contraste aún más acentuado, el mismo plan del registro inferior. También aquí fueron las correcciones eyckianas las que enfatizaron las oposiciones. Ellas desestabilizan la horizontalidad del registro impulsando a la conciencia hacia el núcleo central.

El recorrido parte de las figuras de Adán y Eva, representadas con un punto de vista notablemente bajo, y cuya escala mayor las hace sentir más cercanas al espectador, aunque menos próximas que las grandes figuras centrales. Sobre todo la planta del pie derecho de Adán destaca una ubicación inferior del ojo observador. Ese diseño, revolucionario en su momento, cubre un pie de perfil, muy semejante al de Eva, en el otro

extremo. El pie primero también suponía un punto de vista bajo, pero con un efecto menos llamativo y contundente.¹⁶

Fue sin duda en el transcurso de la ejecución de las pinturas del “Políptico” cuando se descubrió que coordinando el diseño de las bases prismáticas de los dos San Juan era posible controlar y modificar la ubicación subjetiva del espectador, haciéndola coincidir con la real o independizándola de ella a voluntad. En este caso se la definía en un punto central preciso. De allí hay un lógico y muy breve paso a la especulación de que la visión de la planta de un pie produciría una sugestión o conciencia visual muy inferior.

Responde a la misma lógica, cuyos mecanismos son ya claros pero cuya finalidad es aún necesario desentrañar, la modificación del diseño de los ojos de Dios. El reflectograma y la radiografía los descubren muy diferentes, con los párpados entrecerrados y las pupilas mirando hacia abajo.¹⁷ **La corrección abrió esos ojos y elevó la mirada, cambiando así también el nivel definitivo de máxima estabilidad alcanzado por la conciencia visual del espectador, enfrentada a esa imagen.** Podemos concluir diciendo que este notable recurso, que lleva el sello de la misma lógica que los anteriores y que fue descubierto en la misma línea de búsquedas, permite llevar la conciencia visual del espectador, (o sea su ubicación subjetiva con respecto a la pintura), desde el nivel inferior de los paneles de Adán y Eva, hasta la altura de la mirada, frontal, de Dios.

El error de Renders, y de la mayoría de los estudiosos de van Eyck fue pensar en términos albertianos de horizontes y puntos de fuga únicos y estáticos, cuando en este caso corresponde hablar de niveles y ejes de visión dinámicos, que determinan cambios y movimientos en el espacio subjetivo del observador. Esos niveles y desniveles, cuidadosamente planeados y acentuados a medida que crecían los recursos plásticos del artista, crean como diferencias de potencial que imprimen aceleración a una contemplación, ya de por sí activa y dinámica en el reclamo de cada uno de los casi infinitos detalles a ser observados y analizados.

El movimiento ascendente generado en la conciencia del devoto espectador es la finalidad más importante de las pinturas. Los recursos de la perspectiva son, en este caso, los medios más eficaces y directos para lograrlo. La confusión de los medios con el fin puede considerarse como la causa de una cadena de errores de interpretación. La necesidad de historias imaginarias, como la venta de los paneles despreciados por el Duque al rico Joos Vijd, o la desinteligencia de dos pintores hermanos, no prueban sino la falta de interpretación de los objetivos de la pintura. En cambio el visitante poco informado, sin los presupuestos de la erudición, siempre presintió en esas pinturas una oculta revelación. Cuando las vio Durero y las juzgó ‘de gran inteligencia’ sin duda tenían un aspecto menos hermético y más explícito. Los pisos de las figuras de la *Deesis* resplandecían en su brillo metálico, conduciendo la atención al Olimpo perspectivo de este ascenso místico.

3.b) La corona y los pisos del grupo central cuestionados por Coremans

Según esta hipótesis, las líneas (ortogonales) de los pisos de los tres paneles centrales tienen el papel fundamental de captar la atención y proyectarla hacia las figuras de Dios, María y el Bautista. Ellas apuntan hacia un horizonte más alto que el de los Ángeles y notablemente superior al real del espectador, confirmado en los paneles de Adán y Eva.

Esos pisos cumplían una función ciertamente más importante que la que desempeñan actualmente. Pruebas de ello son las ya mencionadas hojas metálicas que subyacen a las pinturas. De oro para María y San Juan Bautista, y de plata para Dios, a cuyos mantos azul y verde, en el primer caso y rojo en el segundo, ofrecían un profundo contraste. **En el estado original esos pisos reclamaban poderosamente la atención, no sólo con la espléndida corona ubicada allí con esa expresa intención, sino con sus reflejos metálicos, transparentados por veladuras de color, que los destacaban de las demás pinturas.** Ese efecto esencial se ha perdido por los opacos repintes posteriores. Los restauradores no le han devuelto su estado original pues su rotunda simpleza los contraponía excesivamente a los pisos de los Ángeles, poniendo en duda su origen eyckiano.¹⁸ Sin embargo su diseño, grabado en la preparación de base, prueba su originalidad, del mismo modo que lo hace el estudio comparativo de las demás pinturas. En éste, como en otros casos, la falta de una teoría general ha malogrado algunas intervenciones, por más minuciosas y prudentes que ellas hayan sido.

3.c) El coro polifónico de los Ángeles y el misterioso plan del "Políptico"

Analizar todos los *pentimenti* conocidos excedería sin duda los límites de este artículo. No es posible sin embargo, pasar por alto los cambios introducidos en los rostros de los ángeles cantores, que son muy significativos. Los reflectogramas revelan que inicialmente los ángeles parecían cantar al unísono, o sea una misma melodía o monodía.¹⁹ En la pintura última-definitiva el canto que revelan los diferentes gestos de sus bocas es polifónico. También el cambio de la posición de los dedos en el teclado del ángel organista destaca la importancia que tenía para el pintor la música. Es sabido que la corte de los duques de Borgoña fue un centro musical entre los más brillantes de entonces. Los músicos flamencos elevaron la polifonía a un nivel admirado en toda Europa. Sin duda Jan van Eyck, además de contar con el mejor asesoramiento de entonces, desarrolló su propia reflexión sobre esas voces y melodías, que logran en sus espacios sonoros aparentemente disociados, una nueva estructura armónica, más dinámica, vital y sobre todo más orgánica, que la 'monodía' tradicional.

Estos coros polifónicos representan la fórmula del pensamiento eyckiano sobre el rol y sentido de los espacios yuxtapuestos de los paneles del "Políptico".

