

Jan Van Eyck.

Consideraciones sobre una posible
cronología de la obra pictórica de Juan
Van Eyck con especial referencia a la
anunciación Thyssen de Lugano.

Autor:

Sustersic, Bozidar Darko

Tutor:

Ribera, Adolfo Luis

1984

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

1
3964

A mi padre.

De su taller de pintor
guardo las más valiosas
imágenes de mi infancia.

I N D I C E

	Pág.
PROLOGO:	III
I - INTRODUCCION	
Los principales problemas en torno a las obras y personalidad de Juan van Eyck.	
1. El misterio que rodea a la figura del artista y a la mayoría de sus pinturas.....	2
2. La incertidumbre de varias atribuciones y fechas de ejecución.....	5
3. Enigmas y aspectos poco esclarecidos que dificultan una interpretación unitaria y evolutiva del arte eyckiano.....	13
II - EL PROBLEMA DE LA CRONOLOGIA EN LA OBRA DE JUAN VAN EYCK	
Un plan y una posible metodología de investigación a partir de las relaciones entre los esquemas de los espacios representados y sus fechas correspondientes.....	31
III- LA ANUNCIACION THYSSEN DE LUGANO Y LOS INICIOS DEL NUEVO ESTILO	
El hallazgo de la pintura original de los marcos y una nueva dimensión de la revolución eyckiana en el arte del siglo XV.....	42
IV - LOS ESQUEMAS ESPACIALES DE LAS OBRAS EJECUTADAS ENTRE 1425 Y 1435	
Los distintos sistemas del "Retablo de Gante", su desarrollo y unificación en las composiciones posteriores.....	59
1. La representación del espacio en los paneles de un retablo de comienzos del siglo XV.....	65
2. Vistas panorámicas desde interiores sobreelevados: la "Anunciación del Políptico" y la "Virgen del canciller Rolín".....	79
3. Las hornacinas y su transformación en amplios recintos y espacios abiertos.....	88
4. Los pavimentos en los tres paneles centrales del Políptico y el desarrollo de los primeros planos en las composiciones posteriores.....	113

V	- EL POSIBLE SENTIDO DE LA HETEROGENEIDAD DE LOS ESPACIOS DEL POLIPTICO DE GANTE	
	Algunos de los problemas tradicionales del Políptico a la luz de una nueva propuesta metodológica.	
	1. "La perspectiva artificialis" y las intuiciones en Juan van Eyck sobre el espacio y la perspectiva.....	127
	2. La disociación de los niveles de visión entre los postigos abiertos y los paneles centrales responde a un plan.....	142
	3. La diferenciación de los niveles de horizonte fue acentuada en las últimas fases de la pintura.....	171
	4. El problema de la autoría: los hermanos Juan y Hubert van Eyck.....	186
VI	- LA "VIRGEN EN UNA IGLESIA" Y UN ENSAYO DE INTERPRETACION DEL CICLO PICTORICO DE JUAN VAN EYCK	
	De la exuberancia y naturalismo del gótico tardío a una versión serena y personal del Renacimiento.....	196
V	NOTAS:.....	217
V	BIBLIOGRAFIA:.....	256

P R O L O G O

Antes de iniciar el presente estudio de las obras de Juan van Eyck es necesaria alguna referencia a las dificultades vencidas, y también a los motivos que permiten, y casi vuelven ineludible enfrentar la tarea de dar a conocer lo que en un comienzo fueron intuiciones, y que con el transcurso del tiempo se transformaron en certezas, apoyadas en pruebas y argumentos tan seguros o más aún que aquellos que permiten sustentar algunas aseveraciones y teorías que gozan hoy de general aceptación.

El espectador y amante del arte que se enfrenta a las obras de Juan van Eyck, ya sea en los sitios en que éstas se encuentran o admirando las buenas ilustraciones que acompañan las publicaciones modernas, comparte generalmente la impresión de que está frente a uno de los temas de historia del arte más ricos y complejos, pero todavía insuficientemente esclarecidos.

Esta convicción, antes que ninguna otra, fue el inicio o el punto de partida que implicaba la certeza de que el más pequeño trazo, línea o figura de un cuadro de Juan van Eyck esconde algún secreto cuyo conocimiento contribuirá a formar una idea más clara de las intenciones y pensamientos del artista.

De los estudios, alternados con las clases y diálogos con profesores y alumnos, y algunos viajes al Viejo Mundo, fue surgiendo cada vez con más fuerza la convicción de que las obras de Juan van Eyck, además de su virtuosismo y calidad técnica por todos destacados, encierran una visión del mundo y una concepción del espacio inéditas y completamente desconocidas para nosotros.

Es sabido que los pintores florentinos de la época del Renacimiento, representaban generalmente espacios concebidos como profundidad, que retrocedían desde la superficie de la pintura guiados por una red de ortogonales hacia un solo punto de fu-

ga. Todo lo cual implicaba organizar el recorrido del ojo y la mente del espectador siempre en torno y a lo largo de ejes unidireccionales.

En esa misma época, en el otro extremo de Europa Juan van Eyck buscaba representar un espacio multidireccional, que parecía incluir y envolver al espectador. Para lograrlo inventó distintos sistemas y recursos variados en los que se reconoce claramente dicha intención. Algunos de estos recursos son: la luz orientada transversalmente a las direcciones de las ortogonales; los espejos que reflejan el espacio representado y también el no representado que se extiende delante de la obra; las habitaciones cuyas paredes parecen trascender los marcos; las aberturas al exterior; el ocultamiento de la profundidad con cortinas o ventanales de cristales opacos; los primeros planos con pavimentos vacíos y organizados de tal modo que parecen avanzar hacia el espectador; las miradas al frente que comunican la pin-tura con el observador y otros más que serán señalados oportunamente.

El desarrollo y secuencia de dichos recursos y sistemas, evidentemente guarda cierta lógica cuyos pasos sucesivos es posible reconstruir. El reconocimiento de esa lógica permite conformar una especie de metodología, que puede ser aplicada a la solución de algunos problemas eyckianos muy concretos.

Uno de estos problemas, que cada vez suscita más con-troversias es sin duda el referido a las fechas de varias de las obras de Juan van Eyck. Es posible resolver algunos casos concretos mediante hallazgos fortuitos (documentales o de laboratorio) como de hecho ha ocurrido con varias obras eyckianas. No por ello podemos renunciar a la búsqueda de leyes más profundas que subyacen en las estructuras de los esquemas que

organizan las diferentes creaciones y que parecen gobernar la evolución de las mismas. Es entonces que se revela el rol fundamental que le cupo a la búsqueda de realismo y sobre todo a la conquista de la tercera dimensión y del espacio en el desarrollo de todo el arte de esa época. Analizadas desde este punto de vista las obras de Juan van Eyck muestran una evolución que va desde el logro del relieve y del bulto, hasta los más complejos sistemas espaciales, que cambian y se profundizan en cada pintura y que son en su mayoría creaciones personales del "hombre genial que había de enseñar a pintar a Europa" (1). Su lección, sin embargo, pasó inadvertida en ciertos aspectos, para los pintores que se acercaban a estudiar sus obras, y aún hoy son muchas las dificultades que se interponen entre ellas y nuestros ojos, formados en la apreciación de otros sistemas y valores, como si se tratase de instrumentos ópticos, que calibrados para observar objetos en determinada distancia, mantienen fuera de foco a todos los demás.

Para esa adecuación y ajuste de nuestras categorías y valores a la mentalidad, intencionalidad y planteos plásticos de la pintura flamenca, nada se impone tanto como la revisión de las ideas sobre el espacio, la perspectiva y, en general, el lenguaje de la tercera dimensión. De esa revisión surgirán ciertas claves sin las cuales no nos será posible acceder sino a un número limitado de aspectos parciales de cada obra, mientras que la evolución del conjunto resultará incomprendible, dando la impresión de avances y retrocesos incongruentes, donde hay sólo progresión lógica y constante.

El arte flamenco, juzgado desde la óptica florentina, pareció muchas veces carente de "grandeza" (2) pero, antes que reiterar estos ya muy conocidos juicios de valor, es

imprescindible hoy reconocer las raíces, modalidades y direcciones que orientaron cada creación, más allá del triunfo o abandono posterior de los sistemas en que fueron organizadas dichas obras.

Es sabido que la presencia frecuente de un piso embaldosado, o de una "loggia", o de extrañas arquitecturas, en los cuadros del "quattrocento" florentino no obedece a caprichos de los artistas, ya que todos estos elementos repetidos hasta el cansancio, son los medios o recursos elegidos o ideados, para hacer posible la configuración de una concepción del espacio determinada, que perduró en el arte hasta nuestros días. Del mismo modo la presencia de un espejo, o de un perro que desde el primer plano dirige sus ojos al espectador, o de una ventana semiabierta al jardín, o de la luz que baña un aposento, dirigida transversalmente a la dirección de la escena, no son simples curiosidades captadas por el ojo atento y observador del pintor y representadas con un criterio aditivo, sino fundamentalmente elementos elegidos entre tantos otros para expresar y hacer tangible una idea o hipótesis definida del espacio. No es suficiente, entonces, para comprender un cuadro de Juan van Eyck, maravillarse de la habilidad del artista para representar con gran realismo tantos objetos interesantes; es indispensable penetrar en las relaciones que unen esos objetos, y las razones de su elección, que como se verá no son casuales, ni tampoco responden exclusivamente a las exigencias de un programa de simbología religiosa.

Hablar de una concepción del espacio en el arte del siglo XV es referirse sobre todo a una idea, a un modo de concebir e imaginar el mundo en que se desarrolla la presencia y actividad del hombre. La tercera dimensión no es por lo tanto solamen

te un recurso técnico descubierto por los pintores de cierta época; es una dimensión fundamental de la vida del hombre, de la que se toma conciencia plena entre los siglos XIV y XV. Estudiar esa incipiente y paulatina toma de conciencia, antes de su conformación definitiva y aceptación estandarizada, reviste un interés particular para nosotros, hombres del siglo XX. Para ello la pintura de Juan Van Eyck nos ofrece una de las posibilidades más interesantes y lúcidas, del desarrollo y manifestación de esa conciencia en algunas de las creaciones más notables del arte de todos los tiempos.

Uno de los posibles puntos de partida para estudiar este aspecto de sus obras son los primeros planos de todas sus composiciones, entre los cuales es el pavimento escalonado que sustenta las tres figuras centrales del "Políptico de Gante", el que parece iniciar todo ese proceso evolutivo.

Partiendo de esa obra, terminada en 1432, hasta la "Virgen de la Fuente" (1439) se pueden establecer hitos de un evidente desarrollo, que permiten ordenar dentro de cierta lógica a la mayoría de las demás creaciones. Pero, justamente, en ese punto se interponía hasta ahora, una dificultad insalvable. Del estudio de la última restauración, dirigida por P. Coremans, se desprendía que aquellos pavimentos del "Políptico", así como las hojas de oro y plata sobre las que están pintadas sus baldosas no podían ser atribuidos al autor o a los autores, sino más bien a alguno de los muchos restauradores que trabajaron sobre esa obra en los siglos siguientes.

La autoridad de los investigadores que no aceptaron que esos pisos embaldosados fueron dignos del pincel de Juan Van Eyck; la excelencia de la obra de restauración, así como el informe que la acompañó, descalificaron desde el principio cual-

quier confrontación polémica, tanto de este tema como de otros, pues parecían haber sido investigados a fondo, con los mejores recursos científicos disponibles.

Sin embargo, en el esquema evolutivo y cronológico que se deducía de las demás obras, así como una pieza de un rompecabezas necesariamente debe tener tal o cual forma, también esos pavimentos, en sus líneas esenciales, debía coincidir con el proyecto de sus autores, o sea que no podía ser muy diferente de como aparece en el "Retablo" actualmente.

Un acontecimiento en el campo de la investigación del arte, resolvió inesperadamente el dilema. Los reflectogramas de Van Asperen de Boers, con una técnica revolucionaria y desconocida hasta entonces, permitieron confirmar, por lo menos en su esquema, que los pavimentos y la corona de las capas pictóricas superpuestas a las hojas metálicas, son la ejecución de aquellos proyectos trazados con incisiones en la preparación originaria subyacente, excluyendo definitivamente la existencia de otra pintura presumiblemente eyckiana debajo de esas hojas. En consecuencia, no descartaron, más aún apoyaron la posibilidad de que tanto las hojas metálicas, cuanto buena parte de lo pintado sobre ellas, pertenezcan a la pintura originaria del "Retablo".

Esta confirmación fue la más decisiva para convencerme de que no se trataba sólo de presunciones interesantes, sino de que la realidad del curso del desarrollo del arte de Juan Van Eyck coincidía notablemente con esas previsiones.

Otro suceso tuvo la virtud de confirmar, de un modo nuevo y desde un enfoque inesperado, la concordancia de la hipótesis con los hechos. En marzo de 1983 visité la colección Thyssen de Lugano y conocí el estado actual de la "Anunciación"

de Juan Van Eyck, luego de la limpieza de sus marcos.

La prolongación de la pintura de las bases de las simuladas estatuas sobre los marcos es un hecho no sólo sorprendente, sino realmente trascendente desde el punto de vista de la cronología. Si la limpieza no puso a la vista una fecha, como en el caso de otros marcos de Juan Van Eyck, descubrió al menos un indicio que permite deducirla con cierta seguridad, convirtiendo así en convicción la anterior sospecha de que las grisallas de la Anunciación, asignadas por Friedländer a Juan Van Eyck, corresponden a una fecha bastante anterior a las dataciones propuestas generalmente.

Estas dos confirmaciones y algunas otras más, que serán desarrolladas a continuación, me alientan a dar a conocer mis conclusiones y el camino por el que se ha llegado a ellas, venciendo las lógicas prevenciones que la prudencia impone en un tema que ha ocupado ya a tantos estudiosos y sobre el que se han escrito numerosas obras, algunas por cierto extraordinarias.

Si bien es verdad que "el arte de los van Eyck se con"virtió ... en piedra de toque de los mejor preparados historiadores del arte ..." (3) también lo es que cada nuevo descubrimiento pone a prueba todo el edificio del saber acumulado, confirmándolo unas veces o conmoviéndolo otras, sin miramientos por la autoridad o el prestigio de sus arquitectos. Es por ello que intentar ampliar sus horizontes, aún cuestionando o rectificando algunas de sus afirmaciones, no puede comprometer el fundado prestigio del que hoy gozan esas obras y sus autores.

El mejor reconocimiento de la enorme deuda con ellos contraída, así como el más digno homenaje que es posible tributar a las obras de Friedländer, Panofsky o Baldass, entre tantos otros, es prolongar la vida que late en sus páginas, com-

partiendo y continuando sus inquietudes, en la medida que lo permitan nuestras circunstancias y posibilidades.

Debo pedir disculpas al lector especializado en el tema, por las reiteraciones de algunas cuestiones ya muy conocidas. Quizás fuera posible abordar directamente los aspectos principales y mencionar entonces lo que podrían ser los aportes específicos. Sin embargo, he preferido dotar a la exposición de un encuadre general que incluya e inserte los temas polémicos en el conjunto de las cuestiones eyckianas y poder apreciar así la diferente dimensión que adquieren la mayor parte de los conocimientos a la luz de los nuevos descubrimientos y de las interpretaciones que ellos posibilitan.

Esta exposición, casi una crónica, de los comienzos y principales alternativas de la presente investigación sería incompleta si no mencionara también mi deuda con quienes en su transcurso me brindaron su apoyo y generosa cooperación.

Permítaseme antetodo manifestar mi profundo agradecimiento al Dr. Adolfo Luis Ribera, no solamente por ser el asesor de esta tesis, sino por haber sido él quien me puso en estrecho contacto con la pintura flamenca al encomendarme su enseñanza en la cátedra de Renacimiento que dirige. El orientó y con frecuencia moderó mis inquietudes durante estos últimos diez años compartidos de docencia y tareas de investigación sobre arte argentino, en las que lo hemos secundado con la profesora Susana Fabrici. A ella debo agradecer el aliento brindado cuando apenas se esbozaban las primeras ideas de este trabajo, así como las importantes indicaciones recibidas en su transcurso; a Estanislada Sustersic por su abnegada labor de traductora así como a la licenciada Isabel Iriarte por sus lecturas, comentarios y valiosas sugerencias.

Deseo asimismo manifestar mi gratitud al Presbítero Arturo Salles por sus apreciaciones críticas y por el sostenido interés con el que durante años siguió esta investigación; del mismo modo a la señora Marta Luna, a cuya labor de dactilógrafa debe el trabajo su presentación final. Quiero expresar mi reconocimiento a mis colegas, los señores profesores y también a los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, por el interés compartido por los mismos temas, el cual fue como el sustento básico sobre el que necesita apoyarse todo prolongado esfuerzo de investigación.

Mi especial agradecimiento a la doctora Pettinati, del Museo Cívico de Turín, a la señora Gertrude Borghero, de la Colección Thyssen-Bornemisza y al señor Alfons L. Dierick, de Gante, por cuyos oficios generosos he tenido acceso a obras fundamentales y al material científico referido a las mismas. Al profesor Wermer Verbeke y a su esposa Teresa Tolosa les debo agradecer no sólo por su colaboración en la Universidad Católica de Lovaina sino por brindarme la hospitalidad de un hogar flamenco que me hacía soñar con la cálida y acogedora atmósfera de algún cuadro de Juan van Eyck.