La recuperación de esa clave puede ser fundamental para estas obras cuya historia registra una cadena de agresiones, robos y traslados que perjudicaron su integridad física y también una serie de disecciones eruditas que dañaron la integridad de su memoria como imagen, cuya lógica plástica, sentido iconográfico y exaltación de los ideales de su época y sociedad conforman una monolítica unidad.

Paralelamente a la síntesis contenida en el panel de los ‘Ángeles Cantores’, es posible proponer una síntesis conceptual a partir de la idea de la polifonía espacial que se pone de manifiesto sobre todo en los *pentimenti* y correcciones que la definen y acentúan.

1º- El orden general que rige los saltos de niveles y escalas del “Políptico” se subordina a un plan cuya finalidad es **ilustrar la nueva religiosidad de la *devotio moderna* con los nuevos recursos del realismo espacial**. Estos recursos se atienen a ideas muy personales de los van Eyck, las que no coinciden con aquellas que finalmente se impusieron en la pintura occidental, por lo cual han sido y son aún hoy poco comprendidas.

2º- La tercera década del siglo XV, en la que fueron pintados el “Políptico” y la Capilla Brancacci fue, como es sabido, una de las más pródigas en audacias y descubrimientos del arte occidental. Entre ellos debe también inscribirse el control de la conciencia visual del espectador que ha sido descubierto y desarrollado por los van Eyck en una nueva lógica, en la que se sitúa también el tema de las escalas. El caso ya mencionado de Dios Padre de la “Trinidad” de Masaccio es un ejemplo de modificación de las reglas de perspectiva, para afirmar la relación y cercanía con el espectador de figuras de carácter devocional. En el “Políptico” la regulación de las escalas está estrechamente subordinada al mismo fin. Se trata de producir y encauzar un doble movimiento de acercamiento y elevación que tiene su desarrollo culminante, como es lógico, en el registro superior del “Retablo” abierto. Se inicia en las imágenes que por su agudo realismo descriptivo y sus *trompe l’oeil* intentan mimetizarse con el mundo de la experiencia cotidiana, y llega a su mayor aproximación y al más alto nivel en una propuesta, no solo teológica sino experimental, de un ordenamiento visual de códigos profundamente internalizados, relacionados con los ideales de esa sociedad.

Este ascenso místico fue por otra parte el más lógico partido que los pintores supieron extraer de sus recientes descubrimientos espaciales, en una época que seguía a Ruisbroeck y en la que fue compuesta la *Imitatio Christi*, de enorme aceptación y circulación.

3º- La forma como es exhibido actualmente el “Políptico”, aunque más conveniente y segura, no favorece los objetivos de la pintura. La contemplación más cercana, panel tras panel, como se daba en la pequeña capilla Vijd, conducía mejor al ojo por los recorridos planeados. Una visión de conjunto, en la distancia, impide a cada pintura constituirse en etapa obligada de observación y ascenso.

4º- La disyuntiva entre el fracaso del "Políptico" como conjunto, y la 'vertiginosa belleza' de sus pinturas individuales, se demuestra totalmente absurda ya que esas partes convergen hacia una idea, tan fascinante y atractiva para sus autores, que generaba y lograba justificar la creación de ese vertiginoso universo de bellísimas partes y detalles que gravitan en torno a ese objetivo. Si Jan van Eyck fue considerado el 'príncipe de los pintores' y uno de los artistas más geniales de todos los tiempos, cabe la posibilidad de que no sólo lo fue en el manejo de sus pinceles sino también en la compleja arquitectura y lógica de sus pensamientos.

PARTE II

El "Retablo de Gante" y una reinterpretación de la obra pictórica de Jan

1) Unidad y coherencia del pensamiento de Jan van Eyck en todas sus obras

Las pinturas de Jan, posteriores a 1432, nos permiten seguir el desarrollo de las ideas enunciadas ya en el "Políptico". Como se podrá apreciar, muchos ejemplos atestiguan la pervivencia de un pensamiento común entre aquella y las demás obras de Jan.

Todas las pinturas, siguiendo el ejemplo de la *Deesis* del "Políptico", enfatizan el desarrollo del primer plano que se abre delante de las figuras. En el doble retrato de Londres se trata del espacio donde se ubica el perrito, las chinelas y la prolongación de los llamativos pliegues del vestido de la novia y las líneas de las tablas del piso que no retroceden sino avanzan hacia el espectador. En las pinturas marianas de van der Paele, de Lucca y Dresde son las alfombras multicolores, las que atraen la atención del orante y enfatizan el espacio mediador que conduce hacia las figuras entronizadas. El mismo efecto lo logra la túnica de complejo plegado de "Santa Bárbara" o la fuente interrumpida en la "Virgen de la fuente de Amberes".

Todos estos recursos revelan una idéntica y persistente preocupación por captar y dirigir la atención del espectador por rumbos precisos, hacia la imagen devocional.

El descubrimiento de la mirada que se comunica con el espectador, se asigna al "Hombre del turbante" de 1433. En realidad éste y otros retratos actualizan un recurso descubierto en el transcurso de las pinturas del "Políptico" y presente en la mirada corregida y ahora frontal, juzgada como hierática o 'bizantina', de la figura de Dios.

Para poder seguir el desarrollo de los diferentes recursos que se destacan en el "Políptico" es necesario aclarar antes la controvertida cuestión de la cronología de la obra de Jan van Eyck. Aunque se trate de un tema que ha dividido y sigue dividiendo a los estudiosos, cada nuevo descubrimiento acota el margen de las dudas y potenciales errores.

Actualmente las fechas más polémicas se refieren a la "Virgen en una Iglesia" de Berlín y la "Anunciación" de la colección Thyssen, hoy en Madrid.

La última puede ser comparada con otras “Anunciaciones” firmadas y fechadas por el maestro, como son la del “Políptico” y la del “Tríptico de Dresde”. De las tres, la primera y última son estatuas simuladas o *grisallas*, por lo tanto no pueden quedar fuera de esta comparación los dos ‘San Juan’ en *grisalla* del “Políptico”.

- 2) Las “Anunciaciones” Thyssen, del “Políptico” y de Dresde. (Inicio, desarrollo y culminación de las diferentes búsquedas y propuestas del Retablo de Gante)

Entre la “Anunciación Thyssen” y la del “Políptico” hay muchos elementos en común, sobre todo los impresionantes *trompe l’oeil* de ambas obras. Pero mientras la primera se divide en dos paneles y espacios compartimentados, la segunda después de una profunda reforma, ha logrado trascender el aislamiento de las hornacinas para fundirse en un solo espacio común. Esa reforma marca un importante distanciamiento entre ambas e identifica dos etapas diferentes de las búsquedas del artista.

Las dos *grisallas* de los ‘San Juan’, aunque separadas en sendas hornacinas, muestran en sus pedestales octogonales la preocupación por definir un solo punto de vista central, al igual que las bases de las *grisallas* del “Tríptico de Dresde”. Dicha preocupación está totalmente ausente en las parecidas bases de la “Anunciación Thyssen”, las que se ven oblicuamente desde dos puntos de vista diferentes. La atención de estas últimas parece limitarse exclusivamente a los *trompe l’oeil* y a los efectos escultóricos que logran la apariencia de relieve y bulto de las figuras. Las texturas de los varios materiales, las sombras y reflejos del Ángel y María proyectados en la brillante superficie del mármol, logran separar de un modo impactante los bultos esculpidos de sus correspondientes fondos espejados. Esas imágenes, que parecen surgir del trabajo del cincel y nunca de las huellas del suave pincel, debían causar un fuerte impacto con la magia de sus ilusiones. Sin embargo, todos esos notables efectos no deben engañarnos pues la pintura, a pesar de su deslumbrante realismo, carece totalmente de los recursos espaciales de las obras posteriores. La ‘Anunciación’ del “Tríptico de Dresde”, por el contrario, asombra con su sabio diseño espacial, resuelto con la racional simplicidad y economía de recursos, propios de la madurez del artista.

Mientras la “Anunciación Thyssen” separa la escena en dos hornacinas claramente individualizadas, y la ‘Anunciación’ del “Políptico” se afianza ya en un espacio común, cuyo complejo realismo termina compartimentándolo, la “Anunciación” de Dresde proclama en su ámbito geométrico y abstracto el destino final de las búsquedas del Maestro. A pesar de haber enunciado allí con tanta claridad su teorema espacial, en el interior abierto debe volver a fragmentarlo en tres naves de una iglesia románico-gótica. Dichas naves ocultan una serie de alteraciones que tienen por fin conducir la atención hacia el tema de esa imagen devota que es la Virgen y el Niño. Ni la escala de esa figura central es exactamente la correcta ni los niveles de visión son

absolutamente uniformados con los postigos laterales. Esas 'incongruencias' pasan desapercibidas pues son cuidadosamente fundidas en la unidad temática y arquitectónica de la iglesia. Sin embargo ellas revelan la persistencia de ideas sobre la relación de los recursos espaciales y los fines de la pintura que no han cambiado esencialmente en los cinco años que separan a "Políptico" (1432) del pequeño "Triptico de Dresde" (1437).

Evidentemente la secuencia correcta ubica el "Políptico" entre las *grisallas* de la "Anunciación Thyssen" y de Dresde, señalando una etapa fundamental en el desarrollo del pensamiento del artista, que va de los recursos del realismo primitivo y violento del *trompe l'oeil* a la abstracta geometría de un sutil y evolucionado diseño espacial.

Es difícil comprender las razones que llevaron a Panofsky a ubicar el "Triptico de Dresde" antes del "Políptico", y las de algunos estudiosos actuales que insisten en situar el "Díptico Thyssen" (1425?) en la última etapa de las obras de Jan van Eyck.²⁰

El análisis de las demás obras, sobre todo en sus esquemas espaciales, descubre un desarrollo progresivo, basado en una lógica rigurosa y personal, diferente a la seguida por los artistas del sur. Los términos extremos de dicha evolución son los señalados por las "Anunciaciões" en *grisalla* ya mencionadas, a las que podemos anteponer la "Virgen en una Iglesia" (Berlín) y posponer la "Santa Bárbara" (1437) y la "Virgen de la Fuente" (1439). La lógica de las demás obras se ajusta con exactitud a sus fechas documentadas.

3) De los 'espacios por implicación' al desarrollo de la 'caja espacial perspéctica'

Podemos comprender bajo la denominación de 'espacios por implicación' como los definiera Panofsky, algunas obras de Jan como la "Virgen en una Iglesia", y otras de discutida autoría como la "Anunciación" de Washington, o la "Virgen de Melbourne" y miniaturas como el "Nacimiento de Juan el Bautista", de las "Horas de Turín".

Dejando de lado las polémicas sobre la autoría de todas esas obras, resulta evidente que fue ese sistema el punto de partida del desarrollo de la concepción del espacio en Flandes. Por más que en un principio se tratara de representaciones detalladas de objetos concretos, habitaciones, salas e iglesias, fue ése el ámbito, o clima cultural, del que surgieron las meditaciones sobre el espacio y sus leyes de representación. La trayectoria entre el *horror vacui*, que poblaba de objetos esas cámaras y la geometría pura como medio de control y diseño de un espacio, va jalonada por etapas que constituyen las más bellas creaciones de Jan van Eyck.

En la escena de la 'Anunciación' del "Políptico" se logra una auténtica sala con todos sus planos: laterales, superior e inferior. En cambio las numerosas hornacinas del mismo "Retablo" refieren a una etapa anterior, signada por objetivos claramente diferentes. El logro del bulto escultórico, como volumen, dominaba en esta etapa anterior el pensamiento y las búsquedas del artista. La hornacina es la ambientación natural de la

imagen escultórica y a ese espacio estrecho y ceñido recurre el pintor en esta etapa. El contraste entre vacío y pleno, forma negativa (cóncava) y positiva (convexa) es la dialéctica dominante de esa lógica escultórica. Las figuras ganarán volumen, peso y monumentalidad y los nichos pronto se transformarán en cámaras, salas e iglesias, sin perder la relación y control original sobre las figuras. La imagen de la “Virgen en una Iglesia” (Berlín) no conoce aún ese tratamiento escultórico, siendo evidentemente anterior a la etapa del “Políptico” y a la “Anunciación Thyssen”. Las extraordinarias cualidades de aquella pintura la remiten indefectiblemente a la mano de Jan. Sin embargo, sus esquemas no pudieron darse ya en el contexto del “Políptico”.

Cercano a ese período, y su fecha 1434 lo confirma, es el retrato doble de Londres conocido como “Los Arnolfini”. La ausencia de la pared derecha y las figuras ubicadas casi fuera y delante de la caja espacial, permiten entrever el origen no lejano de los ‘espacios por implicación’ de esta cámara. La articulación de los puntos de fuga de los distintos planos en función de las figuras, también recuerda la etapa escultórica de las hornacinas y de las imágenes presentadas y ceñidas a ellos. Sin embargo el espejo y el diferente sistema de fugas de la construcción de la imagen reflejada, nos refieren a una reflexión acerca de problemas que no son ya escultóricos, sino espaciales.