Quiero, finalmente, mencionar a mi familia a pesar de que pueda resultar ya supuesta su diaria cuota de colaboración y frecuentes renunciadas. Sin ellas no sería posible la concreción de este trabajo, ni de los estudios y viajes previos ni tampoco de los años vividos como estudiante en la Facultad y en las bibliotecas.

No puedo pensar en ninguna realización sin la presencia de mi madre, verdadera muralla ante la adversidad. El empeño de mis hijos en sus tareas así como su sensibilidad y compañerismo, caracterizaron la atmósfera que he respirado estos años y a la

que he tratado de corresponder en mis posibilidades.

B.D.S.

Buenos Aires, 1984

C A P I T U L O I

INTRODUCCION

LOS PRINCIPALES PROBLEMAS EN TORNO A LAS OBRAS
Y PERSONALIDAD DE JUAN VAN EYCK

.

1. El misterio que rodea a la figura del artista y a la mayoría de sus pinturas

La obra de Juan van Eyck atrae hoy, como durante siglos, la atención de artistas, aficionados y estudiosos del arte, no sólo por su ejecución y acabado insuperables y por la calidad deslumbrante de los materiales utilizados, sino también por el misterio que envuelve sus creaciones y que parece emanar, tanto de los cuadros mismos, como de las circunstancias en que fueron pintados.

Cada una de sus pinceladas, parece fundar una nueva dimensión de lo posible en el campo del arte y la pintura y, aunque de algún modo acepta ser inscripta en su tradición correspondiente, desafía también de innumerables maneras los intentos de reducirla totalmente a alguno de los esquemas de la historia de arte conocidos.

Las reproducciones de sus cuadros ilustran con esplendor las publicaciones dedicadas al arte gótico tardío, pero también ejemplifican con sus numerosos descubrimientos y su realismo, la renovación de ideas y del arte que caracteriza al Renacimiento.

En esos cuadros hace su aparición la luz dirigida, representada sistemáticamente como un fenómeno físico que destaca los cuerpos que ilumina de entre los demás, apenas bosquejados en la penumbra, u ocultos en la oscuridad. Este descubrimiento, que permite unificar todo lo representado de un modo totalmente nuevo, adelanta por siglos una concepción del arte y recursos que se generalizarán recién entre los artistas del barroco.

Sus extraordinarias condiciones de retratista, le va

lieron una admiración que nunca disminuyó, a pesar de los cambios de las modas estéticas que se sucedieron en el transcurso de cinco siglos.

En este género del retrato ha realizado también fundamentales innovaciones, entre las que se destaca: "el ojo del retratado que por vez primera, se vuelve hacia el espectador". Por este descubrimiento y por ser el autor de alguno de los mejores cuadros que produjo este género, es considerado unánimemente como el creador del retrato moderno (1).

El que hoy contempla algunas de estas obras, como "El hombre del turbante", "El joyero Juan de Lew", "El cardenal Albergati", el de su esposa "Margarita" y otros, se siente tan identificado en su análisis con el ojo del pintor, que logra olvidar por momentos los 500 años que se interponen entre aquella época, en que los Duques de Borgoña regían Flandes y el presente siglo XX.

Una extraña fusión de Edad Media, Renacimiento y Modernidad, culmina en ese encuentro con el espectador actual, mediante cuya hipnosis los siglos sedimentan en el presente su misteriosa carga. Los cambios sociales y las guerras, las pasiones, sueños e ideales de la humanidad, se presienten en esas miradas, que por sobre la red de "craquelets", se encuentran con el observador, luciendo una lozanía que ni su entorno medieval, ni el paso del tiempo, logran empañar (2).

El admirador debe buscar en la intuición aquellas respuestas que la ciencia solo parcialmente puede brindarle:

¿Quién fue con seguridad el que pintó todas estas obras, cuándo, cómo y por qué?

Son estos los interrogantes primeros y más elementales, pero no por ello cuentan siempre con respuestas segu-

ras.

Hasta ahora nos hemos referido siempre a Jan van Eyck, pero no sabemos con certeza si fue él o fueron algunos de sus hermanos, los que pintaron o intervinieron en varias de las obras que se le atribuyen.

Es muy poco conocida también, la técnica utilizada en la preparación de los pigmentos y destilación de aceites y barnices.

No conocemos tampoco cuál es el orden o secuencia de todas sus obras, pues son varias las que no tienen firma ni fecha, y que algunos investigadores atribuyen, ya al período juvenil, ya al período de su madurez o también al de sus últimos años.

El considerable número de autores que se han ocupado del tema, contrariamente a lo que cabría esperar, acrecienta también el misterio eyckiano a través del tiempo. En efecto, cada investigador, al hacer sus proposiciones, pone en duda buena parte de lo afirmado por sus predecesores, pero sin lograr el nivel de certeza necesario para que sus afirmaciones puedan considerarse algo más que conjeturas.

Este conjunto de dudas, discusiones y múltiples teorías no comprobadas, son como borradores, que una vez pasados en limpio, integrarán uno de los tantos capítulos que esclarecen el arte y la cultura del pasado. Sin embargo, cada vez que alguien consideró concluido ese capítulo, cierto aspecto o detalle imprevisto, descubierto posteriormente, anulaba las atractivas hipótesis, trabajosamente compuestas, volviendo a su comienzo todas las búsquedas.

Como es difícil, por lo visto, pensar en una pronta solución a tantos enigmas, son indispensables un inventario y

una descripción de las principales dificultades, que permitan tener una visión del conjunto y de la dimensión, naturaleza e implicaciones de cada una de ellas, y delimitar además, de este modo, el tema de la presente investigación.

2. La incertidumbre de varias atribuciones y fechas de ejecución

Uno de los primeros y sin duda mayores misterios, es saber quién o quiénes han sido los autores de un conjunto de obras que se asocian entre sí, por "un común carácter eyckiano". Aunque difícil de definir, este "carácter eyckiano" es inconfundible y, en la totalidad de la pintura flamenca del siglo XV que conocemos, distingue con bastante claridad un grupo de obras de las restantes.

La tradición general nos legó el nombre de dos pintores Van Eyck: Hubert y Juan. Hay fuentes que agregan un tercero y hasta un cuarto: el de Margarita y el de Lambert respectivamente, a esta familia de pintores hermanos (3).

Pero mientras las figuras de Juan y Hubert, han recibido forma y rostro en distintas ilustraciones y hasta les ha sido dedicado un importante monumento en Gante, hay quienes sólo aceptan a Juan, considerando a Hubert un mito, producto de la fantasía.

En la actualidad podemos considerar probada históricamente, la existencia en Gante, en la primera mitad del siglo XV, de un pintor Hubert van Eyck. Sin embargo, se discute cuál ha sido su participación en la única obra en que es mencionado su nombre: "El Retablo" o el "Políptico del Cordero Mistico". (Dejando de lado a los que consideran falsa aún esta ú

nica inscripción, que se ve en la parte inferior de los marcos, cuando el retablo permanece cerrado).

En general, exceptuando el caso de las obras firmadas, es casi imposible un acuerdo entre los autores, sobre la asignación de un considerable número de pinturas a Juan Van Eyck, a su hermano Hubert o a copistas, e incluso, a falsificadores. Historiar las polémicas sería interminable, pero es ilustrativo mencionar que en varias de las obras recientes sobre este tema se discute y niega la autoría de los Van Eyck entre otras a las siguientes obras: "La Anunciación Friedsam" (Nueva York), "Las tres Marías en el sepulcro" (Rotterdam), "La Anunciación" (Washington), "La Virgen de Ince Hall" (Melbourne) (4).

Estas pinturas, que fueron consideradas auténticas por la mayoría de los críticos, no fueron aún investigadas en el laboratorio en forma exhaustiva. En espera de esos estudios, aumentan cada vez más las discrepancias y la incertidumbre.

Otro ejemplo de cómo este misterio eyckiano se profundiza en el tiempo, lo constituye el problema de la asignación de fechas a aquellas obras que no las llevan escritas.

En ninguno de estos casos han logrado ponerse de acuerdo los investigadores para hallar un criterio común, que permita elegir entre una u otra, de las fechas propuestas.

Aunque la sorpresa de un lector desprevenido ante tantos desacuerdos es bien comprensible, tampoco el estudioso puede disimular su desconcierto, al tener que elegir entre las más diversas proposiciones. He aquí algunos ejemplos:

La pequeña tablita que se exhibe en el museo de Berlín, con el nombre de "La Virgen en una iglesia", es conside-

rada hoy unánimemente una obra de Juan Van Eyck. Si bien Fierens Gevaerst (1906) y Hulin de Loo (1911), vacilaron también en atribuirle a Juan, la mayoría de las dudas se refieren al período de su ejecución: La Jeune proponía el año 1410 (5), Tolnay la consideraba anterior al Políptico, Beenken propuso 1420 - 1425. Panofsky, 1430. Baldass, 1425 (6).

Como vemos, la mayoría se inclina por fechas anteriores a la finalización del "Retablo de Gante" (1432). No falta sin embargo quien considera más razonable una fecha cercana o posterior al "Tríptico de Dresde" que es de 1437 (7).

Esta fecha mencionada, del "Tríptico de Dresde", recién la conocemos a partir del año 1960, cuando fueron removidas las capas de sobrepintados del marco y apareció la inscripción original:

"Johannes de Eyck me FECIT ET CO(M)PLEVIT
ANNO DOMINI MCCCCXXXVII".

Terminaban así, las disputas en las que tomaron parte la mayoría de los investigadores.

Beenken, proponía 1427 - 1430; Baldass, 1430 - 1434; Tolnay, 1433; Panofsky, 1430. Friedländer, cuya proposición fue anterior, estuvo sin embargo más acertado al situar esta obra entre los años 1434 - 1436. Causa aún mayor sorpresa, que a fines del siglo pasado (1898), Kämmerer acertó en la fecha exacta de 1437. J. Bruyn, tres años antes del descubrimiento de la inscripción original, también la dató correctamente (8).

Este descubrimiento no erradicó totalmente las dudas, pues algunos críticos consideraron que se trataba de la finalización de una obra comenzada mucho antes. Ellos creyeron que las palabras "FECIT ET CO(M)PLEVIT, de la inscripción

del marco, justificaban pensar en dos momentos en su ejecución (9).

Los postigos cerrados del "Tríptico de Dresde", llevan pintadas, con técnica de grisallas, las figuras del Angel y María, representando la escena de la Anunciación, quizás una de las más hermosas entre las varias que pintó Juan. Podemos establecer un parangón entre las distintas Anunciaciones salidas del mismo pincel, y también entre las pinturas en igual técnica de grisallas.

Entre ellas tenemos la Anunciación y las grisallas del "Políptico" y la Anunciación del pequeño "Díptico de Lugano", llamada "Anunciación Thyssen", que también está pintada en la misma forma, pero cuya fecha es desconocida.

Sería lógico que teniendo dos representaciones del mismo tema con fechas conocidas, la del Políptico y la del "Tríptico de Dresde", se hubiese establecido una línea de desarrollo en la cual se ubicaría la tercera, cuya fecha ignoramos. Las obras, en excelente estado de conservación, ofrecían todos sus secretos a quien podía leer su lenguaje y extraer de las mismas las conclusiones correctas.

La historia de lo ocurrido es, sin embargo, otra muestra desconcertante de las dificultades, al parecer insuperables, que erigen una barrera de misterio en torno de la obra de Juan van Eyck.

Antes de ser conocida la fecha definitiva del "Tríptico de Dresde", la opinión general, claramente expuesta por E. Panofsky, sostenía que los vínculos con la tradición gótica eran muy visibles aún en esa obra; en tanto que el "Díptico de Lugano" podía ser considerado uno de los mejores exponentes del nuevo estilo (10). Entre ambas pinturas debía extenderse un

lapso de tiempo suficiente para permitir un cambio de tanta significación.

Estos argumentos prevalecieron de tal modo, que aún hoy algunos autores mantienen esta secuencia trasladada a nuevas fechas, a pesar de las dificultades que esto implica, ya que para guardar la misma separación o distancia en el tiempo con el "Tríptico de Dresde", es necesario remontar el "Díptico Thyssen" hacia el final de la vida del artista, que muere en 1441 (11).

Como esta solución resultó para la mayoría de los críticos inaceptable, pues observaban, con mucha razón, que es difícil relacionar estas grisallas con las obras posteriores al año 1437, no quedaba al parecer otra alternativa que elegir una fecha, lo más avanzada posible, del período anterior. De allí 1435 o 1436 para la "Anunciación Thyssen", que es el año que se lee en la mayoría de las obras y catálogos actuales (12).

¿Pero cómo justificar ahora la vecindad en el tiempo con el "Tríptico de Dresde", que contradice todos los razonamientos anteriores y desencadena nuevos problemas que parecen imposibles de resolver?

Evidentemente el cambio de fecha del "Tríptico de Dresde" debió conmocionar hasta sus cimientos todos los supuestos en que se apoyaba el anterior, como así también, el nuevo orden resultante. Sin embargo, la mayoría de las publicaciones que siguieron a dicho descubrimiento no muestran hacerse cargo de esta dificultad.

Las mismas razones que antes fundaban una secuencia, parecen ahora explicar esta obra nueva, aunque sea totalmente diferente.

La contradicción es difícil de ocultar, pues si de a

cuerdo a ciertos razonamientos se establece una sucesión A-B-C, que resulta falsa, ya que el "Tríptico de Dresde", al que se le asignó el lugar de A, ocupa finalmente una fecha después de C, es porque son desconocidos, o no tenidos en cuenta, o equivocadamente interpretados los objetivos y direcciones hacia los que evolucionaba el pensamiento del artista (13).

Los criterios con que se suelen calificar de modernos ciertos aspectos, como opuestos a otros retardatarios, son poco confiables, pues cambian constantemente en el tiempo y se ajustan menos a los hechos que a las ideas y preferencias de cada autor, lo que es evidente sobre todo en este caso. Se explica también así, porqué muchas de las propuestas de fechas que se han hecho, semejan elecciones al azar, de las que alguna forzosamente se reconocerá acertada el día que tengamos la fortuna de que algún descubrimiento así lo confirme.

Sin embargo mucho más importante que acertar una fecha, es avanzar en la comprensión de las obras, mediante la formulación de una metodología que se apoye en las pinturas exclusivamente, y a partir de ellas, explique su desarrollo y transformaciones, así como las constantes o invariantes de las mismas. En este caso, un error como el del "Tríptico de Dresde", puede brindar la posibilidad de llevar a cabo la revisión del sistema que se mostró insuficiente, y de la lógica en que se sustenta, y que sin duda es la causa principal de tantos desencuentros.

Los ejemplos mencionados no son los únicos que pueden ilustrar estos frecuentes desacuerdos entre las asignaciones de fechas. Podrían mencionarse entre otros "La Virgen del canciller Rolín", juzgada como obra temprana (1418) por algunos autores, de un período de madurez por otros, o de los últimos

años por los terceros (14).

También los retratos de "Balduino de Lennoy" y el de "Giovanni Arnolfini" (ambos en Berlín), el "Retrato de un orfebre" (Bucarest), el del "Cardenal Nicolás Albergati" (Viena), podrían figurar entre las obras cuyas fechas muestran las mismas oposiciones desconcertantes.

Al comparar tantas contradicciones, encontraremos siempre la misma y constante dificultad.

En los fundamentos de todos los sistemas que han intentado organizar en secuencia las obras de Juan van Eyck, está el supuesto de que las pinturas que exhiben mayor realismo y profundidad espacial deben ser más evolucionadas. Los que parten de estos razonamientos se empeñan en considerar siempre como posteriores en el tiempo, aquellos aspectos que denotan un estudio directo de modelos y revelan, además, la intención de sorprender y engañar el ojo del espectador con su ilusión de realidad. Este criterio pasa por alto el hecho de que los "trompe-l'oeil" más audaces, figuran en la primera obra fechada, o sea "El Políptico". También los horizontes más bajos y varias vistas de lejanía pertenecen a esta misma obra, cuya conclusión corresponde al año 1432, pero de cuyos inicios tenemos solo hipótesis, alguna de las cuales los remonta a la primera década del siglo XV.

Indiscutiblemente, es la representación del espacio, uno de los temas principales que caracterizan al nuevo arte del siglo XV, tanto en Italia como en Flandes. La sucesión de las distintas conquistas que realizan en ese campo los pintores, permite sin duda, reconocer ciertas obras como posteriores a otras y ordenar así una secuencia en el tiempo, acorde con los progresos que en ellas revelan sus construcciones es-

paciales. Siempre que fue aplicada esta metodología se han obtenido los resultados esperados.

Sin embargo, las obras de Juan van Eyck, cuyas dataciones son conocidas, no revelan un mayor desarrollo del espacio en sus fondos, paralelamente a la progresión de las fechas, como sería de esperar. Por el contrario, mientras en el "Políptico" se representan varias vistas en distancia, en obras posteriores, como es el "Retrato de los Arnolfini" o la "Virgen de van der Paele", se omiten esas vistas, volcándose en cambio toda la atención al espacio ubicado delante de los personajes retratados.

Si las pinturas, cuyas secuencias conocemos con seguridad, no se ordenan de acuerdo al principio del progresivo desarrollo de la profundidad, ningún derecho nos asiste para suponer que sí se adecuarán a este principio, las obras con datación desconocida.