La “Virgen de van der Paele” (1436) confirma la identidad espacial de esta nueva etapa con su ábside de iglesia de complejo desarrollo envolvente. También la “Virgen del Canciller Rolin” (1434?) define una caja que rodea casi totalmente a los personajes. Sólo una pequeña franja de piso sobresale de los laterales en ambas obras. La caja avanza en su geométricidad en la “Virgen de Lucca” (1436) y logra una total regularidad en la “Virgen de Dresde” (1437). La ‘Anunciación’ de sus postigos cerrados es el exponente más perfecto y el *non plus ultra* de este pensamiento espacial. Por este resultado final se podría equiparar el desarrollo de las ideas del espacio en Italia y en Flandes. Sin embargo, otros aspectos las distinguen notablemente, como se verá a continuación.

4) El espacio cósmico-multidireccional de Jan van Eyck

En Italia el descubrimiento de la perspectiva matemática surgió del desarrollo geométrico de los interiores. El piso en damero, las dos paredes laterales y el techo han constituido los planos fundamentales de esa caja espacial perspéctica cuyo desarrollo trascendió luego hacia los exteriores. Primero fueron los exteriores de ciudad cuyos edificios se ordenaban en el mismo esquema de los interiores. Luego se pasó a pintar las campiñas y los bosques como si fueran grandes interiores. Los árboles o edificios constituían los ‘laterales’, mientras que las nubes y los accidentes del piso, los planos superior e inferior de esa caja espacial. Uno de los fundadores de esa *dolce prospettiva* fue Paolo Uccello. Su “San Jorge con el dragón”, sus “Batallas” y sobre todo su “Cacería nocturna” son claros ejemplos de esa transferencia de tecnologías de representación

del espacio, las que han sido aceptadas como la fórmula más perfecta del espacio universal.

En Flandes la idea de un espacio no tuvo el gran precedente de Giotto. Los paisajes de los miniaturistas siempre oscilaron entre el interior y el exterior como un solo contexto muy libre y flexible. De allí que los 'espacios por implicación' nunca optaron por el cerramiento de la caja geométrica del Sur. El sistema descubierto por Brunelleschi resolvió con notable exactitud casi todos los problemas que ofrece la representación de un enfoque limitado. Pero el espacio no se constriñe a un *mazzocchio*, a un cáliz, o a una cámara. Muchas voces se han levantado últimamente contra esa perspectiva de la 'caja espacial' de reglas matemáticas. Merleau Ponty la veía culpable de nuestra limitada idea del espacio como el perfil de una profundidad. Guillaume Apollinaire la consideraba un instrumento "miserable que hace que todo se reduzca", en lugar de expandirse libremente como lo descubre la percepción real del espacio. **Ella converge como lo hace un objeto, sobre su centro de gravedad que es su punto de fuga único y fijo.**

En realidad esas críticas no tuvieron en cuenta que ese sistema se propuso originalmente representar cuerpos-objetos limitados, nunca el espacio universal. Fueron sus apologistas posteriores quienes se olvidaron de las distinciones y advertencias de sus fundadores.

A juzgar por el testimonio que ofrecen sus cuadros, Jan van Eyck sostuvo una permanente meditación sobre los problemas y posibilidades de las representaciones pictóricas de un espacio universal. Exploró también las ventajas y limitaciones de un interior geométrico, a la manera italiana, pero se preocupó siempre por asegurar con geniales recursos su apertura al lejano infinito y su comunicación a través de la corta distancia (visión gran angular) hacia el espectador. Dicha expansión y comunicación no sólo son el resultado de la tradición pictórica de la que formó parte, sino que constituyen los temas y objetivos de su propia pintura, desde el "Políptico" (1432) hasta el "Tríptico de Dresde" (1437) y la "Virgen de la Fuente" (1439). En esas obras Jan van Eyck se anticipa en un medio milenio a las búsquedas de los cubistas y futuristas de nuestro siglo. Esa expansión y comunicación constituyen algunos de los motivos de la fascinación de sus obras en nuestra época.

La primera cámara que señala ese camino y supera definitivamente el esquema de los 'espacios por implicación' es la sala del "Políptico". La influencia del "Retablo de Mérode" de Robert Campin parece haber tenido un rol importante. Pero a diferencia de aquél, Jan no solamente adopta la forma de una caja espacial, con todos sus límites, sino que se empeña en mantener la apertura e indefinición de los espacios tradicionales, abriendo todas las ventanas y puertas posibles, además de otros recursos como son las *vedute*, los rayos del sol que penetran desde el exterior y las cámaras contiguas que comunican con la sala. **Sobre todo es absolutamente suya la atmósfera que baña el espacio y esfuma los duros contornos de los objetos, separándose con ello por siglos de sus contemporáneos. Todo esos recursos logran que los muros y demás objetos se vuelvan,**

como la luz que les otorga existencia visible, formas permeables y diáfanas a la circulación del espacio cósmico, universal.

La cámara de “Los Arnolfini” explora las posibilidades de la caja-nicho manteniendo la apertura hacia el espacio cósmico circundante. La ventana, el espejo convexo, la puerta de acceso entreabierta, son todos recursos que surgen en la misma línea de búsqueda. Panofsky lo expresó magistralmente: **la cámara nupcial de “los Arnolfini”, a pesar de ser agradablemente estrecha, es un trozo de infinitud (...) crea una especie de ósmosis entre interior y exterior, celda apartada y el espacio universal.**²¹

La “Virgen del Canciller Rolin” es uno de los ejemplos más logrados de equilibrio entre la corta y la larga distancia mediante el desarrollo de una compleja tecnología plástica y geométrica que mantiene la comunicación de ese recinto-caja con el espacio universal: las paredes laterales abiertas como *loggias* hacia los recintos laterales con ventanales y sobre todo la *veduta* hacia un vasto país, que se extiende a las orillas de un serpenteante río. Es muy significativo que en la reinterpretación que hizo Roger van der Weyden de ese tema en “San Lucas pintando a la Virgen”, ya bajo la influencia del arte italiano, haya suprimido con tanta seguridad todos aquellos recursos que permitían a Jan construir ese espacio universal-multidireccional. Hasta el río pierde el puente, la isla y los grandes meandros para conducir la vista, sin obstáculo alguno, en una sola dirección.

En la “Virgen del Canónigo” un ábside semicircular se abre al espectador mientras los ventanales opacos comunican con el espacio exterior. La “Virgen de Lucca” se ambienta en una cámara-nicho tan ceñida y estrecha como fuera posible. En esa nueva experiencia tampoco faltan la apertura al exterior y hacia arriba y la proyección de ese estrecho espacio hacia el espectador, en el estilo que recuerda la *Deesis* del “Políptico”.

Como ya fuera dicho, en tanto las cajas espaciales van ganando regularidad geométrica hasta abarcar la totalidad de la escena, se enfatizan los recursos que las comunican con el espectador. **Éste no se asoma a una ventana, como lo concebía Alberti, sino que se constituye en uno de los protagonistas principales de la *sacra conversazione*.** Así sucede también en el “Triptico de Dresde”, donde la transparencia y multidireccionalidad de la arquitectura románico-gótica, equilibra la regularidad y centralización del nuevo diseño. En los postigos cerrados la amplitud y el despojo del nicho o tabernáculo, permite entrever, no un objeto, hornacina-cámara, sino un espacio casi puro y abstracto, atravesado por el vuelo de la paloma. **Contrasta el *horror vacui* de la “Anunciación Thyssen” con esta representación, dirigida más al concepto de experto que a la sensibilidad anecdótica de un ojo curioso.**

Una vez alcanzada esta cima, el pintor, que buscaba abrir sus arquitecturas, vuelve nuevamente a los espacios abiertos en “Santa Bárbara” de Amberes (1437). Pero no se trata esta vez, de panoramas compuestos sobre esquemas aditivos-descriptivos de la tradición miniaturista, como en las “Tres Marías en el sepulcro” de Rotterdam, o la “Crucifixión” de Nueva York.

La experiencia adquirida con la investigación de los recursos escultóricos y arquitectónicos a partir del “Políptico”, permite al artista renovar su repertorio paisajístico. Representa esta vez un panorama en cuyo centro se ubican la Santa y la torre que es su

atributo. Ese espacio, racional, unificado y totalmente regulado, se proyecta a partir de la torre poligonal, también abierta por las portadas y ventanales góticos hacia los cuatro puntos cardinales, además hacia arriba con las aves, nubes y la Luna, y hacia abajo con el valle. Se trata, no ya de una búsqueda sino de una afirmación que parece la extraordinaria versión plástica del pensamiento de artistas del S. XX como Max Beckman cuando exclama: “El espacio, siempre el espacio, es la infinita deidad que nos rodea y en la que nos hallamos contenidos”.

La “Virgen de la Fuente” de Amberes, aunque totalmente inesperada es parte del mismo pensamiento. El espacio surge esta vez por sucesivos saltos de planos cromáticos y la fuente interrumpida hacia adelante. Se llega así a uno de los últimos y más sorprendentes resultados de esa continua búsqueda, experimentación y especulación sobre el tema de un espacio cósmico que rodea y sumerge al espectador, fundiendo en uno solo el espacio real y el sagrado que contiene al orante y la imagen de su nueva y moderna devoción.

La “Virgen del Preboste Nicolaes van Maelbeke” (1441) no fue terminada por Jan pero se le adjudica el diseño. La regularidad de su composición con respecto al marco, la apertura casi total del edificio al espacio exterior y el punto de vista centralizado son características que sólo pueden atribuirse a Jan en una etapa posterior al “Tríptico de Dresde”. Comparte semejantes características, aunque parezca muy diferente, la pintura de la “Virgen con un Cartujo y Santos” de la Frick Collection (Nueva York). Ya que Jan muere el 9 de julio de 1441, ambas obras comenzadas ese año pueden considerarse su testamento, si no pictórico, por lo menos de su pensamiento y diseño espacial.

La preocupación por unir el espacio del espectador con el pictórico, persistente en todas las obras de Jan, logra en esta última etapa nuevos exponentes de una trayectoria de búsqueda y experimentación que se acercan a su preciada e inalcanzable meta. El retorno a la mirada y rostro frontales, ya experimentados en el “Políptico” y en varios retratos posteriores, son prueba del éxito y actualidad de esa fórmula. Los rostros de Cristo, conocidos por sus copias, que reproducen fechas como 1438 o 1440, coinciden con las características antedichas. Esas pinturas, que depositaban en el magnetismo exclusivo de sus miradas todo el poder de su sugestión, sólo pueden ser imaginadas en los originales de Jan, a partir de los rostros y ojos de sus obras conocidas, que se distancian siempre abismalmente de sus copias e imitaciones.²²

PARTE III

El “Retablo de Gante” y el problema de la autoría: los hermanos Hubert y Jan van Eyck

1) Una pintura de Hubert van Eyck: *Las grisallas* de la ‘Virgen’ y ‘San Juan’ del Louvre

Una vez afirmado el “Retablo de Gante” como una sola estructura pictórico-conceptual y no dos obras superpuestas de Hubert y Jan, ni menos varias diferentes, reunidas, de Jan, es posible rever la discusión ya legendaria de la autoría.

Parece estar ya fuera de discusión la presencia en Gante durante la tercera década del S. XV de un pintor Hubert van Eyck. No existe tampoco ninguna razón de peso para dudar sobre la autenticidad de la inscripción que le asigna la primera parte de los trabajos del "Políptico". El estilo y técnica unitarios de esa obra fueron los argumentos más atractivos de todos los esgrimidos por E. Renders para negar a Hubert y postular una sola autoría: la de Jan. Fue ése el motivo principal del apoyo que recibió su teoría de algunos distinguidos investigadores, entre ellos Max Friedländer.

Una obra que por sus dimensiones y por la trascendencia de los descubrimientos que sintetiza, como el "Políptico", difícilmente pudo ser pintada por un solo artista, por más genial que éste haya sido. Si la ejecución material fue posible en un plazo que va de cinco a diez años, no ocurrió lo mismo con los estudios preparatorios necesarios para aquélla. Dichos estudios y los descubrimientos teóricos y técnicos con que el "Políptico" se adelanta a la pintura de su época exigen la conjunción de los esfuerzos de varios artistas.