Para los investigadores que reconocen e identifican el espacio solamente en una de sus dimensiones, o sea la profundidad, esta dificultad es insalvable, pues los enfrenta a la alternativa de renunciar a dicha metodología o, de lo contrario, dando la espalda a muchas evidencias de las obras, entre ellas las fechas escritas en las mismas, clasificar todas aquellas que revelan mayor desarrollo en sus fondos, entre las últimas producciones del artista (15).

Se excluye así de las investigaciones una tercera opción, que consistiría en la posibilidad de la presencia en la obra de Juan van Eyck de una comprensión o idea del espacio diferente de las que prevalecieron en su tiempo y aparentemente desconocida también para nosotros.

De revelarse esta posibilidad como cierta, su escla-

recimiento es el único modo de comprender el desarrollo de su pintura, reconocer etapas en ella y reordenar así las pinturas sin fecha, en una secuencia razonada, que tenga en cuenta las pautas de ese desarrollo.

3. Enigmas y aspectos poco esclarecidos que dificultan una interpretación unitaria y evolutiva del arte eyckiano

Si bien las nuevas posibilidades que brinda el laboratorio pueden aportar al historiador del arte mayor certeza en muchos aspectos controvertidos, no siempre pueden ayudarle cuando se trata del análisis y de la comprensión de las obras.

Las radiografías y reconocimientos químicos, así como los más sofisticados procedimientos de restauración y limpieza, no podrán darnos una explicación acerca del significado de la inscripción en caracteres griegos de un nombre antiguo en un retrato del siglo XV. Tampoco nos la podrán dar acerca del significado de una vela encendida en una habitación sobradamente iluminada, de una jarra de cristal llena de agua y atravesada por un rayo de luz, de una flor o un fruto ubicados como por azar, y tantos otros elementos que admiramos por su sorprendente realismo, y que ofrecían una segunda lectura al público de su tiempo. En nuestra época, en cambio, sólo un experto investigador podrá desentrañar el sentido oculto de cada uno de estos elementos.

Esta relación tan estrecha entre realismo y simbolismo, ha quedado firmemente establecido gracias, sobre todo, a las investigaciones de Erwin Panofsky, a quien debemos, además, el esclarecimiento de buena parte de los significados

que encierran algunas de las obras de Juan van Eyck (16).

Si bien a la luz de posteriores descubrimientos ciertas afirmaciones suyas deben ser modificadas, la mayoría de las mismas, y, sobre todo, la metodología en que se apoyan, son sin duda valiosas.

De sus estudios conocemos el doble significado de las imágenes, y podemos así admirar con los ojos y con la mente, lo que el pintor quiso transmitirnos. El significado "natural" y "sobrenatural" de la luz, de un cristal, de cierta flor o de un pájaro, de alguna joya con determinadas gemas o de un ropaje, de una arquitectura enriquecida con vitrales, esculturas y relieves, etc., etc. La posesión de estas claves nos permite acercarnos considerablemente al pensamiento de la época y a su tradición artística, pudiendo valorar más plenamente sus obras.

Si el arte es la interpretación de la vida y del mundo, conocer las ideas y representaciones, así como las demás características de esa vida y ese mundo, es tan importante como saber la composición química de un pigmento y de su aglutinante, o conocer la sucesión de capas que logran las aparentes texturas, que tanto se admiran en los cuadros de esa época.

Todos estos considerables progresos podrían hacernos pensar que se ha descorrido definitivamente el velo que se interponía entre estas obras y el siglo XX. Pero no es así, y es el mismo Panofsky, que nos aclaró tantos interrogantes, quien se encarga de ponernos ante nuevos y profundos misterios.

El más notable de ellos quizá sea el que se refiere a las construcciones de los espacios y del uso de la perspectiva en la obra de Juan van Eyck.

Sus conclusiones despiertan singular expectativa, ya

que son precedidas por notables estudios dedicados al tema del espacio y la perspectiva. Basta mencionar "Perspectiva como forma simbólica", así como extensas consideraciones en sus varios artículos, conferencias y obras, entre ellas: "Vida y arte de Alberto Durero" y "Temprana pintura flamenca, su origen y carácter" (17).

Todos estos precedentes y sobre todo las esclarecedoras páginas dedicadas al tema del arte y la teoría de la perspectiva, con que comienza la última de las obras nombradas, destinada a los pintores flamencos y en especial a Jan van Eyck, permiten esperar un exhaustivo análisis de los sistemas de perspectiva de este pintor y una decisiva argumentación en favor o en contra de sus méritos y "corrección". Sin embargo, no ocurre así, y en el texto que se leerá a continuación, será posible comprobar que la atención del autor se aleja de la consideración de aquella cuestión, que a muchos resulta la principal de todas, para dirigirse hacia un panorama totalmente nuevo e inesperado, en el cual la compleja ciencia de las proyecciones no es siquiera mencionada, y para cuyo estudio y análisis, toda la teoría antes expuesta, queda, al parecer, como suspendida.

De los varios posibles ejemplos citaremos dos, pertenecientes a "La temprana pintura flamenca, su origen y carácter".

En el primero se compara una pintura de Masolino con una de Juan van Eyck.

Aunque el autor reconoce "corrección" en su trazado perspectivo en la primera de ellas, parece admirar más en la segunda obra, justamente los aspectos en que es "incorrecta", que son los referidos a su construcción espacial.

"La muerte de San Ambrosio, ejecutada por un

artista ya familiarizado con los métodos brunesleschianos, está construida en una manera aceptablemente "correcta", mientras que el retrato de Arnolfini no lo está, y tiene cuatro puntos de fuga centrales en vez de uno ...". Y mientras que la cámara de muerte de San Ambrosio es una unidad completa y cerrada, contenida enteramente dentro de los límites del marco y sin comunicación con el mundo exterior, la cámara nupcial de los Arnolfini, a pesar de ser agradablemente estrecha, es un trozo de infinitud. Sus paredes, sus pisos y cielo raso, están habilmente cortados en todos los costados como para trascender, no sólo al marco, sino también al plano del cuadro, de modo que el espectador se siente incluido en la misma habitación. Además, la ventana medio abierta, descubriendo la pared delgada de la casa y la franja diminuta del jardín y del cielo, crea una especie de ósmosis entre el interior y exterior, celda apartada y el espacio universal" (18).

Podría tratarse de esas paradojas en que el arte e intuición de un artista superan la perfección de un método científico. O, como lo expresara Goethe, refiriéndose también a Juan van Eyck:

"... como hombre de gusto y sensibilidad que era, recreó el macrocosmos a su manera. De lo que resulta algo que produce un efecto más armónico, y al mismo tiempo, más profundo que el que pueda lograrse según las reglas canó-

nicas del arte ..." (19).

Son numerosísimas las citas de diferentes autores que podrían ilustrar y reafirmar lo dicho por E. Panofsky, aunque no siempre se pondría tan en evidencia que estos elogios de las pinturas de Juan significan también una velada crítica a "las reglas canónicas del arte", en ellas violadas.

En el texto siguiente, el autor va más lejos aún en sus comparaciones, llegando a reconocer diferencias más profundas que las que podrían devenir del conocimiento o ignorancia del sistema de perspectiva unificado.

Masolino y Masaccio fueron los pioneros del nuevo sistema. Piero de la Francesca, autor de un tratado sobre perspectiva titulado "De prospettiva pingendi", fue sin duda el artista que más lejos avanzó en el intento de ofrecer una interpretación geométrico-matemática del mundo visible. La racionalidad y monumentalidad son los aspectos que más se admiran en sus obras, entre ellas "La pala Brera", y se destacan sobre todo cuando se los compara con una pintura de Juan van Eyck; "La Virgen de Van der Paele", cuyos similares elementos iconográficos no pueden disimular las diferencias y hasta oposiciones restantes.

Aquellos elementos comunes ya señalados por Millard Meiss en estas mismas obras, son analizados por E. Panofsky del modo siguiente:

"... "Sin embargo, dos cuadros tan estrechamente relacionados en cuanto a iconografía y composición, no podrían ser más diferentes en espíritu. La imponente basílica de Piero, con sus superficies ininterrumpidas y sin ventanas, es majestuosa y autónoma, mientras

que la iglesia de Jan, baja, pequeña y circular, vista como un "closed-up" y comunicando con el exterior por una galería con ventanas es, como el retrato de los Arnolfini, pleno de intimidad como de sugestiva infinitud. Mientras que el Duque de Urbino, colocado totalmente de perfil, está apartado de la comunidad de los santos, el Canónigo Van der Paele, pintado en tres cuartos, de perfil y arrodillado entre la Virgen María y su santo patrono, está incluido en esta comunidad, y el mismo privilegio se acuerda en un grado menor al espectador. Es verdad que los arcos longitudinales de la estructura de Piero, con sus impostas anteriores cortadas por el marco, dan idea de algo incompleto; pero nos mantienen también a distancia del acontecimiento, porque nos colocan en la nave del edificio con el arco triunfal (para no mencionar la lanza y la manopla del Duque) interpuestos entre nosotros y el ábside y el crucero donde la Virgen tiene su corte. Jan nos incluye, en cambio dentro de los límites marcados por las columnas y con eso nos atrae, casi literalmente, dentro del círculo de "La sacra "converzazione" y la alfombra extendida por los escalones del trono de la Virgen, cortada como está por el marco inferior, parece que llegan a las mismas puntas de nuestros zapatos ..." (20).

En este ejemplo el autor se refiere directamente, ya a dos concepciones de espacio diferentes. Por lo demás, se re-

piten los términos de la comparación anterior, pues, entre el espacio "cerrado" y "alejado" del pintor toscano y el íntimo como sugestivo de "infinitud que nos incluye" y "atrae" dentro del círculo de la "sacra conversazione", las preferencias, desde cierto y determinado punto de vista, se inclinan por el segundo. Aunque así no fuera, resultaría, en cambio, evidente, que no es suficiente el calificativo global e indiscriminado de "perspectivas empíricas" a todos los sistemas que difieren del centralizado, sobre todo si tenemos en cuenta que se construyeron espacios que es posible comparar con las obras de los mejores exponentes del método "científico" de la perspectiva de Brunelleschi y Alberti (21).

Pero Panofsky no resuelve este problema ni nos aclara en qué consiste este magnetismo que permite a una pintura incluirnos "dentro de los límites marcados por sus columnas" y atraernos al "círculo" de los personajes en ella representados!

Por ello causa no poca sorpresa también, que en su investigación, titulada "Nacimiento y Renacimiento del espacio pictórico", John White, excluye de entre las obras a las que dedica sus excelentes análisis, a las de los pintores flamencos, porque fueron ya suficientemente estudiados y aclarados por E. Panofsky (22).

Observar que un espacio pictórico "parece incluirnos" y que algunos de sus elementos llegan a las mismas puntas de nuestros zapatos, es un excelente punto de partida (como diría Sedlmayr: es una comprensión "fisonómica", o de primera vista, que precede a una investigación), pero de ningún modo puede considerarse una investigación concluida (23).

Es necesario determinar:

- 1) Cómo logra el pintor dichos resultados.
- 2) Si se trata de un hecho aislado y casual o de un sistema común a otras obras, y de ser así ...
- 3) Determinar si es posible seguir la evolución de dichos sistemas. En caso afirmativo ...
- 4) Aplicarlo a los problemas eyckianos, entre ellos el de la cronología de sus obras, y poder ordenar así los cuadros de fechas desconocidas junto a los demás en una sola secuencia lógica.

Esta investigación no ha sido llevada a cabo aún. Sus temas se mencionan sólo ocasionalmente, mezclados, a veces, con análisis de problemas estilísticos, históricos, consideraciones de filosofía religiosa, etc., sin un criterio sistemático que permita extraer de cada enfoque, sino todas, al menos la mayor parte de las posibilidades que pueda ofrecer.

Si la representación de un espacio coherente es la característica principal del arte del siglo XV, la forma como fue lograda gradualmente esta meta, en el taller de los hermanos Van Eyck, puede permitir distinguir cierta sucesión segura entre sus pinturas.

En esta sucesión se podrá establecer un criterio de progresión y desarrollo que permitirá ordenar las obras, al mismo tiempo que revelarnos algunos de sus enigmas.

Las ideas que surgen del citado texto de Panofsky, pueden ser consideradas como los puntos de partida de nuestra investigación; pero en realidad constituyen también sus metas, que vislumbradas en la distancia guían en su dirección todas las búsquedas. Si bien se trata de los objetivos finales, su presencia orientadora acompaña todos los pasos, en especial los primeros.

Se da entonces la paradoja que una investigación que se organiza en un sentido que va de lo particular a lo general, no debe, ya desde el principio, y en ninguno de sus momentos, perder de vista sus metas para no errar el camino.

Este recorrido es muy distinto del que siguieron aquellos investigadores que buscaban hallar pruebas de una correcta utilización de la perspectiva en las obras de Juan van Eyck. Los resultados de sus investigaciones deben necesariamente ser tenidos en cuenta. Sin embargo, y salvo un hallazgo fortuito, no puede esperarse que avancen más allá de los límites de las metas prefijadas.

Si se considera que la principal conquista del arte del Renacimiento es haber logrado un método rigurosamente exacto para coordinar las proyecciones de los objetos sobre un plano, es indudable, que, comparado con cualquier obra "correctamente construida", un cuadro de Juan van Eyck tiene un mérito e interés mucho menor.

Pero si admitimos con Leonardo que: "El sentido total de los simulacros que se reflejan en la superficie del ojo, y luego los juzga adentro", adquiere prioridad la claridad y acierto del resultado total de este proceso, más allá de la "corrección" y exactitud en sí misma de una de sus partes (24).

Es sabido que los griegos debieron curvar los fustes de sus columnas para que éstas parecieran rectas, en cambio, es difícil admitir que la multiplicidad de los puntos de fuga y sus desplazamientos obedezcan a determinados fines como podrían ser: la impresión de cercanía y el logro de que ese espacio no parezca como "unidad completa y cerrada", sino parte

del "espacio universal".

Si una investigación llegara a demostrar una correlación entre todas estas violaciones de "las leyes de perspectiva" y los objetivos mencionados, seguramente correría la suerte de las pinturas rupestres de Altamira, que no fueron tenidas en cuenta por los sabios, los que se negaron a verlas por más de una década, pues contradecía excesivamente sus ideas. A pesar de que esta investigación no se propone alcanzar ni uno ni otro de aquellos resultados, es oportuno advertir que la simple y exclusiva búsqueda de la adecuación de las composiciones de Juan van Eyck a los principios de la "construcción legítima" de Alberti, no conduce a ningún resultado. El desarrollo del punto de vista de E. Panofsky es en cambio mucho más fecundo y abierto a nuevas posibilidades, algunas de las cuales ocuparán nuestra atención.

También es oportuno prevenir en contra del fácil optimismo, que reemplaza la lenta y ardua búsqueda de elementos objetivos en las obras, por conclusiones apresuradas y generalizaciones a veces más literarias que críticas; sobre todo, en cuanto al tema del espacio se refiere.

Es por todo esto que los temas de la perspectiva y del espacio, en lugar de ser la vía de acceso más directa para la solución de muchos misterios eyckianos, fueron como una barrera que impidió el desarrollo de las investigaciones.

En efecto, muchos autores se han circunscripto a la disyuntiva que al parecer abarca toda la cuestión: que Juan van Eyck conocía la perspectiva unificada o que no llegó a conocerla.

Sería de esperar que sobre este tema, abundaran los estudios especializados y exhaustivos, sin embargo no es po-

sible nombrar mas que uno solo, el que publicó J. Kern a principios de este siglo, en 1904 (25). Dicho estudio, sobre los sistemas de perspectiva utilizados por los hermanos Van Eyck, se inicia constatando la disparidad de pareceres de los autores de su tiempo. Las opiniones contrapuestas, se pueden apreciar en las citas de Crow-Cavalselle, de N. Nielson, de Woltman y Voltmany Worman (26).

El mencionado análisis del estado de las investigaciones de entonces, concluye con estas significativas palabras, (que seguramente serían las mismas de haberlas escrito ocho dé cadas después):

"La contradicción en la cual se encuentran las
"opiniones mencionadas, imponía a la mente, em
"prender una investigación detenida de todos
"los cuadros disponibles ..." (27).

Las investigaciones de J.Kern, si bien aportan muchos elementos, no logran de ningún modo el objetivo propuesto, el terminar con las discusiones y las dudas. En efecto, la obra que le permite pensar que Juan van Eyck llegó a conocer "final mente" el sistema de perspectiva unificada, tiene un trazado con muchos y muy distintos puntos de convergencia de sus ortogonales, los que, en lugar de apoyar sus conclusiones, más bien las desmienten.

Las dificultades que debió enfrentar J. Kern, y los inseguros resultados obtenidos, sin duda han desalentado cualquier intento posterior de revisión o profundización de sus conclusiones.

Por otra parte, el despliegue del espacio, representado en una obra como "La Virgen del canciller Rolín", es tan convincente, que el espectador deslumbrado no puede hallarle

parangón en ninguna obra de su tiempo. Se resiste entonces a considerarla simplemente el resultado de la aplicación de una perspectiva "intuitiva o empírica", que aspira, pero aún no logra, la exactitud y perfección de la científica, que algunos artistas florentinos utilizaban ya en sus trazados de la misma época.