¡Si existió un pintor Hubert cuyas intervenciones en el "Políptico" se confunden por su extraordinaria calidad con las de su hermano Jan, no pudo pasar inadvertido en su tiempo sin dejar más rastros que los difícilmente reconocibles en esa obra! Un artista de tanto nivel debió ser muy codiciado y recibir numerosos encargos, dejando tras de sí una copiosa producción. La principal dificultad para identificarla es reconocer una primera pintura de su mano, las demás, quizá no pocas, surgirán por analogía, como ocurrió en casos parecidos. Ahora bien, en el Museo del Louvre existe una pequeña pintura de *grisallas* que reúne todas las características previstas y otras imprevistas de un buscado exponente del estilo de Hubert. Representa a un "San Juan Bautista" y a una "Virgen con el Niño" muy relacionados a la "Anunciación Thyssen" y a las *grisallas* del "Políptico". De no ser por el énfasis gestual y dramatismo muy sluterianos de las figuras, la pintura podría ser atribuida a Jan y sobresale de todas las demás del amplio y misterioso entorno eyckiano. Tanto por su habilísimo diseño como por los *trompe l'oeil* de las hornacinas y efectos de luz y sombra, las *grisallas* del Louvre no pueden ser atribuidas sin más a obras de taller, o de discípulos o epígonos desconocidos y poco estudiados. El rostro de San Juan es muy semejante a algunos Apóstoles que rodean la 'Fuente de la Vida', o a alguno de los Ermitaños del panel vecino. Mientras sus cabellos, mano e índice se identifican con los del ángel de la "Anunciación Thyssen", la estructura del pie adelantado coincide con algunos pies descalzos de los Ermitaños y los Peregrinos. No sólo dicho pie, que bastaría para reconocer entre miles al pintor del "Políptico", sino el perfil del rostro y la barba permitirían al personaje integrarse al panel de los Peregrinos. El análisis de los paños, de la ornamentación de tres trilóbulos al frente y dos de costado de las bases octogonales, con puntos de vista laterales no unificados, son características exclusivas de esas *grisallas* y las de la "Anunciación Thyssen". Las hornacinas en cambio ofrecen sorprendentes analogías con las del "Políptico". ¡Esta pintura no sigue la tradición eyckiana, como se supone, sino que se adelanta a ella!²³ Su técnica es muy

semejante a la de Jan y su autor pudo haber sido el pintor de muchas obras discutidas como la “Crucifixión” de Nueva York o las “Anunciaciones” de Washington y Fridsam.

2) La personalidad enigmática del pintor fundador, junto con Jan, del nuevo estilo

Los reflectogramas dejan suponer una sola mano en los diseños del “Políptico”, los cuales coinciden notablemente con los trazos monocromos de las *grisallas* del Louvre. Su autor es artista de suficientes méritos y personalidad como para corresponderle el elogio de los versos del “Políptico”: *Pictor Hubertus Eyck, maior quo nemo reperitus*. Como dibujante despliega mayor creatividad que Jan, aunque sus recursos pictóricos parecen de menor vuelo. Quizás ambos trabajaron asociados en varias obras como la iluminación de códices, de allí la perfecta sincronización de sus labores y la técnica unitaria que logran sus pinturas. En aquellas en que han colaborado, como fue el caso del “Políptico”, la participación de uno u otro no debe buscarse exclusivamente en la superficie de las pinturas, sino en la profundidad de los estratos subyacentes de sus partes o de toda la obra. Si en los proyectos y diseños iniciales tuvo primacía Hubert y en los acabados Jan, ¿es posible distinguir con tanta facilidad sus manos como pretendieron la mayoría de los autores que se ocuparon del tema? Si además existió un plan acordado por ambos artistas, la identificación de una frontera separadora de sus manos es muy difícil, aunque no sea imposible reconocer sus caracteres distintos a partir del estudio de las *grisallas* del Louvre y otras obras como la “Crucifixión” de Nueva York.

Lo fundamental de esta pesquisa es saber que tanto las pretendidas contradicciones estilísticas entre un pintor ‘medieval’ y otro ‘moderno’ de la teoría tradicional, como las ‘anomalías’ de espacio y perspectiva, pretendidas por Renders, hallan su explicación en el plan ‘polifónico-espacial’ al que ajustaron sus pinturas ambos hermanos. Aunque no coincidan con los términos de la vieja polémica, tampoco pueden ser pasados por alto ciertas diferencias de carácter, más que de estilo, entre los dos pintores. El mayor, Hubert parece más preocupado por la renovación de la pintura de su época. Jan, conocedor de las ideas y programas de su hermano fallecido, lleva a cabo esa renovación, que es una de las más importantes cualitativamente de todos los tiempos. Con ‘sonámbula precisión’ compone un maravilloso y ordenado cosmos pictórico a partir del material de sus extraordinarios análisis visuales y conceptuales. En el complejo contexto del plan de una ‘polifonía espacial’ en que fue pintado el “Políptico” las personalidades de sus autores se perfilan como sumamente informadas para su tiempo y además observadoras y especulativas en un grado superlativo. Las pinturas posteriores de Jan confirman esas cualidades, sumándole un dominio del oficio pictórico que deja sin aliento a la posteridad. Estudiar las características psicológicas y de mentalidad de los hermanos van Eyck es una empresa cuyos límites parecen confundirse con la ciencia-ficción. Sin embargo ella puede ser emprendida a partir de un mejor conocimiento del “*Retablo de*

Gante”, la obra imponderable en que se alternaron y conjugaron sus diseños y pinturas así como sus expectativas, ideales y proyectos de vida.

3) El “Políptico” como culminación del arte de Hubert y el punto de partida del de Jan

En el conjunto de las obras de Jan van Eyck, el “Políptico” representa una etapa fundamental. Se trata de una etapa ‘escultórica’ que cierra el período de las a veces ingenuas y casi siempre poco sistemáticas audacias ‘miniaturísticas’. Esa etapa de mayor madurez se afirma a partir del estudio y la incorporación a la pintura del elaborado lenguaje de los imagineros románicos y góticos, en especial de las novedades revolucionarias de Claus Sluter. Un largo proceso, parecido al que desarrollara en Turnai Robert Campin, fue necesario para lograr la conquista de ese vasto territorio. El protagonista principal de esas búsquedas fue Hubert van Eyck.

En cambio la sala introducida en la “Anunciación” documenta el inicio de un nuevo período que podemos denominar ‘espacial’, el que estuvo a partir de entonces a cargo de Jan van Eyck y cuyas posibilidades serán exploradas y desarrolladas en sus pequeñas pinturas posteriores.