Los testimonios que confirman esta impresión son numerosos; entre ellos podemos volver a mencionar a Göethe:

"... van Eyck, se habría adueñado de la perspectiva y de la variedad del paisaje, y en particular de los infinitos "motivos" arquitectónicos ..."

(28).

También a C.G. Waagen:

"Sólo a pocos artistas se les ha concedido pri-
"varse a tal punto de la propia subjetividad, al
"ser tan exclusivamente objetivo, como a Juan
"van Eyck" (29).

Aunque desde el punto de vista matemático, la perspectiva de Juan van Eyck, evidentemente no está unificada, teniendo en cuenta las posibilidades del ojo humano, el panorama representado se manifiesta suficientemente coherente como para que no se pueda descontar una búsqueda consciente de dicha unificación. ¿Por qué esta búsqueda no culminó en el mismo resultado al que arribaron los artistas meridionales? Más aún, si en una obra del año 1434, todas las paralelas del plano de un piso convergen en un solo punto de fuga, ¿por qué en ninguna de las obras siguientes no sólo no se avanza, sino que no se repite más dicha convergencia?

A este interrogante se propondrán algunas respuestas en los capítulos siguientes; sin embargo, es necesario mencionar

también, en esta presentación de los problemas que rodean las obras de Juan van Eyck, que hay autores que han adoptado soluciones distintas a las mencionadas hasta ahora.

Estas no se desarrollan en forma del estudio de J. Kern, poniendo de manifiesto todas las razones tenidas en cuenta, sino en forma de opiniones o tomas de posición expresadas circunstancialmente, (sin una discusión de las teorías contrarias, ni de las consecuencias que implican las propias). Encontrar una obra sobre Juan van Eyck que no incluya alguna mención de este problema sería muy difícil, pero mencionar a todas no tendría otro sentido que el de una estadística de los mismos.

De entre todos estos enfoques y puntos de vista, uno de los más sorprendentes es sin duda el adoptado por Pierre Francastel, que por referirse especialmente al problema de la perspectiva en la obra ya mencionada de "La Virgen del canciller Rolín", será citada a continuación:

"Se ha considerado siempre que el desarrollo del Renacimiento era un hecho puramente italiano. Los más recientes estudios sobre las relaciones entre el estilo flamenco y el estilo florentino parten de la idea de que ambas artes se han constituido independientemente una de otra y que han sostenido relaciones bastantes esporádicas en las cuales se han dado sucesivamente lecciones, con la primicia cronológica absoluta figurando siempre en favor de Italia y más particularmente de Florencia".

"Ahora bien, recientemente, el examen atento de las obras de los van Eyck, han acabado por revelarnos que lo esencial de dichas obras, en parti

"cular, la célebre "VIRGEN DE LOUVRE", donde el sig
"tema de la perspectiva lineal es utilizado con
"la maestría que los italianos raramente iguala-
"rán y a la que ni Masaccio ni el mismo Masolino
"se han acercado, era cronológicamente anterior
"a los primeros ensayos florentinos ..." (30).

Más adelante, por si quedaron dudas, el autor insiste en el mismo concepto:

"No existe comparación alguna entre el virtuosis-
"mo que da prueba van Eyck en el uso de la pers-
"pectiva lineal y de las líneas de fuga y el uso
"vacilante que en el mismo momento hace de ellas
"Masaccio. Las grandes obras maestras de la pers
"pectiva lineal se encuentran en Italia, como se
"verá, fechada en los años 1440 - 1469 e incluso
"1470, mientras que La Virgen de Louvre, es de
"1418.

"Por mi parte estoy persuadido de que al profundi
"zar el problema de las relaciones de Italia y de
"los países del norte a principios del siglo XV,
"se demostrarán principalmente dos cosas. La pri
"mera, que son las gentes del norte quienes han
"desarrollado el principio de la proyección figu-
"rada conforme a las reglas codificadas luego por
"Alberti, de lo cual resulta que el elemento cién
"tífico y teórico del Renacimiento florentino es-
"tá sin duda asociado a las tomas de contacto de
"Florencia con sus centros bancarios ..." (31).

La principal dificultad de estas afirmaciones es que no ofrecen los elementos de juicio por los que se llega a ellas.

Conocemos el fallo, pero no las pruebas en que se fundamenta. En cambio, es más fácil de compartir el siguiente pensamiento del mismo autor que implica un programa cuya realización estamos aún lejos de ver cumplida:

"Se hará necesario...modificar no tanto el concepto de las relaciones recíprocas entre los dos más importantes focos de la cultura de occidente, como la interpretación absoluta de las dos series de obras" (32).

La insuficiencia de las actuales interpretaciones puede tener su origen en los muchos aspectos relacionados con los van Eyck, que aún permanecen oscuros; el problema de los autores y de la autenticidad de las obras, la cuestión no resuelta de las fechas, etc. Sin embargo, también podría darse el caso contrario, que la falta de soluciones para tantos problemas provenga de las deficientes interpretaciones que orientan las búsquedas en direcciones erradas.

Como es difícil predecir cual de los dos aspectos nos reserva la solución de algunos de los enigmas eyckianos antes mencionados, la metodología a seguir será atenerse a la búsqueda de soluciones de problemas concretos, aunque siempre que la ocasión lo permita, se reflexionará sobre las implicaciones de los últimos pasos en la comprensión del conjunto de la obra. El tema de estas reflexiones será sin duda la "concepción del espacio" de Juan van Eyck y su caracterización frente a la "concepción del espacio" de los artistas florentinos. La repetición y casi reiteración de las comparaciones se justifica dada la importancia decisiva, así como las dificultades y complejidad de este tema, que sólo en forma progresiva lo irán develando las obras investigadas.

las demás ciencias, aún las más vinculadas con la experimentación material, cuanto más las que se proponen interpretar al hombre y su cultura. Es evidente que de ello se trata cuando se intenta comprender, no sólo cada obra como unidad, sino el conjunto de toda la labor pictórica de un artista.

Del orden anterior o posterior de una pintura, depende la posibilidad de reconstruir una trayectoria, que en su conjunto puede resultar tan fascinante como la contemplación de cada una de las obras que la integran.

Reconsiderar la ubicación en el tiempo de una de estas creaciones, como elemento de aquella trayectoria, es el primero de los propósitos de esta investigación.

La variación de una fecha modifica considerablemente las relaciones entre las demás obras y permite distinguir, tanto el sentido de los cambios, como el de la permanencia de ciertos aspectos en todas ellas.

Aportar elementos para el esclarecimiento de estas relaciones es el segundo de los temas que serán puestos a consideración. Uno como otro se proponen más allá de los logros de sus fines específicos, sumar sus esfuerzos al de aquellos investigadores dedicados a remover los obstáculos, que aún impiden a estas obras de arte explicitar sus muchos y a veces insospechados contenidos en toda la riqueza de sus posibilidades.

C A P I T U L O I I

EL PROBLEMA DE LA CRONOLOGIA DE LA OBRA
DE JUAN VAN EYCK

.

Un plan y una posible metodología de investigación a partir de las relaciones entre los esquemas de los espacios representados y sus fechas correspondientes

El reconocer diferentes períodos en la producción de un artista significa, generalmente, separar unas obras de otras, teniendo en cuenta cambios en la evolución del estilo, o identificando influencias externas que gravitaron de un modo u otro sobre dicho artista.

Llegar a distinguir etapas en las creaciones de Juan van Eyck tiene, en cambio, un significado distinto; pues es el único camino posible que, sorteando las discusiones sobre autenticidad y fechas de las obras, permite reconstruir, en sus rasgos generales, la integridad del proceso creador en el cual aquéllas se originaron.

Reconocer etapas, entonces, no es en este caso una manera de organizar el estudio y la presentación de una serie de obras, separando períodos en la vida del artista. Más bien consiste en un proceso inverso, en el que se intenta asociar y relacionar entre sí todas las obras, que de otro modo se admirarían aisladas. Es el proceso de síntesis, que aspira en sus metas finales a alcanzar ciertas constantes, que hacen a lo esencial del modo de concebir al hombre y al mundo de un artista, de cuyo pensamiento "nada sabemos", ni por los estudios que nos brindan los historiadores, ni por las fuentes escritas de su época (1).

De las dificultades de esta empresa nos habla ya el hecho de que las obras de Juan van Eyck son presentadas generalmente en dos grupos: el primero lo constituyen las obras firmadas y fechadas; el segundo reúne a las demás, las de au-

toría unánimemente asignadas y fecha desconocida y las que tienen cierto carácter eyckiano, atribuidas generalmente a su hermano Hubert o a sus discípulos e imitadores, e incluso al trabajo de hábiles falsificadores.

Esta clasificación puede variar y reunir, en el primer grupo, las obras firmadas con las asignadas por unanimidad; o dividir al conjunto en tres partes, que son de todos modos el resultado de circunstancias históricas posteriores que nos hicieron llegar algunas obras con las firmas y fechas originales y otras sin ellas. Estas ordenaciones expresan, asimismo, nuestra dificultad por distinguir las pinturas auténticas de las demás, pero de ningún modo aportan algo sobre el autor mismo y la naturaleza y desarrollo de sus ideas.

Esta consideración se enriquece, en cambio, si partimos de los elementos que nos brindan las pinturas mismas. Podemos reconocer, por ejemplo, que en algunas de ellas Juan van Eyck avanza las figuras al frente, ubicándolas delante de los espacios representados, mientras que en otras, son esos espacios los que avanzan delante de las figuras, quedando éstas en la parte más alejada de los mismos.

Esto se pone en evidencia si comparamos "El Retrato de los Arnolfini", de 1434, con "La Virgen de Dresde", de 1437. Si tomamos como referencia estos puntos extremos, es posible establecer ciertas relaciones también con las demás obras. La "Virgen del canónigo Van der Paele" pareciera estar en un punto equidistante de ambos, pues las figuras no avanzan delante, fuera del ábside marcado por las columnas, pero tampoco retroceden dejando tanto lugar vacío al frente, como en la "Virgen de Dresde".

La fecha del marco corrobora esta suposición, pues

la obra fue pintada después del doble retrato de los Arnolfini y antes del "Tríptico de Dresde", o sea, en 1435.

Otras obras sin fecha, como la "Virgen del canciller Rolín", se asocian mejor a la pintura de 1434, siempre teniendo como punto de referencia, las figuras y los espacios representados; mientras que la "Virgen de Luca", cuya fecha tampoco conocemos, corresponde más al último de los dos extremos elegidos inicialmente como puntos de partida.

El paso siguiente podría consistir en ampliar los límites elegidos, 1434 - 1437.

Las obras posteriores a la "Virgen de Dresde", excluyendo los retratos, son dos: "Santa Bárbara" y la "Virgen de la fuente".

Tanto la Santa como María con el Niño, son presentadas en espacios abiertos, que no nos ofrecen la misma posibilidad de comparar los esquemas arquitectónicos con las figuras, como en las obras anteriores. Sus fechas son además conocidas, de modo que permiten identificar un período último, después del "Tríptico de Dresde" hasta 1441.

Con anterioridad al "Retrato de los Arnolfini", el panorama es más complejo.

Tenemos una obra muy discutida: la "Virgen de Ince Hall", cuya inscripción tiene fecha: 1433 (2). Corresponde en general a las características del cuadro de 1434, o sea: la figura está delante de los límites laterales del recinto, el que continúa hacia atrás, más allá del paño de honor y del dosel. Estas notas resaltan si las comparamos con el tema análogo de la "Virgen de Luca", donde las paredes laterales avanzan a ambos lados de la figura, que queda así rodeada, dentro y no delante del espacio representado.

El conjunto de los paneles del Políptico, cuya fecha: 1432, indica solamente su terminación, pareciera, según algunos autores, no tener mucha relación con las obras posteriores de Juan van Eyck (3). Este punto de vista, no es de ningún modo compartible, pues, como veremos, el "Políptico" precede con toda lógica la línea establecida entre 1434 - 1437. En las alas cerradas tenemos pintado un interior, que es comparable con los demás interiores mencionados, y además, sabemos que esta sala de la Anunciación, reemplazó un conjunto de seis hornacinas. Quiere decir que estos pequeños recintos individuales precedieron a los espacios unificados. Entre las hornacinas hay algunas cuyas figuras parecen avanzar fuera de las mismas, como es el caso de los Profetas y las Sibilas o de Adán y Eva, y otras, como las de los donantes, parecen constituir pequeños espacios que ambientan con algo más de amplitud a sus figuras.

Existen otras hornacinas, como las de las grisallas de los Santos Juanes, que parecen adoptar soluciones intermedias.

Como hipótesis provisional, podemos suponer que el autor encuentra en las hornacinas los medios más adecuados para ambientar y enmarcar las figuras, como volúmenes, que son literalmente excavados en el plano pictórico, y aunque parezcan trascender esa superficie, solamente por referencia a ella logran toda su definición. Estas hornacinas, poco a poco, se van convirtiendo en espacios, aunque por considerable tiempo, al igual que las hornacinas de las que provienen, siguen siendo fondos que proyectan los volúmenes de las figuras hacia adelante. El extremo opuesto es el esquema del "Tríptico de Dresde", donde la Virgen y demás figuras se ambientan en am-

plios espacios, los cuales además de contenerlos, proyectan sus propias direcciones hacia el espectador.

Podemos concluir, siempre con el mismo carácter provisional, que en el primer período, el tema principal es el volumen de las figuras, y en el período siguiente, el tema viene a ser el espacio en que se ubican dichos volúmenes. Como se trata de dos aspectos de un mismo problema, no se pueden trazar líneas divisorias terminantes, aunque comparando las obras elegidas como extremos, las diferencias son considerables.

Resulta evidente que el "Retrato de los Arnolfini" es una obra intermedia, entre aquellas en que domina la preocupación por definir y destacar los volúmenes de la superficie y las obras siguientes, concebidas con un criterio espacial nuevo y admirablemente riguroso y coherente.

Podemos, por lo visto, establecer ya tres etapas en las obras de Juan van Eyck: un período donde domina la preocupación por representar volúmenes precisos y contundentes en su apariencia tridimensional; una segunda etapa, en la cual la misma preocupación se traslada al tema del espacio; y una tercera y última, que podemos denominar de síntesis, por motivos que serán desarrollados posteriormente.

La "Anunciación Thyssen" de Lugano, cuya fecha también ignoramos, será seguramente, uno de los momentos decisivos de la etapa escultórica, en que fue logrado el dominio de la representación de los volúmenes.

La mayoría de las obras discutidas, como la "Crucifixión" y "Juicio final" de Nueva York, "Las Crucifixiones" de Berlín y Venecia, las ilustraciones de "Las Horas de Turín" y "Las tres Marías en el sepulcro" de Rotterdam y la "Virgen en una iglesia" de Berlín, exhiben figuras que carecen del tratamiento

volumétrico-escultórico de las demás obras seguras de Juan van Eyck. Están, unas más otras menos, impregnadas de aquellas características definidas en la historia del arte como gótico internacional.

Al igual que muchas otras obras de ese período, exhiben también importantes conquistas desde el punto de vista del realismo, así como innumerables observaciones de la naturaleza; pero en ellas está ausente ese carácter sistemático con que se investigan y representan los volúmenes y el espacio en las pinturas siguientes, a partir del Políptico, hasta la última creación conocida, en 1439.

La obra culminante de las que preceden al período escultórico, es, sin lugar a dudas, la "Virgen en una iglesia". Pintura admirable desde todo punto de vista, que no podría ser concebida en el clima de investigación sistemática, que parece comenzar con el Políptico, en cuya lógica no se podrían aceptar "licencias poéticas", como son la escala desigual de la Virgen y su entorno y las diferencias de nivel del edificio. Dichas "licencias", en cambio, no sorprenden en el contexto del arte del gótico internacional o cortés, con el que aún se relaciona esta obra. Este estilo culmina y también concluye en Juan van Eyck, con este pequeño panel que, seguramente, es una de sus más felices creaciones.

En esta introducción al problema de la periodización, se han asignado a las obras discutidas, las fechas tradicionalmente aceptadas: 1425, para la "Virgen en una iglesia"; 1434 para la "Virgen del canciller Rolín" (aproximadamente); y 1436 para la "Virgen de Luca". La excepción la constituye la "Arunciación Thyssen" de Lugano (4).

Este Díptico, al que generalmente se asigna el año

1436, divide arbitrariamente la continuidad de un desarrollo, que ya en ciertos paneles del "Retablo de Gante", y sobre todo después del mismo, trasciende el tratamiento meramente escultórico de sus composiciones.

La corrección, en 10 años aproximadamente, de la fecha habitualmente aceptada para el "Díptico de Lugano", es uno de los temas de esta tesis y la piedra angular de la cronología propuesta. A partir de esta corrección, se abre un campo nuevo para la interpretación de las obras siguientes, especialmente para el controvertido "Retablo de Gante".

Parte de ese panorama nuevo se explora ya, en este mismo trabajo. La revisión de las teorías tradicionales y la formulación de nuevas hipótesis es una tarea muy difícil de abarcar exhaustivamente; sin embargo, algunos de los pasos que se dan son, sin duda, los que tienen prioridad. Ante todo hay que establecer los vínculos que unen al Políptico con las obras restantes, de tal modo que sea posible comprender unitariamente y en forma conjunta las distintas pinturas, como así también poder referirnos en el pleno sentido de las palabras a una obra de Juan van Eyck, que comprende todas sus pinturas conocidas.

Serán analizados, así, ciertos aspectos del "Políptico de Gante", que repercutirán en las demás obras y en los que se destacará la extraordinaria unidad y coherencia que subyace en las demás pinturas, al parecer tan diferentes.

Además de la relación entre espacio y figura, se pondrán de relieve otros aspectos, como la simetría en la composición y la armonización progresiva de los esquemas con los formatos de las tablas.

Será posible apreciar cómo la incorporación y estudio de las obras escultóricas cambió el panorama de la pintura del

siglo XV, y también cómo Juan van Eyck, así como otros pintores, mediante esa nueva posibilidad, hizo de su arte el principal medio de expresión de la sociedad y cultura de su tiempo.

Por sobre las diferencias y oposiciones que se descubrirán entre las pinturas y sus períodos respectivos, resaltarán también algunas características constantes, que hacen a la mayor parte de las creaciones de este pintor, distinguiéndolas, asimismo, de las demás de su tiempo.

Una de las principales constantes es la búsqueda de comunicación con el espectador. Los modos mediante los cuales se la logra son diferentes y podrían aparentemente entrañar aspectos opuestos y hasta contradictorios, como cuando se avanzan las figuras al frente o cuando se las retrocede al fondo del ábside o de la nave.

En el primer caso, es el volumen de las figuras que busca destacarse de la superficie, aproximándose al espectador. En el segundo, esta misión es confiada al espacio que se proyecta hacia adelante por medio de una alfombra, de un pavimento, de una nave de iglesia o de una fuente, logrando que el espectador se sienta, no solamente cercano, sino incluido en el ámbito de la representación. En el caso de los retratos se busca, también, crear proximidad; por ejemplo, mediante una mano sosteniendo un manuscrito que avanza al frente, sobre una lápida que lleva grabadas entre otras inscripciones, el nombre Thymoteos, el del autor: Juan van Eyck, y la fecha: 1432. En la mayoría de los retratos que por sus fechas se ubican después del mencionado, se abandona aquel recurso descripto y se lo reemplaza, muy ventajosamente, con la mirada del retratado, orientada al frente, en la dirección del espectador.

También un perrito puede proyectar su mirada hacia adelante y un espejo, sus reflejos, desde la zona más profunda del cuadro, conjugando ambos recursos (entre otros), para crear dirección y un espacio que parece alcanzar e incluir al espectador. Así, los paneles del Políptico y de la "Anunciación Thyssen", destacan sus volúmenes hacia el espectador, como otras obras posteriores proyectan sus espacios hacia adelante. Unos y otros buscan relacionar, del modo más estrecho posible, a los seres retratados con la o las personas que contemplan las obras, sean éstas, creyentes devotos o simples admiradores.

Cuando Juan van Eyck, ya en los últimos años de su vida, abandona todos los virtuosismos de la perspectiva lineal y pinta una obra simple y despojada, una Virgen con el Niño y dos pequeños ángeles, coloca una esbelta fuente, cuya base desaparece cortada por el marco y proyecta así el espacio pictórico hacia adelante, convirtiéndolo en el mediador indispensable entre las figuras celestiales y el espectador.

Esta búsqueda de comunicación con la persona que observa, parece ser una de las características más constantes de todas las obras, mientras los medios para lograrla varían de una pintura a otra. La invención e innovación constantes de estos recursos hace que cada obra parezca una etapa diferente y aislada. La tentación de insistir en estas oposiciones ha malogrado, ya desde el punto de partida, muchas investigaciones, impidiendo distinguir los elementos comunes que asocian las obras entre sí, más allá de sus aparentes contradicciones. En cambio al buscar coincidencias, sobre todo entre el "Políptico" y las demás pinturas, se logra reconstruir la real continuidad de una aventura plástica, detrás de cuyas alternativas se va conformando la imagen del hombre que pensó y trazó estos mensajes y de

la sociedad y la época de las cuales formó parte.

C A P I T U L O I I I

LA ANUNCIACION THYSSEN DE LUGANO Y LOS
INICIOS DEL NUEVO ESTILO

El hallazgo de la pintura original de los marcos y una nueva perspectiva de la revolución eyckiana en el arte del siglo XV

El "Díptico de la Anunciación Thyssen" (de Lugano) es la última pintura que se ha incorporado a la lista de las obras conocidas de Juan van Eyck. Su historia es reciente y muy breve. En 1933 fue adquirida para su colección por el Barón Heinrich Thyssen-Bornemisza; fue identificada como original de Juan van Eyck por Max Friedländer y dada a conocer con esta autoría por vez primera en 1934 (1).

El sobresaliente mérito de la pintura fue el único argumento que decidió esta adjudicación y también la aceptación general de la misma. En cambio no fue posible lograr el mismo acuerdo sobre la fecha de la ejecución, ni tampoco en cuanto al orden que le correspondía en la secuencia de las de más creaciones.

El lapso hacia el cual apuntan las distintas propuestas es, sin embargo, considerablemente más breve que el de otras obras de datación incierta, como el de la "Virgen en una iglesia" o la "Virgen del canciller Rolín". Mientras para éstas se consideran posibles, tanto los años del período juvenil, como los últimos de la vida del artista, para el "Díptico de Lugano" las proposiciones oscilan menos, coincidiendo la mayoría de los investigadores en ubicarlo entre los años 1433 y 1436, aunque también se han sugerido recientemente fechas posteriores (2).

La relativa coincidencia de los autores pareciera, en tonces, constituir casi una garantía que, a falta de la certeza proveniente de una indicación escrita en los marcos, reduciría

al mínimo las posibilidades de error de nuestros cálculos.

Esta aparente seguridad fue, sin duda la causa de que se pasaran por alto algunos aspectos que, como se verá a continuación, excluyen una posible simultaneidad o simplemente vecindad con otras obras como la "Virgen de van der Paele" y el "Tríptico de Dresde".

La necesidad de separar las fechas del "Díptico de Lugano" y el "Tríptico de Dresde" fue explicada por Erwin Panofsky, quien, desconociendo ambas, propuso: 1436 aproximadamente para la primera y 1430-31 para la segunda (3).

Cinco a siete años podrían ser suficientes para justificar algunas de las diferencias, muy evidentes, en ambas pinturas, que resaltan sobre todo al comparar, como él lo ha hecho, ambas grisallas, las del "Díptico Thyssen" y las de las tapas del "Tríptico de Dresde".

El posterior descubrimiento del año 1437, escrito junto con el nombre de su autor en el marco del panel central del Tríptico, puso en evidencia un error que, aunque es de lamentar, resulta más razonable que la situación que se dio después de ese hallazgo. En efecto, en lugar de haberse procedido a revisar hasta sus bases todo el sistema de organizar las obras de Juan van Eyck, se cambió simplemente una fecha por otra (4).

De las distintas situaciones que surgieron como consecuencia de la nueva fecha y ubicación del "Tríptico de Dresde", una de las más ilógicas, sin duda, es su vecindad con el "Díptico de la Anunciación Thyssen de Lugano". Es evidente que estas dos obras no pudieron haber sido pintadas en el mismo período, sea cual fuere la fecha que se asigne a la obra, cuya segura datación nos es aún desconocida. La carencia de toda prueba documental accesoria exige interrogar exhausti-

vamente a las obras. Si en sus características halló solución el problema de la autoría, con más razón se encontrarán allí, también, los datos necesarios para una ubicación en el tiempo, si no exacta, más lógica en relación con las demás pinturas. El problema primero a analizar es su relación con el "Tríptico de Dresde".

Las grisallas de las tapas del "Tríptico de Dresde" carecen de la mayoría de los "trompe l'oeil", que hacen tan relevante la sensación de tridimensionalidad de las estatuas pintadas en la "Anunciación Thyssen": El ala que se superpone y arroja su sombra sobre el marco de la hornacina; el contraste de claro-oscuro entre las figuras y el fondo, acentuado por la diferente textura y color de los materiales y, sobre todo, el reflejo de las siluetas y de las partes posteriores de las estatuas sobre el mármol brillante y casi negro de ese fondo, que exige al ojo y a la mente del observador considerar ambos elementos diferentes y separados.

A esa coincidencia de recursos, destinados a arrancar del fondo plano el bulto tridimensional de las simuladas estatuas, se agrega otra invención más, única entre las obras conocidas de Juan van Eyck: son las pinturas de ambas bases continuadas en los marcos, pero no exclusivamente en los simulados de las hornacinas, sino también en los reales que limitan a cada una de las dos tablitas. Estas bases, que parecen avanzar, también arrojan simuladas sombras, que están pintadas, de igual modo, sobre las varillas inferiores de los marcos.

El descubrimiento del sector de las bases, antes oculto, fue efectuado recientemente en los laboratorios de la colección Thyssen, por el restaurador señor Marco Grassi, durante la limpieza realizada a los marcos de los postigos. Removida la ca

pa gris que los cubría, salió a la luz un color rojo oscuro, con manchas y vetas características de las imitaciones de mármoles que Juan usó en los marcos de otras obras y que confirman de un modo nuevo su autoría.

En este caso, se trata de la imitación de pórforo, que se extiende también en el reverso de ambos paneles (5).

El color rojo cambió considerablemente la relación de las distintas partes. La sucesión escalonada de los elementos, desde el mármol negro del fondo hasta el rojo del marco, forma ahora un solo conjunto en donde cada parte continúa y destaca a las otras.

Las hornacinas alcanzan su plano más avanzado en el borde saliente de los marcos, así como también en el valor cromático de la pintura que los cubre. A su vez, las estatuas son literalmente arrastradas, desde el fondo hacia ese primer plano del rojo mármol, sobre el cual apoyan muy ostensiblemente sus bases.

El descubrimiento de la pintura original no significa, entonces, recuperar solamente el color y la certeza de autenticidad de los marcos, sino que permite rescatar la lógica con que fue planeado el conjunto, pues los marcos son en este caso, más que en ningún otro, parte esencial de la pintura. Prueba indiscutible de que el artista los consideró así, son justamente estas bases y también sus sombras, pintadas fuera del plano vertical del cuadro, sobre el oblicuo de las molduras de los marcos (6).

Esta solución tan sorprendente, está sin embargo, en perfecta consonancia con los demás "trompe l'oeil" de la obra, que apuntan a engañar al ojo, simulando esculturas ubicadas en sus correspondientes hornacinas. La función principal de las horna

cinas poco profundas del "Díptico Thyssen" es, entonces, destacar y proyectar las estatuas hacia adelante. Constituyen así uno de los polos esenciales de una compleja dialéctica que se establece entre figura y fondo, cuyos momentos fundamentales son definidos con recursos, hasta entonces ignorados, con los cuales el pintor crea sobre la superficie plana una ilusión tridimensional más fuerte y convincente que la realidad misma.

Esta oposición entre figura y fondo desaparece en cambio en las hornacinas del "Tríptico de Dresde"; ellas "contienen" a las estatuas fingidas, allí donde las de la "Anunciación Thyssen" las "rechazaban" hacia adelante.

Sus nichos configuran ahora verdaderos espacios que también podrían ser las partes de un solo recinto interrumpido por el marco, en el que se desarrolla la escena de la Anunciación. El amplio "vacío" que cruza en su vuelo la Paloma, no existe ya ser llenado con un fondo de oro afiligranado, o con la detallada descripción de un interior burgués o de iglesia, ni ser materializado en la superficie fría de un brillante mármol, ni ser resuelto en el tan frecuente pretexto de una ornamentación románica o gótica. Porque es ante todo espacio, y se justifica exclusivamente en sí mismo, sin estar condicionado o ceñido a las figuras que contiene. Por el contrario, son éstas las que se inscriben en sus coordenadas y reciben de él su tangible realidad. No son ya necesarios los "trompe l'oeil" ni los violentos contrastes de luces y sombras, ni la exaltada apariencia material, lograda mediante diferentes texturas, ni otros artificios, pues todo se desenvuelve en el ámbito de la pura geometría, realidad que reemplaza y absorbe a todas las demás realidades.

Esta afirmación del espacio es progresiva y, aunque desconocemos buena parte de las obras de Juan van Eyck, podemos

seguir las alternativas de su desarrollo en aquéllas que nos llegaron con sus fechas escritas.

Las hornacinas del Políptico destacan con sus escasas dimensiones y fondos oscuros el bulto iluminado de las figuras, como si fueran estatuas emergiendo de sus nichos.

La misma escena de "La Adoración del Cordero Místico" enfatiza sobre todo dichos aspectos: en las figuras, en las plantas, en la fuente, en el altar y en las colinas, como si se tratara de un gran altorrelieve, antes que un espacio vasto y profundo.

La transformación de las hornacinas en una sala, que documentan las radiografías de la escena de la Anunciación del mismo Retablo, es un testimonio claro de la orientación del pensamiento del artista. Sin embargo, esa sala de la Anunciación conserva aún muchas características de las hornacinas, pues no tiene aún dimensiones proporcionales a las figuras. También se distinguen estas relaciones en el esquema y la organización del "Doble retrato de los Arnolfini", de 1434.

El espacio en dicha obra, a pesar de su mayor desarrollo, es resultado aún de la oposición figura-fondo. La alcoba, aunque proyecta sus direcciones hacia adelante, es en parte una gran hornacina en penumbra, de cuya oposición con las figuras depende principalmente la ilusión de tridimensionalidad del conjunto. Las paredes, el cielo raso y el lecho se desarrollan detrás de los personajes y son interrumpidos por el marco de un modo muy destacado, lo que ya no ocurre en la obra inmediata posterior, de 1436, la "Virgen del canónigo van der Paele", donde las columnas del presbiterio alcanzan a rodear a las figuras, y solamente una parte del piso y la alfombra emergen hacia adelante.

En la escena central de la "Virgen de Dresde" (1437) las

columnas llegan al marco simultáneamente con el pavimento; lo mismo acontece en los paneles laterales con la arquitectura y el embaldosado. Las figuras quedan, de este modo, totalmente dentro del espacio representado, el que adquiere proporciones mucho más amplias que en las composiciones anteriores. Los restos de la oposición figura-fondo han sido absorbidos o disueltos en esa síntesis espacial (7).

En las dos obras siguientes, de 1437 y 1439, Juan prescinde de límites y soportes arquitectónicos para representar espacios, a pesar de lo cual éstos adquieren una definición tan clara como no había sido lograda hasta entonces por medio de las arquitecturas. El espacio, definitivamente es uno solo y en la obra de 1437 (de Amberes), envuelve tanto a la torre como a las pequeñas figuras que la rodean y construyen, a las lejanas colinas como a la Santa del primer plano.

En la "Virgen de la fuente" (1439), la economía de reursos es más extrema aún. Faltan casi totalmente los artificios de la perspectiva lineal, lo cual es excepcional para una obra de esa época; sin embargo, los distintos planos, el celeste del cielo, el verde del jardín, el rojo estampado del paño, el azul del manto y la fuente con reflejos anaranjados "se destacan uno del otro con un vigor, en comparación con el cual todas las otras pinturas de la misma sala parecen casi planas" (8).

La Virgen no avanza hacia adelante, sino que se ubica dentro del espacio comprendido entre el cielo, la cortina de honor y la fuente. Dicha fuente, interrumpida, como en otras obras acontece con el piso y la alfombra, tiene la misión de prolongar el espacio más allá del marco y hacia el espectador.

Mientras las figuras del "Políptico" y aún la pareja retratada, parecen emerger de sus hornacinas o de su recinto ha-

cia el espectador, en las últimas obras es el espacio el que avanza y une al espectador con las figuras representadas. Desde ese punto de vista la "Anunciación Thyssen" no puede ubicarse después de 1437, ni tampoco es posible comprender su concepción en un período cercano al "Tríptico de Dresde"; en cambio, se relaciona mucho mejor con las pinturas del "Retablo de Gante" (9).

No sólo por la relación figura-fondo, ni tampoco exclusivamente por el plegado anguloso de sus paños, se asocian las grisallas de Lugano a los dos Santos Juanes del "Políptico", sino también por el énfasis puesto en el claro-oscuro y en los "trompe l'oeil" que prevalecen en éstas y otras pinturas que integran dicho Retablo.

Entre estos "engaños" se destaca, sobre todo, la común idea de confundir los marcos con la pintura. El marco, ese intermediario entre el artificio del arte y la "realidad", es invadido por la pintura en la "Anunciación Thyssen", tanto en el ala del ángel y las sombras de las estatuas en los marcos simulados, como en las bases sobre los marcos verdaderos. En el "Políptico" numerosos elementos (los libros y varias partes de las figuras de los profetas o el pie de Adán) parecen sobresalir de los marcos, mediante el hábil uso de la perspectiva, sin necesidad de una sobreposición de la pintura misma. En cambio, en la sala de la Anunciación del "Políptico", son los marcos que buscan ingresar en la pintura, arrojando sobre ella sus sombras, como si fueran partes arquitectónicas de los mismos interiores representados.

Desde el punto de vista de la relación de la pintura con sus límites y los marcos se pueden distinguir tres etapas en la obra de Juan van Eyck:

- 1) Corresponde a la "Anunciación Thyssen" y al "Políptico", donde en muchos casos se niegan los límites de la pintura, confundién

dolos con la realidad, incorporando los marcos a la ficción y viceversa.