Si el “Políptico” fuera una de las últimas obras de Jan, desplegaría el nuevo repertorio espacial desarrollado en el transcurso de cinco años consecutivos. Su pintura participa, en cambio, de la exploración de los volúmenes escultóricos con parecidas características a las *grisallas* de la “Virgen y San Juan Bautista” del Louvre y la “Anunciación Thyssen”. Diversos aspectos del “Políptico”, sobre todo las bases de las estatuas de los dos ‘San Juan’, testimonian que el o los pintores descubrían la posibilidad de controlar la ubicación de la conciencia visual del espectador. En efecto, contrariamente a la poca precisa definición del espacio en la “Anunciación Thyssen” y en las *grisallas* del Louvre, las dos estatuas del “Políptico” ya sitúan el ojo exactamente en el eje central.

Una vez en posesión de ese secreto, los van Eyck conducen a la conciencia visual por las pinturas de los distintos paneles, de acuerdo a sus proyectos y prioridades. Va surgiendo así un nuevo e incipiente repertorio espacial, muy relacionado y dependiente de las figuras, y controlado a voluntad de los autores.

A partir de la ‘Anunciación’ del “Políptico” y desde “los Arnolfini” hasta el “Triptico de Dresde” Jan desarrolla la conquista de un espacio, aunque infinito, al mismo tiempo controlado y programado como lo fue ya el espacio del “Políptico”.

Mientras en Italia la direccionalidad y orientación de la pirámide visual ‘monofocal’ estaba al alcance de cualquier pintor a través de las accesibles y fáciles recetas de la perspectiva, los espacios cósmicos eyckianos requerían de constantes inventos y sofisticados y complejos recursos visuales. Si bien tenemos testimonios de la fascina-

ción que ejercieron los espacios de las pinturas de Jan sobre la posteridad, pocos comprendieron la sabiduría de sus esquemas.

En Flandes quizás Hugo van der Goes logró penetrar el hermetismo que con el tiempo rodeó las pinturas de Jan van Eyck. Sin embargo, fue un italiano, Antonello de Messina, el que llegó a comprender y apoderarse de algunos de los más íntimos secretos de sus cuadros, como no pudo hacerlo ninguno de sus seguidores flamencos. Su “San Jerónimo en el estudio” es el mejor homenaje que recibiera el maestro flamenco, de un artista que conocía bien la lección de Piero y que logró descubrir y valorar las diferencias, fundiéndolas con la ciencia matemática del sur en una síntesis deslumbrante.²⁴

Se trata de un capítulo nuevo de la historia del Arte, que podrá ser escrito a partir de un mejor conocimiento de las obras del genial maestro flamenco, en las que han bebido su sabiduría Vermeer y Rembrandt, entre otros pintores posteriores. En esa indagación ellos mostraron mayor perspicacia y provecho que los estudiosos que se ocuparon de interpretar y modelar la memoria de esas maravillosas y geniales creaciones durante el medio milenio que condujo desde su origen a nuestros días.

NOTAS

* Las láminas mantienen la numeración de Coremans, de donde provienen. (Ver nota 7)

¹ Baldass, Ludwig, *Jan van Eyck*, London, Phaidon Press, 1952.

² Renders, Emile, *Jan van Eyck et le Polyptique, Deux Problemes résolus*, Bruxelles, Librairie Générale, 1950.

³ Faggin, T. Giorgio, “Juicio crítico”, en Brignetti, Raffaello y T. Giorgio Faggin, *La obra completa de los van Eyck*, Barcelona - Madrid, Noger-Rizzoli, Clásicos del Arte, 2ª ed., 1973, p. 85.

⁴ Renders, E., *op. cit.*, pp. 46 a 52.

⁵ Entre otros ver: Baldass, L., *op. cit.*; Dhanens, Elisabeth, *van Eyck: The Ghent Altarpiece*, London, 1973; Cutler, Charles, *Northern Painting*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1968, p.103; Valentin Denis, *van Eyck*, París, Fernand Nathan, 1982, p.92; Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.195; Yarza, Joaquín, *Jan van Eyck, El Arte y sus Creadores* n° 5, Madrid, 1993, pp. 34,36.

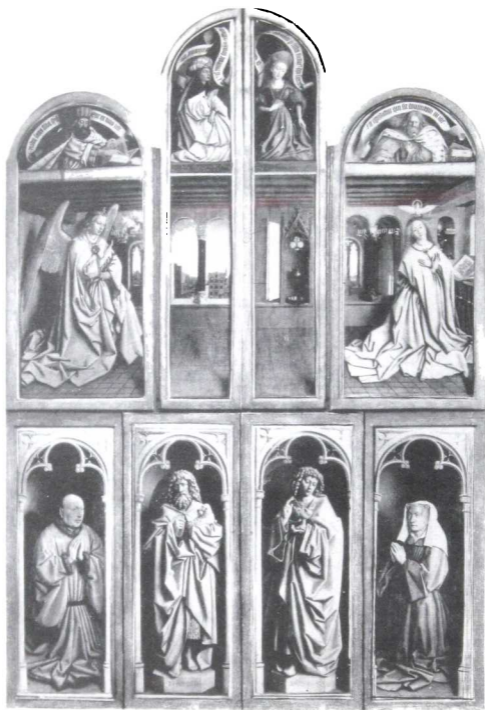
⁶ Dhanens, *op. cit.*

⁷ Coremans, Paul, *L'Agneau Mystique au Laboratoire, Examen et traitement. Les Primitifs Flamands*, III. Contributions à l'Etude des Primitifs Flamands, 2. Anvers, De Sikkel, 1953. Lám. LXII.

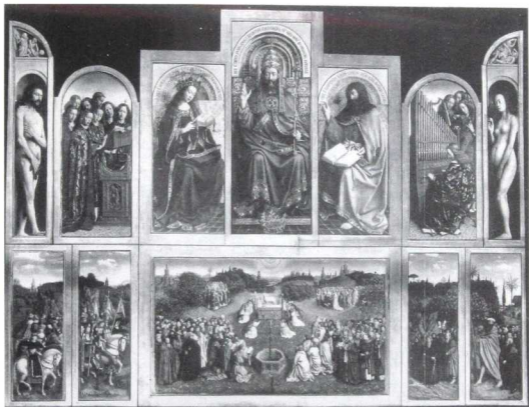
⁸ Al decir Jan queremos significar al pintor de las últimas etapas del Políptico, sin oponerlo al de sus comienzos. El término “los autores” tampoco pretende tomar

partido en la cuestión de las pinturas correspondientes a una u otra mano. Creemos que hubo total identificación sobre los planes y objetivos de la obra y que Jan, en posesión de mejores recursos plásticos enfatizó ciertos contrastes para otorgar mayor fuerza ascensional y mayor eficiencia visual a las pinturas.