El estado de los pocos marcos auténticos del "Políptico", no permite conocer cuál era el aspecto original del conjunto; a pesar de ello son testimonios valiosísimos de las ideas del autor que terminó esta obra, especialmente aquellos que simulan arrojar sombras sobre la pintura. En el retrato de un músico con el nombre Tymotheos, del mismo año 1432, se descubren ideas similares.

- 2) Esta etapa abarca las obras entre los años 1432 y 1436, en la que la pintura, consciente de sus límites, busca trascenderlos mediante la interrupción enfatizada de aquellos elementos que, por sus características, hacen suponer su continuación más allá de los límites pictóricos. Los ejemplos mejores de este período son: "La Virgen del canciller Rolín" y el "Retrato de los Arnolfini" (10).
- 3) Son las últimas pinturas en las cuales los esquemas se adecuan a sus límites y armonizan con sus marcos.

Estos modos distintos de concebir los límites pictóricos y los marcos, corresponden a profundos cambios en los esquemas y en las relaciones de los demás elementos de las obras. A medida que las oposiciones se atemperan, hacia los años 1436 - 1437 y siguientes, el color surgirá como protagonista cada vez más relevante. Esto es notorio ya en la "Virgen de van der Pale" y culmina en el "Tríptico de Dresde" y en la "Virgen de la fuente" de Amberes.

Si es evidente la imposibilidad de ordenar en un mismo período a la "Anunciación Thyssen" con el "Tríptico de Dresde", es difícil, en cambio, establecer su ubicación con respecto al "Políptico de Gante". La principal razón para optar por una fe-

cha anterior, por lo menos a los dos Santos Juanes del Políptico, surge de comparar los dos pares de bases que sustentan las simuladas estatuas. Las bases de la "Anunciación Thyssen" se orientan como si fueran observadas de la derecha; no tiene un solo punto de vista sino dos, uno para cada base. En sentido estricto no cabe hablar de puntos de vista, pues el autor no las coordinó con esa intención. Su preocupación fundamental fue lograr tridimensionalidad por irrupción de volúmenes fuera de la superficie pintada (11).

Por el contrario, las bases de los Santos Juanes (anteriores a 1432) son representadas como si fueran observadas desde un solo punto de vista central. El cambio es trascendental, pues revela y documenta que el autor, antes de esa fecha, ya tenía conciencia de que la representación de las formas geométricas debidamente coordinadas, proyecta al frente un espacio que involucra al espectador.

El control de dicho espacio permite un sin fin de nuevas posibilidades. Los puntos de vista bajos de los profetas y del Adán y Eva del "Políptico", muestran los pasos rápidos que se sucederán a partir de ese descubrimiento. A pesar del mismo, ciertos restos de esa desviación a la derecha, permanecerán aún por cierto tiempo, desapareciendo sólo paulatinamente. Se descubren en la organización asimétrica de los elementos que crean profundidad (ortogonales y escorzos) en composiciones posteriores, como es el "Retrato de los Arnolfini". En la "Virgen de van der Paele", este aspecto se traduce en mayor simetría, pero aún se percibe cierta desviación del ojo en el diseño del Baldaquino. Disminuye en el de la "Virgen de Luca", y en el de la "Virgen de Dresde" sólo es posible de comprobar con ayuda de una medición (12).

La tendencia hacia la simetría, iniciada en ciertas escenas del "Políptico", llega a la culminación en esta última obra.

El no haber alcanzado aún la comprensión de las implicaciones y ventajas de representar un solo punto de vista, hace que el artista de las grisallas de la colección Thyssen, extreme todos los demás medios disponibles, e invente muchos nuevos, para alcanzar resultados que, por su indiscutible eficacia, logran sorprender hasta al espectador moderno, acostumbrado a estos efectos; sólo resta imaginar la admiración y el asombro provocados en su tiempo (13).

Esta obra constituye así, un eslabón valiosísimo que ubica al pintor en el epicentro de las búsquedas espaciales, que en la misma época y también en la tercera década del siglo XV, culminan en Florencia en el fresco de la "Trinidad" de Santa María Novella.

Si bien es en las obras siguientes cuando dichas búsquedas logran una concepción espacial unitaria y mucho más coherente, hay otros aspectos en los cuales las grisallas de Lugano marcan anticipos geniales que serán desarrollados posteriormente por Juan Van Eyck. El principal es, sin duda, el extraordinario contraste que se evidencia entre las estatuas y el fondo de mármoles negros, que nos señala el camino por el cual llegó el artista a representaciones tan audaces como son el Adán y la Eva del Políptico, o las cabezas iluminadas que emergen del fondo en sombras en sus retratos.

También el tema de los reflejos será objeto de amplio estudio, así como será grande su repercusión entre los artistas posteriores. En cambio, los efectos más llamativos, como la destacada superposición de un ala y su sombra sobre el ancho

marco de la hornacina y, sobre todo, las bases pintadas que continúan sobre el marco verdadero, serán abandonados, del mismo modo que no se repetirán los niveles bajos, ni los "trompe l'oeil" de las sombras que arrojan sobre la pintura los marcos en el "Políptico". Es probable que excedan en audacia los alcances de comprensión de su época, aunque son también contrarios a la tendencia de armonizar las composiciones con el formato y los límites de las superficies de sus obras posteriores, como se verá en el capítulo siguiente.

De los numerosos cambios entre las grisallas comparadas, es interesante mencionar también la ausencia de las pupilas en los ojos de las estatuas del "Políptico" y del "Tríptico de Dresde", a diferencia de lo que ocurre en la "Anunciación Thyssen". Esta diferencia llama la atención, sobre todo desde que los reflectoramas de R.J. van Asperen de Boer, descubrieron las pupilas marcadas en los dibujos subyacentes de los Santos Juanes (14). Estos dibujos, constituyen un nuevo elemento especialmente valioso, que se ubica antes de las pinturas terminadas y se aproxima, más aún que ellas, a las grisallas de la "Anunciación Thyssen" de Lugano.

Por otra parte, son muy significativas las relaciones entre las grisallas Thyssen y las esculturas de Claus Slutter. Las hornacinas que sirven de fondo plano a los profetas en el "Pozo de Moisés", son esencialmente rectángulos con anchos marcos, que con sus escasas dimensiones contrastan ostentosamente con las estatuas, cuyas formas desbordantes, aparentan contener. Las hornacinas, también poco profundas y fuertemente enmarcadas del "Díptico Thyssen", aunque más discretamente, son también transgredidas en sus límites por las estatuas. Muy posiblemente, éstas se inspiran en aquéllas.

Los cambios introducidos señalan también en qué aspectos disentía Juan de sus modelos. Evidentemente una mayor adecuación entre los marcos y las estatuas y su mayor sentido espacial, caracterizan al pensamiento del autor del "Díptico de Lugano", aunque están muy lejos aún del desarrollo que estos aspectos adquieren en las obras posteriores.

La Anunciación del "Tríptico de Dresde" se convierte, así, en el polo opuesto o, mejor, en el término de una evolución que parte del "Pozo de Moisés" y los "Pleurants" de Claus Slutter. Por las características ya señaladas de las hornacinas, y su transformación de fondos para estatuas en espacios, así como por el modelado de los paños y las figuras, la "Anunciación Thyssen" y las grisallas del "Políptico" son las etapas intermedias o el paso que conduce de uno al otro término, mediante un desarrollo lógico y coherente.

Las proporciones de las figuras siguen los mismos cambios; las figuras del "Pozo de Moisés", así como las tumbas de los Duques, contienen raramente ocho veces sus cabezas, las grisallas de la "Anunciación Thyssen", así como las del "Políptico", añaden casi una cabeza más a esa altura y las del "Tríptico de Dresde" son más esbeltas aún, sobrepasando la relación de nueve a uno.

Desde el punto de vista de la periodización, tan difícil e incierta de las obras de Juan van Eyck, una fecha casi diez años más temprana que la generalmente aceptada para la "Anunciación Thyssen", arroja una luz nueva al identificar claramente una etapa "escultórica", cuyo inicio precedió al "Políptico"(15). Esta etapa constituyó el tránsito y a la vez la ruptura con las elegantes y decorativas siluetas del gótico internacional, partiendo de la concepción nueva de Claus Slutter y

logrando en pintura figuras firmes y estáticas, con "peso y volumen", que serán características de la nueva escuela flamenca.

La monocromía de las grisallas fue, sin duda, el medio ideal que permitió estudiar y perfeccionar los recursos necesarios para representar dichos volúmenes por medios pictóricos.

El desarrollo de las premisas surgidas en esa etapa escultórica, hizo también posible ubicar y ambientar de un modo totalmente nuevo esos cuerpos en un espacio real, contínuo y mensurable.

Los cambios introducidos justamente en los esquemas espaciales son constantes, ya que el pintor no repite jamás una fórmula, por exitosa que hubiera resultado. Esos cambios, que ya fueron señalados anteriormente, son muy significativos y pueden ser agrupados en tres períodos sucesivos, al igual que ocurría al relacionar las pinturas con los límites de las superficies o los marcos.

En el primero, el espacio es una estrecha franja que rodea a las fingidas estatuas y las separa de sus hornacinas. Este espacio primario, surgido de la separación de ambos elementos mencionados, se hace tangible en la oposición de una serie de pares (antitéticos). Elementos cóncavos (negativos) y convexos (positivos), superficies brillantes y opacas, con texturas y valores contrarios, luces y sombras, cuerpos exentos y sus imágenes reflejadas, etc.

En una segunda etapa, el pintor recurre a recintos o salas en las cuales la diversidad de elementos arquitectónicos hace posible crear y organizar espacios mucho más amplios. Las aberturas, que pueden ser ventanas, permiten simultáneamente comunicar y oponer ese interior en penumbra con el exterior. Por ellas penetra la luz y acentúa la sensación de atmósfera. Son

éstas las representaciones que dieron más fama al artista y difundieron su imagen por sobre las demás obras. Sin embargo, el espacio que ya comienza a proyectar sus direcciones hacia el espectador, sigue siendo predominantemente distancia, que surge de la oposición entre figura y fondo.

Todas estas oposiciones, que exaltan además descubrimientos surgidos en una búsqueda continua a partir de 1435 y 1436, tienden a ajustarse y subordinarse al conjunto de un modo nuevo, destacando un arte cuya maestría y plenitud, permiten al autor trasladar su acento, de una observación y reproducción fiel de ciertos aspectos de la realidad, a una expresión más lograda de sus ideales.

Las grisallas del "Tríptico de Dresde" no valoran tanto la epidermis marmórea e intrincada de los paños, como la transparencia de los mismos, que permite adivinar el cuerpo subyacente, el cual, al abandonar su antigua rigidez de estatua, se subordina más al tema, en la representación de la acción narrada.

El espacio ya no se extiende solamente entre los límites de las superficies materiales de los cuerpos, estableciendo distancia y separación entre los mismos; ahora fluye libremente y penetra los sólidos, que se vuelven transparentes en su geometría, perdiendo su rigidez y aislamiento. Esos sólidos arrojan sombras poco a poco menos densas transformándose cada vez más en luz y color.

Estamos en presencia de una tercera etapa en el desarrollo del arte de Juan van Eyck, que se manifiesta en el "Trípptico de Dresde", el panorama abierto de "Santa Bárbara" y en la "Virgen de la fuente" de Amberes.

En esta periodización expuesta someramente, el "Díptico Thyssen" ocupa un lugar relevante, pues se trata de la obra

que nos permite conocer más que ninguna otra, los fundamentos de toda la evolución posterior. Su fecha debe situarse en el marco de la tercera década del cuatrocientos. De elegir una fecha determinada, ésta no puede ser muy lejana al año 1425 (16).

La ubicación de la "Anunciación Thyssen" de Lugano, alrededor de los años 1425, hace posible, por fin, hablar con propiedad y lógica de un antes y de un después, en la obra pictórica de Juan van Eyck, pues nos permite contar junto con el "Tríptico de Dresde", con dos extremos de un ciclo en el que las demás obras se ubican gradualmente en armonía con sus fechas conocidas.

Este ciclo se perfila también contra una etapa juvenil de la que aún sabemos muy poco, por las dificultades que implican la falta de obras identificadas y fechadas y sus lógicas fluctuaciones estilísticas, y una etapa última cuyas pocas obras seguras nos permiten conocer tanto su carácter de síntesis, como al mismo tiempo distinguir en ellas la culminación de algunas de las principales tendencias de las pinturas anteriores.

La separación del "Díptico Thyssen", del grupo de pinturas posteriores a 1432, permite apreciar la coherencia de todo ese período que antes aparecía caracterizado por saltos y cambios bruscos e incomprensibles.

A su vez, su ubicación anterior al "Políptico", arroja una luz inestimable sobre el clima artístico que precedió al complejo Retablo. Una obra que rompió en innumerables aspectos, con la tradición anterior, sin duda debió ser precedida por intensas búsquedas, de las cuales difícilmente pueda existir más elocuente testimonio que esta pequeña "Anunciación de la Colección Thyssen de Lugano".

C A P I T U L O I V

LOS ESQUEMAS ESPACIALES DE LAS OBRAS EJECUTADAS

ENTRE 1425 Y 1435

.

Los distintos sistemas del "Retablo de Gante", su desarrollo y unificación en las composiciones posteriores

Pocas obras han merecido tan encontrados juicios como el Retablo de los hermanos van Eyck. Por un lado los entusiastas elogios de visitantes piadosos y de viajeros entendidos que, a través de los siglos, han dejado testimonios de admiración a su paso por la capilla Vidt de la catedral de San Bavón, en Gante.

En 1517, el cardenal Luis de Aragón, que visitó Gante, juzgó la obra como la pintura más hermosa de la cristiandad (1). En 1521, Alberto Durero en su diario de viajes por los países del Norte, dejó el siguiente testimonio:

"Vi el retablo de Juan; es una pintura de valor excepcional y de gran inteligencia" (2).

"Divino tesoro de Flandes", "La Divina Comedia del Norte", "El Himno de la cristiandad", son algunas de las muchas definiciones que también nos hablan claramente del aprecio y adhesión sin reservas que la obra suscitó en todos los tiempos.

Por otra parte, también fue motivo de críticas y juicios adversos, que de un modo u otro expresan el desconcierto de los investigadores por no lograr una interpretación adecuada del conjunto, ni respuestas definitivas a los numerosos interrogantes que plantean sus paneles. He aquí algunos ejemplos:

"La formidable adoración del Cordero Místico constituye un capítulo aparte, un trabajo inorgánico, casi un fracaso, de no quedar en pie el hecho de que cada núcleo y cada panel están pintados con vertiginosa belleza ..." (3).

"Por orden de Josse Vidt, la arquitectura del Políptico es monstruosa; desde esa época -1430- nadie logró dar un sentido al Políptico tal como lo vemos sobre el altar; sólo el "Retablo de la Anunciación" y de "La Adoración tienen un sentido claro ...".

Que nadie haya podido descubrir un sentido es para E. Rengers una prueba de su inexistencia y también la confirmación de sus audaces hipótesis:

"La zona superior, que representa el cielo, es un compuesto de siete hornacinas que formaban parte de cuatro retablos diferentes ... todo ello reunido sin intención preconcebida de unidad ..." (4).

De las muchas citas que afirman los mismos conceptos transcribimos una más, de E. Panofsky:

"Estas discrepancias parecieran confirmar la sospecha ... (que) ... el Retablo de Gante no se planeó originalmente tal como está, sino que se realizó por reunión provisoria de elementos desiguales ... ningún artista de mente equilibrada, hubiese insistido en pintar la Anunciación, un tema que implica sólo dos figuras sobre cuatro panales separados, si no hubiese actuado bajo algún apremio" (5).

Los críticos coinciden en señalar la falta de coherencia y organicidad de las partes con respecto al todo; o sea, la ausencia de un plan general y de un sentido homogéneo que permita una lectura clara, en la que cada elemento se subordine o apunte a un solo tema principal.

Las divergencias que se manifiestan entre los distin-

tos paneles, y que parecen atentar contra la unidad de la obra, pueden ser descritas y clasificadas como divergencias de escala, de niveles de visión, de tratamiento de la luz y color y diferentes énfasis o grados de realismo.

Para explicar la coexistencia en un solo retablo de elementos tan diversos, han surgido varias teorías. Unos piensan que se debe al hecho de ser dos los autores, como parece probarlo la inscripción en verso en los cuatro paneles de las tapas del Retablo, que habla de un pintor Hubert van Eyck, quien comenzó la obra, y de Juan, "segundo en el arte", que la llevó a cabo (6). Sin embargo, otros niegan la existencia del pintor Hubert e impugnan la autenticidad de la famosa quarteta. Piensan que los paneles han sido pintados con distintos propósitos y en distintos períodos únicamente por Juan van Eyck. Al ser vendidos a Jodocus Vijd, fueron reunidos por él en un solo Políptico (7). Finalmente, hay quienes piensan que las divergencias se deben a ambas razones, o sea: distintos autores y ensamblajes de diversas obras de períodos diferentes (8).

Por otra parte, tenemos el informe de la última restauración, publicado bajo la dirección de Paul Coremans, con fotografías con luz rasante, de rayos infrarrojos, radiografías, micro y macrofotografías con diversos rayos, análisis químicos, desarmado de marcos, etc. A través del mismo no se reconocen diferencias técnicas ni de materiales que puedan confirmar las teorías anteriores; por el contrario, dan por tierra con muchas suposiciones en las cuales se basaban (9).

Conocidos los resultados de esa restauración de 1950, es muy difícil hablar de diferentes orígenes de los paneles y del aserrado de las tablas, para adecuarlas a las necesidades y dimensiones de un políptico. Más difícil aún es establecer

las partes correspondientes a dos pintores distintos (10).

Las dificultades y las oposiciones que parecen surgir entre los numerosos paneles de este retablo, a pesar del tiempo transcurrido y de los adelantos de nuestra época, parecen más irreductibles que nunca a nuestras categorías y razonamientos. Lo más notable es que Juan, responsable de los últimos años de trabajo y a quien sin duda se debe la presentación final del "Político", lejos de disimular estas oposiciones, parece en cambio acentuarlas y destacarlas (11). Hubiera sido muy simple unificar todos los pisos del registro superior del retablo abierto y coordinarlos en el nivel desde el cual se ven las figuras de los Primeros Padres, o modificar tantos otros aspectos aparentemente contradictorios, que hoy nos sorprenden y desconciertan.

En el registro inferior del retablo abierto se podrían pintar imágenes de apóstoles o santos, uno o varios por panel, como en la parte superior, y no una infinidad de pequeñas figuras que contrastan en número y escala con las superiores, agrandadas aún más, con la comparación inevitable.

En el caso de suponer que las diferencias se deban a que Juan destaca intencionalmente su obra moderna, de la de su hermano Hubert, cuesta pensar que mientras en la inscripción le rinde homenaje como al mejor pintor, luego desmerezca su obra, sometiéndola a comparaciones desventajosas. De ser aceptada la teoría que sostiene que Juan es el único pintor de todos los paneles, es más difícil aún aceptar que, dada su alta posición social (era "valet de Chambre" del Duque) y su desahogada situación económica, hubiera razones que le obligaran a organizar y exhibir sus mejores obras en forma desarticulada e incomprensible por la sola exigencia de un donante, tan pretencioso como ignorante.

Estas son sólo algunas cuestiones, de las muchas que luego serán propuestas a la consideración del lector; con todo, son suficientes para mostrar que este tema, a pesar del tiempo transcurrido y a pesar de los numerosos estudios que a él se dedicaron, dista mucho de estar resuelto satisfactoriamente.

Por todos estos motivos, los autores se pronuncian cada vez con menor seguridad; la mayoría prefiere destacar los aspectos del "Políptico" que impresionan más favorablemente y, con mayor o menor indulgencia, mencionan las "anomalías" o "contradicciones", o las atribuyen por respeto al genio de Juan van Eyck, deslumbrante en toda su obra restante.

Hay quienes, sin embargo, han destacado la oposición en tre el "Políptico" y las demás obras, de tal modo que sus concepciones serían imposibles de atribuir al mismo artista (12).

Es curioso, empero, que todos los autores insistan en "desmembrar" este vasto y complejo retablo, sin que hayan surgido, también, hipótesis que afirmen y expliquen su unidad. No obstante, la brecha que parece separar al "Políptico" de las demás pinturas, debe ser cubierta de alguna manera, si queremos considerar a las obras como un conjunto, cuyas partes guardan, como es inevitable, también muchas relaciones.

Esas relaciones deben ser puestas de manifiesto, pues en ellas residen los secretos de la evolución de los distintos períodos que transita el pintor en el momento de cada obra.

Unicamente estableciendo estas relaciones se podrán descubrir también los auténticos cambios, que no sean el reflejo de criterios con los cuales cada erudito distinga algún aspecto "progresivo" y "moderno" (y por lo tanto posterior); sino que refleje, tanto la evolución como las constantes de los pensamientos, tendencias y búsquedas del autor y también las carac-

terísticas de su época.

Podemos convenir que, aparentemente, el "Retablo de Gante" es una obra con poca o ninguna relación con las demás pinturas, que cimentaron la fama de Juan van Eyck. Sin embargo, si a él se deben los últimos años de trabajo en ese Retablo (como no hay duda alguna) tienen que existir en esa obra, como en las demás, huellas de una misma personalidad y un pensamiento que, en su profundidad, debe guardar razones coherentes para la multiplicidad y diversidad con que se manifiesta. Esas huellas no pueden limitarse, como se repite frecuentemente, solamente al acabado general y calidad en los detalles, sino que deben hallarse también en los estratos más hondos de las pinturas, en la asociación y organización de los elementos y en los esquemas en que se fundamenta la ilusión de la tercera dimensión.

La presunción de esa identidad fundamental ha sido la guía de la investigación de este capítulo. Más allá de los cambios, y bajo la impronta de una misma mente y sensibilidad en todas las pinturas, sean pequeñas o grandes, religiosas o profanas, retratos o composiciones complejas, interiores o vastos paisajes, deben existir y, como se verá a continuación, existen interesantes relaciones que no han sido estudiadas sino muy ocasionalmente.

Ellas son parte de esa corriente de pensamiento que aflora de tanto en tanto en alguna composición sorpresiva y que puede hasta parecer desconcertante, si se la separa de las raíces y tronco común de las que ha brotado.

Para reconocer ese pensamiento, la mayoría de los artistas nos han legado alguna fuente escrita, que en muchos casos aclara el panorama y, en otros, da lugar a fantasías literarias y filosóficas e interpretaciones que nada tienen que ver

con la realidad de las pinturas. En el caso de Juan van Eyck, la única fuente válida, la más directa y explícita, son sus notables realizaciones artísticas.

1) La representación del espacio en los paneles de un retablo de comienzos del siglo XV

Si hay un problema en el arte de los siglos XIV y XV que es general, que está en la raíz de todos los demás problemas, es sin duda el de la representación del espacio.

El tema de la conquista del espacio en el campo de la pintura, es de los que cuentan con más abundante literatura en el campo de la crítica del arte. Pero muchas veces el vuelo literario de más de un investigador ha alentado más al escritor que al crítico, más al desarrollo de ideas y sentimientos de la propia época en que se escribe, que a lo estrictamente comprobable en las obras.

Esta literatura abundante y segura de sí misma no puede sin embargo penetrar en muchos de los misterios que guardan algunas de las principales obras de la época. Cuando esto ha sucedido no se ha vacilado en descalificar esas obras, antes que intentar modificar, ampliar o simplemente someter a revisión las propias afirmaciones.

Nadie puede dudar de que con la figura de Giotto la pintura florentina y luego la europea, se encaminan definitivamente hacia rumbos nuevos, distintos de la bizantina a la que han permanecido más o menos ligadas anteriormente. Hasta que ese desarrollo alcanzara su cauce definitivo, que la condujo hasta los albores del siglo XX, transcurrió uno de los períodos más fecundos, en el que el arte y la investigación científica marchaban

unidos en una de las empresas más apasionantes de que tengamos conocimiento. Ningún pintor significativo de la época pudo sus traerse a esta preocupación general de lograr en sus representaciones una ilusión convincente de la tercera dimensión. Unas veces exagerando los escorzos, otras forzando los temas para in troducir arquitecturas, con frecuencia extrañas y artificiosas, y otras más acentuando los contrastes de escala y de color entre el primer plano y el fondo, en todos los casos, aparecen el tema de la tercera dimensión y del espacio como el lenguaje o de nominador común que caracteriza y une todas las creaciones pictóricas de la época.

Al definir los objetos y figuras con un lenguaje nuevo, el de la tercera dimensión, la atención del pintor, especialmente en esta primera fase de comienzos del siglo XV, está dirigida a lograr que todo lo representado concuerde y se reconozca en dicha tercera dimensión.

Para ello es necesario trascender el nivel de las apariencias. La realidad debe ser disecada o traspasada por la mente, para encontrar en la abstracción del cono, del cubo y de la esfera, los prototipos que, cubiertos nuevamente de relucien tes colores y distintas texturas, constituirán aquella nueva di mensión con que los artistas deslumbraron y maravillaron al público de su tiempo.

Los objetos representados parecen cuerpos sólidos y macizos, pero en realidad no lo son, pues transparentan su estructura geométrica interna y la externa del espacio donde se hallan. O sea, que los objetos y los cuerpos mismos son espacio, en sus variadas e infinitas formas de manifestarse.

La observación de la naturaleza y la investigación de las leyes ópticas, por una parte, y el estudio de la geometría

por otra, permitían a los pintores representar la tercera dimensión sobre un plano, cada vez con mayor soltura y convicción.

Los distintos objetos que para el arte eran elementos significantes, no se conformaban ya con ser simples "jeroglíficos" que simbolizaban al mundo; querían competir con él y superarlo, no solamente en lo que el arte siempre fue superior: orden, claridad e inteligibilidad, sino en otros aspectos que parecían inalcanzables: volumen, textura material, profundidad, etc.

Desde nuestro punto de vista, el problema de los pintores del siglo XIV y XV, que se proponían lograr una representación "correcta", era relativamente simple. Consistía en llegar a la unificación del espacio mediante la convergencia de todas las ortogonales en un solo punto de fuga. En su momento, sin embargo, este problema fue de una gran complejidad, pues no se ofrecía uno, sino muchos caminos posibles.

Las respuestas y soluciones, en un principio, también fueron diferentes, aportando cada una su propia interpretación de la realidad y del fenómeno de la visión humana.

Es en este tema del espacio, donde se destaca más el genio observador, investigador y creador del hombre de la época. Pero de sus diversas creaciones, fueron comprendidas y destacadas solamente las que coincidían con las grandes direcciones posteriores, quedando en la penumbra o directamente oscurecidas importantísimas exploraciones y logros que dan en su conjunto un panorama del Renacimiento aún mucho más rico de lo que se supone generalmente.

Tenemos pruebas de que ciertos artistas franceses, entre ellos Juan Fouquet, llegaron a conocer los principios de una percepción curva del espacio, como muy claramente lo atestiguan algunas de sus obras (13).

Por ciertas referencias de Benvenuto Cellini, sabemos que fué Leonardo el que organizó en sistemas dichos principios, mediante un método claro, exacto y accesible a los artistas (14).

Desde el punto de vista semántico, los pintores también se hallaron con situaciones totalmente nuevas. A partir del momento en que todo se traducía al lenguaje del espacio, éste no otorgaba mayor categoría a un santo que a un objeto cualquiera, a un pájaro o a una piedra. Para esa nueva interpretación de la realidad espacial, tiene todo exactamente la misma importancia. Antes, las jerarquías eran fácilmente establecidas; ahora deben inventarse otros recursos. Es así que el simbolismo proporciona las principales soluciones. El pájaro y la piedra pasan a significar algo relativo al santo, entonces no compiten con él, sino que desarrollan sus cualidades y exponen sus atributos (15).

A un espectador moderno, estos niveles simbólicos dan la impresión de ser como claves misteriosas, cuyo significado descifrado y traducido se superpone al de las imágenes. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que en todo lenguaje el símbolo viene a identificarse con lo simbolizado, de tal modo que llega a confundirse con él. Por ejemplo, la vela es el medio de iluminación cotidiano de la época y en esa función participa también en todo acto litúrgico. Vela encendida, luz y fe llegan a identificarse de tal modo que no es necesario que medie una interpretación, sino que es suficiente el reconocer el objeto para ver simultáneamente todos sus significados.

Se trata, entonces, de significados que son encubiertos para nuestro siglo XX, pero que eran mucho más explícitos para la época en que fueron representados.

Esta consideración adquiere especial importancia tra-

tándose del problema del espacio. Aunque es realmente imposible reproducir todas las implicaciones que cada aspecto y cada detalle de la nueva tridimensionalidad tuvo para los artistas y público del siglo XV, por las obras podemos constatar que los resortes fundamentales de la visión no parecen haber variado sustancialmente, de como los experimentamos hoy. En cambio la interpretación de esas experiencias visuales sin duda ha cambiado en los distintos períodos históricos.

Los rayos que parten del Espíritu Santo en el panel central inferior del "Retablo de Gante", son irradiados en todas direcciones y sobre todo hacia adelante.

Existe sin embargo la tendencia actualmente bastante frecuente de verlos convergentes. El error se corrige inmediatamente, pues los rayos no tienen mayor consistencia material y se identifican como símbolos de luz sobrenatural que irradiaba la paloma, símbolo a su vez de la tercera persona de la Trinidad (16).

Lo que ha ocurrido es que la convergencia de líneas se ha convertido a través de los siglos en lenguaje, en verdadero símbolo de distancia, de espacio y de perspectiva.

Esta identificación inmediata del espacio con la distancia y la profundidad es condicionada por las representaciones de la "perspectiva artificialis", en cuyo sistema se organizaron la mayoría de las imágenes gráficas y pictóricas, desde su creación hasta nuestros días (17).

Aunque los artistas del presente siglo XX se esfuerzan en evadir sus esquemas, éstos siguen teniendo mucha vigencia, sobre todo en las apreciaciones y juicios que se vierten sobre las obras de arte antiguas, que suponemos debieran ceñirse a sus leyes.

En tanto estas leyes aún no habían sido codificadas, los pintores, en cada una de sus obras, exploraban, con una libertad difícil de concebir hoy, los principios de la visión y las posibilidades semánticas de todos los recursos nuevos, los que son descubiertos e incorporados al lenguaje artístico del momento.

Mientras una paloma, rodeada de segmentos convergentes, se interpreta aún hoy como el Espíritu Santo que irradia sus rayos, un pavimento de baldosas que exhibe sus juntas en la misma disposición radial y cuya zona de convergencia coincide con la figura de Dios, será interpretado generalmente como un piso que se aleja de la superficie hacia la profundidad. Muy probablemente, sin embargo, las intenciones del pintor fueron representar un piso que diera la impresión de avanzar desde la figura principal hacia el observador, proyectando, al igual que rayos, las direcciones de su espacio hacia adelante de la superficie, para dar al espectador la sensación de hallarse en un mismo pavimento y muy próximo al trono (18).

Ambas proposiciones parecieran diferenciarse solamente por matices insignificantes, pero en realidad las separa una concepción diferente de cómo representar el espacio en un plano.

En el primer caso, la pintura reproduce un corte de la pirámide o del cono visual, a una distancia determinada de un ojo idealmente inmóvil. El cuadro semeja entonces una ventana que se abre a un mundo diferente y distanciado.

En el segundo caso se confunden intencionalmente los límites de ambas realidades, la de la representación y la del sujeto que la contempla. El espectador no es así un curioso asomado a una ventana, sino el protagonista principal, al que se orientan y dirigen los personajes y el espacio figurados.

En ambos casos la representación del espacio implica una verdadera revolución, que brinda ilimitadas nuevas posibilidades, cualquiera sea el camino elegido; pero las ideas iniciales, que fundamentan los distintos puntos de partida, parecen determinar tanto el esquema como su ejecución, condicionándolos de tal modo que se descubren hasta en las líneas y toques de pintura más recónditos.

El empeño de los pintores flamencos en mostrar los detalles de los cuerpos y la textura material de las superficies de los mismos, obedece sobre todo al propósito de hacernos sentir ubicados lo más cerca posible de la escena. Simultáneamente desarrollan la técnica de la perspectiva atmosférica para lograr la ilusión de lejanía de un modo totalmente nuevo. El espacio pictórico se acerca todo lo posible al espectador, y por otra parte se aleja también en todo lo posible en la distancia. Contrariamente en Italia se tiende a evitar una excesiva cercanía de los motivos representados.

Varios tratadistas recomiendan cierta distancia, entre ellos Leonardo cuando dice:

"... si tu sitúas el punto de vista a una distancia al menos veinte veces mayor que la anchura o altura mayores del objeto figurado, tu obra satisfará a todo espectador emplazado frente a ella, sea cual sea su posición ..." (19).

Las mismas leyes de la "Perspectiva artificialis" no resultan ya confiables en la corta distancia. Giovan Paolo Lomazzo analiza esta cuestión del modo siguiente:

"Alguno podrá decir que cuando las imágenes están lejos, hay que observar la proporción visual y en perspectiva, sí, pero que cuando están cerca

hay que mantener la proporción natural. A lo que yo respondo que, aunque la imagen esté cerca del ojo, no debe observarse en todo la proporción natural, sino que es menester manter la gracia de la figura. Y hay que seguir aquella proporción que resulte más bella al ojo, como han hecho Rafael y todos los hombres de talento ..." (20).

Es evidente que los criterios estéticos del norte y del sur son distintos, así como sus ideas de los objetivos que debe lograr una pintura. A pesar de ello son muy pocos los pintores que desarrollaron en todas sus consecuencias las premisas de las que partía su arte. Con Roger van der Weyden y después de él la influencia de Italia en Flandes se hace notoria. Las pinturas flamencas y sobre todo en el tratamiento de los espacios, adoptan modalidades italianas en varios aspectos, así como en Italia se hace sentir la presencia flamenca después del viaje de Roger y quizás ya antes del mismo.

Juan van Eyck, por el contrario, desarrolla en sus pinturas todas las premisas implícitas en el planteo general de su tradición artística. Con "seguridad sonámbula en la captación de cualquier matiz cromático" (Friedländer), con la representación inverosímil de detalles y texturas y con todo una serie de inventos, entre los cuales están en primer lugar sus esquemas espaciales, busca acercar la representación hacia el espectador hasta lograr finalmente incluirlo o envolverlo en el espacio pintado. Pero no solamente proyecta el espacio hacia adelante y lo aleja en la distancia (como en la Virgen del canciller Rolín") sino que lo extiende a los lados, hacia arriba y abajo, logrando convertir una pequeña escena pintada en un "tro

zo de infinitud".