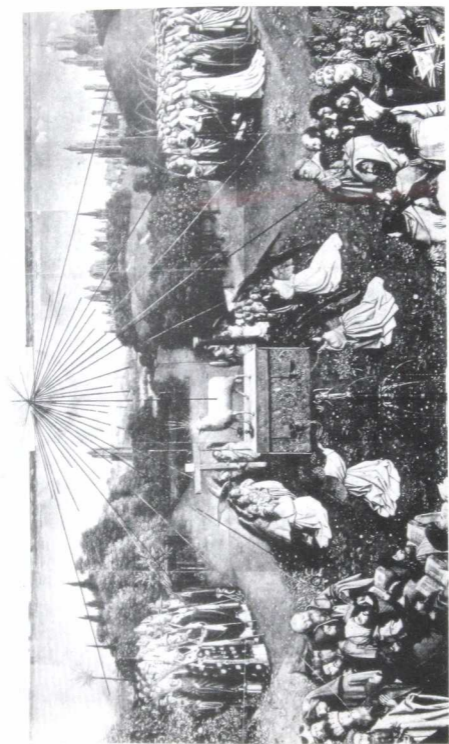
- ⁹ Coremans, P., *op. cit.* Láms. XXXVI y XXXIX.
- ¹⁰ Renders, E., *op. cit.*
- ¹¹ Coremans, P., *op. cit.*, pp. 115 y 116. Lám. LV.
- ¹² Van Asperen de Boers, J.R.J., *A Scientific Re- Examination of the Ghent Altarpiece*, Out Holland, Vol. 93 - 1979, n° 3.
- ¹³ Coremans, P., *op. cit.*, pp. 106 y 107. Lám. XXV.
- ¹⁴ Van Asperen de Boers, J.R.J., *op. cit.*, p. 194.
- ¹⁵ Coremans, P., *op. cit.*, pp. 112 y 113. Láms. XXXII y XXXIX.
- ¹⁶ *Ibidem*, lám. III, f. 3, p. 98.
- ¹⁷ van Asperen de Boers, J.R.J., *op. cit.*, p. 179. Láms.: 40 a, 40 b, y 40 c. Coremans, P., *op. cit.* Láms. XX y XXI. Si bien no hay certeza de que el cambio sea eyckiano es muy probable que así sea ya que coincide con el nivel alto de los demás elementos de ese panel.
- ¹⁸ Coremans, P., *op. cit.*, pp. 102 a 105. van Asperen de Boers, J.R.J., *op. cit.*, pp. 175 a 178.
- ¹⁹ *Ibidem*, pp. 194 a 201.
- ²⁰ Dhanens y Borghero eligen una fecha tardía, mientras otros, entre ellos recientemente Yarza, la ubican antes del "Políptico". Entre los autores que se ocuparon del tema ver: Snyder, James: "The Chronology of Jan van Eyck's Paintings" en: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, La Haya, 1973, pp. 293 a 297; Dhanens, Elisabeth: *Hubert et Jan van Eyck*, Antwerpen, Albin Michel, 1980; Borghero, Gertrude: *Colezione Thyssen - Bornemisza*, Castagnola - Lugano, 1981; Sustersic, Bozidar D.: "La Anunciación Thyssen de Jan van Eyck", en: *Academia Nacional de Bellas Artes*, Anuario n° 12, 1984, pp. 17 a 27.
- ²¹ Panofsky, Erwin; *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge Massachusets, Harvard University Press, 1964, v.1, p. 7.
- ²² Sobre el tema de la pintura de los ojos por van Eyck, ver el análisis de un médico en Jules, Desneux, *Rigueur de Jan van Eyck*, Brussels, 1951.
- ²³ Dhanens, E., *op. cit.*, p. 343. Lám. XXII.
- ²⁴ Sustersic, Bozidar D., *San Jerónimo en el estudio, de Antonello de Messina y sus vertientes italiano flamencas*. Inédito.



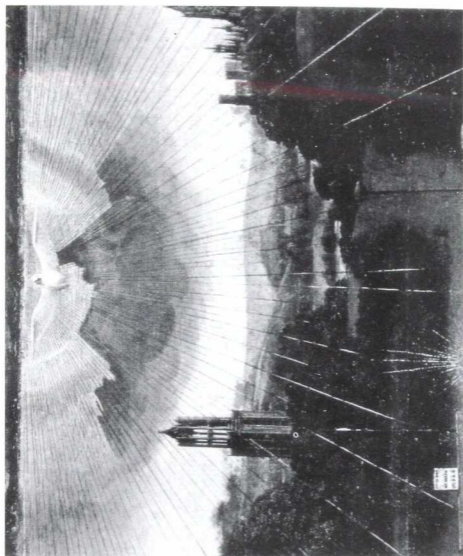
8. van Eyck, Jan. 'Anunciación'. "Políptico del Cordero Místico", Gante.



9. van Eyck, Jan, 'Adoración del Cordero'.
"Políptico del Cordero Místico" (abierto), Gante.



10. van Eyck, Jan, 'Adoración del Cordero' (detalle), "Políptico del Cordero Místico", Gante.



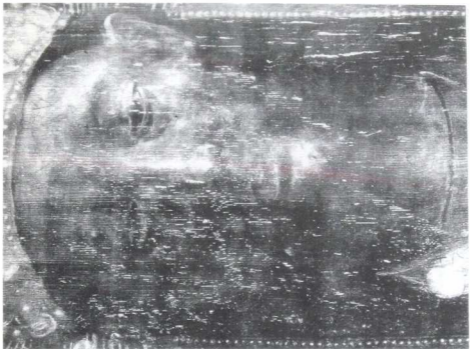
11. van Eyck, Jan, 'Adoración del Cordero' (detalle), "Políptico del Cordero Místico", Gante



12. van Eyck, Jan, 'Adán y Eva' (detalle), "Políptico del Cordero Místico", Gante.



13a. van Eyck, Jan, 'Dios' (detalle),
"Poliptico del Cordero Místico", Gante.



13b. van Eyck, Jan, 'Dios', radiografía (detalle),
"Poliptico del Cordero Místico", Gante.



14. van Eyck, Hubert. 'San Juan Bautista' (detalle), díptico, Museo de Louvre, París.