El arte de Juan van Eyck no culmina en un sistema de representar el espacio al modo de la perspectiva italiana. Se trata más bien de un objetivo y de una intuición perseguidos con muchos y variados sistemas, los que se van renovando de obra en obra. Cada pintura es un intento nuevo y no repetido más, de conquistar esa meta al parecer inaccesible, que es la representación del espacio infinito en que estamos inmersos. En la "Virgen del canciller Rolín" es donde parece explicitarse más la visión alucinante del espacio universal que, como el ser de Parménides: "No fué jamás ni será, ya que es ahora, en toda su integridad, uno y continuo".

A pesar de que esa obra parece tocar el cenit y lograr el objeto de todas las búsquedas, no conforma a su autor como para decidirlo a repetir su esquema en otras pinturas. En ellas se desarrolla preferentemente el primer plano como en la "Virgen de van der Paele" o en el "Tríptico de Dresde", o se crea un espacio dinámico mediante contrastes cromáticos en la "Virgen de la fuente".

Toda esa evolución posterior se puede vislumbrar ya en el "Políptico" donde la idea de un espacio infinito se evidencia en innumerables aspectos y es la que determina esa "permeabilidad" de paredes y aberturas a la luz exterior y su encuentro con la penumbra de los recintos. El estudio minucioso de la luz y de las sombras, que alternándose modelan los distintos cuerpos sólidos, también permite definir su relación espacial, o sea la cercanía o la distancia de los mismos.

Estos cuerpos sólidos, entre ellos las figuras de santos y donantes, pueden comunicarse mejor entre sí a través de

la misma realidad que ahora unifica todo y hacer partícipe al espectador de su "Sacra Conversación" de un modo nuevo, mucho más sensible, mediante la representación del espacio, y la prolongación de sus direcciones más allá del marco, y por lo tanto trascendiendo los límites reducidos de la obra.

Cuanto más convincente y real es este espacio, tanto mejor conductor resulta de la atracción y poder que ejercen o irradian los seres sobrenaturales, como la paloma irradia sus rayos en todas direcciones y con especial fuerza hacia el espectador.

Dicho de otro modo: del grado de este "realismo" depende la identificación y la confusión del espacio representado con el real y por consiguiente su capacidad de transmitir e irradiar al espectador la energía y sugestión de las figuras principales.

Esta energía se manifiesta visual y formalmente mediante direcciones, colores y formas, así como simbólicamente mediante la más intensa concentración de significados y superlativos. En el caso de la obra a la que nos referimos: el centro, la corona, y la tiara, la profusión del oro y sobre todo las numerosas inscripciones (21).

Por si quedaran dudas de que se trata de una escena que transcurre delante del espectador, allí están los conocidos esposos Vidt, prominentes vecinos de la misma ciudad cuyas calles y edificios se divisan por las ventanas abiertas, en las paredes posteriores de la sala de la Anunciación.

Dichas vistas al exterior parecen inspirarse en la ventana abierta a una plaza, que pintara el maestro de Flémalle en una de las hojas laterales del "Tríptico de Merode". Aunque no contamos con fechas seguras, debemos creer que este tríp-

tico ejerció profunda influencia sobre Juan van Eyck, y a ella se asocia el cambio de la intención original de representar una Anunciación compuesta de estatuas ubicadas en nichos, como el resto de las figuras de los mismos paneles, por un espacio unificado, una sala con un cielo raso y un pavimento que se prolongan en todo ese nivel (22).

Este espacio unificado constituye un cambio muy significativo con respecto a las hornacinas del proyecto inicial. No se extendió, sin embargo, a todos los niveles y esto no es circunstancial, sino un indicio de que el pintor lo consideraba adecuado para rodear de mayor verismo ciertas escenas, en cambio, para otras, mantenía las hornacinas.

No solamente se conservan éstas para los demás niveles del retablo cerrado, sino que también proporcionan el entorno más indicado a las figuras desnudas de los Primeros Padres para afirmar mejor su presencia real.

El cambio de ciertas hornacinas por una sala, no introduce de ningún modo una nota discordante, pues dicha sala conserva mucho de las hornacinas que reemplaza, al rodear estrechamente a las figuras, las que no podrían pararse sin verse obstaculizadas por el techo y sobre todo por sus anchas vigas.

La representación frecuente de las hornacinas y estatuas es indicio claro del impacto que produjo la obra de los escultores, sobre todo los de Dijón, en los fundadores de la escuela flamenca, como podemos constatar en las grisallas del Maestro de Flémalle, las de los hermanos van Eyck y las de Roger van der Weyden (23).

La incorporación de las experiencias escultóricas y arquitectónicas a la pintura, caracterizó también el arte del

Renacimiento en Italia.

El autor de una de las obras pictóricas más admiradas e importantes de la culminación de ese período, como es el techo de la capilla Sixtina, se consideraba a sí mismo escultor y arquitecto antes que pintor.

Esto queda subrayado también por esas mismas pinturas, que simulan un vasto esquema arquitectónico, en el que alternan estatuas-grisallas, con figuras de distintas escalas ubicadas en variados contextos espaciales. La concepción, así como la ejecución de esta obra monumental, exigía indudablemente un artista que sobresaliera en el dominio de todas las artes, logrando una síntesis de las mismas, así como la mejor expresión del ideal de universalidad de la época.

Tenemos sobrados testimonios para no dudar de la relación, estudio y asimilación por parte de los pintores, tanto en el norte como en el sur, de las experiencias de los escultores y arquitectos, no sólo en su período final, sino a todo lo largo del siglo XV, en cuyos comienzos fue esta relación verdaderamente determinante.

El papel decisivo de esa revolución le cupo en el sur a una obra de Masaccio: "La Trinidad" de Santa María Novella. En ella se combinan las investigaciones de un arquitecto, Filippo Brunelleschi, inventor del sistema de perspectiva unificada, con las experiencias de los escultores, reunidas en una sola obra que será como el símbolo de la nueva época, así como fuente de saber a la que recurrirán todos los artistas de su siglo.

Al estudio y a la imitación de las esculturas siguió muy pronto la exploración de las nuevas posibilidades que se abrían al lograr convertir siluetas policromadas en estatuas tridimensionales, y a éstas finalmente en seres que parecían

dotados de vida, que se ubicaban al igual que las estatuas, en hornacinas, o en otros espacios más amplios, según las muchas posibilidades que los pintores fueron descubriendo paso a paso.

La imitación inicial dejó paso a la superación, a medida que los medios plásticos invitaban a los pintores a seguir mucho más lejos de lo que era posible hacerlo a los escultores (24).

Fué así que las hornacinas se transformaron en recintos amplios o en espacios luminosos que parecen rodear al espectador, o introducirlo en la visión escatológica de prados floridos, por los que avanzan los grupos de bienaventurados.

El "Políptico" de los hermanos van Eyck resumió en su momento la mayoría de las posibilidades y las más significativas experiencias de los artistas anteriores.

Las tres figuras centrales del Retablo abierto revelan el conocimiento directo o indirecto de los mejores logros florentinos y sieneses del Trecento, partiendo del tratamiento volumétrico de las figuras de Giotto, el color de los sieneses y las experiencias espaciales de ambas escuelas, especialmente de los Lorenzetti.

El paisaje de "La Adoración del Cordero" agrega a las influencias anteriores los logros de los hermanos Limburgo y los del "Maestro de las horas del Mariscal de Boucicaut".

Las grisallas, a las que nos hemos referido, así como el resto del Políptico abierto, del mismo modo que la mayoría de sus figuras, como ya se dijo antes, no podrían haber sido concebidas con ese audaz realismo, si Claus Sluter no hubiera esculpido antes a "Los Pleurants", a "Los Profetas" y "El Calvario", y a los Duques retratados como donantes en el portal

de la iglesia de la Cartuja de Champmol.

Esta influencia, según algunos autores, pudo haber sido indirecta, a través del Maestro de Flémalle, pues el "Retablo del desposorio de la Virgen del Prado", cuyas tapas exhiben grisallas, parece ser anterior a las fechas asignadas a las primeras grisallas de Juan van Eyck. Sin embargo, cada uno de los pintores ha asimilado distintos aspectos de las obras de Sluter, lo cual sería imposible a no mediar un conocimiento directo de las mismas (25).

Los hermanos van Eyck (o Juan únicamente, según la posición que se adopte) han tenido en cuenta todo lo hecho hasta entonces, intentando relacionarlo en un programa único, realizado mediante una ejecución extraordinaria y una concepción que agregaba, a lo más significativo del pasado, una cantidad de ideas nuevas que hacen de esta obra, más que la recapitulación de distintas tradiciones, uno de los pilares en que se apoyará el arte de los siglos venideros.

Las realizaciones posteriores de Juan van Eyck, como se verá, son el desarrollo y profundización de las ideas propuestas ya en el "Políptico de Gante".

Pero mientras en las obras como "Los Arnolfini", la "Virgen en una Iglesia", la "Virgen de van der Paele" o la "Virgen de Luca", entre otras, fue frecuente que los observadores se sorprendieran de esa sensación extraña de sentirse partícipes de sus espacios, es ya en algunos paneles del "Políptico" donde se pone de manifiesto esa intención de unificar el ámbito del espectador con el de las figuras representadas, para hacer más cercana y estrecha la relación entre ambos.

2) Vistas panorámicas desde interiores sobreelevados:

La Anunciación del Políptico y la Virgen del can-
ciller Rolín

La vista de la ciudad flamenca, representada en uno de los postigos más angostos en la escena de la Anunciación de Políptico cerrado, es atribuida unánimemente a Juan, pues la modernidad de su pintura no tiene paralelo en ninguna obra de su época.

Introducida en una vasta composición a la cual enriquece, aunque no tiene con ella directa relación, y como un pretexto apropiado para lucir los nuevos recursos y habilidades, esta vista al exterior podría parecer un simple paisaje, aislado por la forma caprichosa de una bífora.

Sin embargo, desempeña también una función esencial, pues constituye, junto con otras dos aberturas menores, los puntos de apoyo y las referencias indispensables del vasto espacio exterior que rodea al edificio. Este espacio luminoso, surcado por pájaros en todas direcciones, penetra y se siente circular libremente por el vano geminado, atraído por el vacío del centro de la sala. También lo hace mediante el rayo de luz, que se filtra en la cámara en penumbra por otra abertura y proyecta en la pared el perfil de dos ojivas trilobuladas, marcando la altura y dirección del sol que no llega a verse.

Esta pintura exhibe un ejemplo temprano, definido ya con toda claridad, de un espacio que se expande en todas direcciones y del desarrollo de la técnica necesaria para representarlo.

La vista hacia abajo está lograda plenamente y será solamente superada en su extensión y complejidad por el paisa-

je de la "Virgen del canciller Rolín".

Para definir una ubicación alta del ojo del espectador, evidentemente son indispensables los mismos estudios de geometría y observaciones de la naturaleza que los necesarios para representar un nivel bajo.

Parecen olvidar esto, los que se sorprenden exclusivamente de los puntos de vista bajos, destacados sobre todo en las figuras de Adán y Eva, en los Profetas y Sibilas y en las grisallas de Caín y Abel. Hubo quien incluso llegó a pensar en una imprescindible relación con los artistas florentinos más destacados de la misma época, como Donatello y Masaccio (26).

No obstante el pintor que terminó el "Políptico", ofrece más que suficientes pruebas en esa misma obra, de su gran habilidad para representar no solo algún nivel bajo aislado, sino los más diversos puntos de vista, variados tanto con respecto a un eje vertical como con respecto a un eje horizontal (27).

Las obras posteriores no parecen consagrar mayor atención a estos efectos espectaculares, como son los niveles bajos; en cambio, los panoramas vistos desde alturas se repiten, dando lugar a una de las creaciones más felices, en la pintura ya mencionada del museo del Louvre y también en "Santa Bárbara" y una pequeña ventana abierta en el "Tríptico de Dresde".

Esta "vista" de ciudad flamenca nos permite conocer mejor algunas características, que se mantendrán en los esquemas de las pinturas posteriores de Juan.

Los ejes que dirigen el desarrollo de ese esquema espacial están sugeridos por cierta ordenación de los edificios representados, que conducen al ojo en las direcciones previstas. La mirada ante todo descende, a partir del alféizar,

para observar la calle y los grupos de personas de una escena típica de ciudad de la época.

También reclaman la atención las aves, que con su vuelo destacan aquella parte libre de los sólidos y que así adquiere también corporeidad.

La hilera de casas de la izquierda tiende a llevar la atención hacia la distancia, pero del lado derecho ese impulso está controlado por un edificio, cuya fachada corre paralela a la superficie de la pintura. Limitan también esta direccionalidad la torre redonda, que cierra la calle (probablemente se trata de una de las puertas de la ciudad) y, sobre todo, el parteluz de la ventana que se interpone justamente donde la mirada huiría hacia la profundidad. Este elemento arquitectónico está formado por dos esbeltas columnas de basalto negro y por bases muy extrañas, semejantes a capiteles invertidos, cuya planta cuadrangular gira 45° con respecto al capitel y a la pared de apoyo.

Es evidente que estas columnas se interponen intencionalmente ante el paisaje en la zona en que la distancia es mayor. En cambio, las bases interrumpen menos la continuidad del espacio próximo. Si estas bases fueran las convencionales, sus molduras separarían las luces y sombras en franjas paralelas y aisladas, constituyendo, junto con los fustes que sustentan, un tabique visual que fragmentaría en dos a la escena total. En cambio, estas extrañas bases, salpicadas de pequeñas manchas claras y oscuras, logran un valor muy próximo a la vista de la calle que le sirve de fondo y casi se confunden con ella.

Se logra de este modo que el ojo que contempla hacia abajo la escena de la calle, se mueva con libertad de un detalle a otro, sin encontrar mayor obstáculo en las columnas. No es así cuando quiere contemplar la lejanía, pues estas colum-

nas entonces interceptan la mirada, devolviéndola al espacio primero de la sala.

Podríamos incluso deducir de este hecho, que el pintor no evita la lejanía en sí misma, pues entre el edificio de la derecha y la torre del fondo, seguramente se busca también ese efecto. Lo que representa, es un espacio que se extiende en todas direcciones, conservando su relación constante con el ámbito anterior de la sala y el del espectador.

El edificio almenado y la torre del fondo son como pantallas que reflejan el espacio hacia adelante, al mismo tiempo que lo filtran hacia atrás. Las columnas evitan que aquél se aleje en forma de cuña, oblicuamente, de modo tan pronunciado como para arrastrar todo en su dirección.

A ambos lados de estas columnas se desarrollan las dos posibilidades que con plena conciencia pone en juego el pintor: De un lado el espacio fuga con las líneas que convergen y con las fachadas en escorzo que se suceden casi sin interrupción. Del otro, tenemos dos pantallas que, aunque no representan la profundidad tan intensamente, nos hacen sentir toda la tercera dimensión del espacio anterior, entre ellas y el espectador.

En las obras posteriores de Juan, tendremos la ocasión de reconocer la conciencia plena de estos dos sistemas y su uso combinado y gradual para organizar un ámbito tridimensional, que no solamente retrocede conducido por ortogonales, sino que mantiene constante relación con la superficie y el espacio que la precede, mediante las pantallas.

Uno de los mejores ejemplos de desarrollo de este sistema ambivalente, entre las obras cuyas fechas conocemos, lo constituye el retrato de los Arnolfini. Como en el esquema de la ciudad flamenca del "Políptico", pero ahora en un interior,

la gran mayoría de los escorzos y líneas que convergen están en la parte izquierda. El piso de madera muestra las uniones de las tablas (las ortogonales) en ese sector izquierdo con mayor amplitud que en el opuesto. La cómoda y la ventana destacan con sus elementos en escorzo numerosas aristas convergentes, acentuadas por el contraste entre la luz que penetra y la penumbra interior.

Todo este sector es esencial en la construcción de la tercera dimensión del conjunto, siendo muy diferente al opuesto, que solamente en su parte alta muestra un escorzo: la cenefa, que se une mas bien a la convergencia de las vigas del techo, cuyo límite adecuado proporciona. El resto del sector derecho está construido por verticales y pares de horizontales, que destacan el paralelismo de sus líneas, de los cuerpos así delimitados entre sí y, finalmente, de todo ese sector con el plano de la superficie pictórica. Constituyen en su conjunto una amplia pantalla, que se ubica con su rojo poco saturado entre la pared del fondo y la figura, cuyo verde, blanco y azul intensos, se prolongan en los pliegues del vestido hasta casi el borde inferior del marco, destacando el espacio que se extiende y prolonga hacia el espectador.

Las direcciones horizontales que definen las pantallas de toda esa parte derecha, se contraponen y complementan con el otro sector que converge en profundidad, pues hacen fluir el espacio hacia los lados y sobre todo hacia adelante, más allá del marco que las interrumpe. Son así parte fundamental para que esa cámara que parece "agradablemente estrecha", logre el milagro de constituirse, a través de los medios del arte, en un verdadero "trozo de infinitud".

Si hiciéramos la prueba de ocultar esas horizontales,

desaparecería esa amplitud, pero si las reemplazáramos por ortogonales, al modo de los interiores italianos de la época, el encierro se tornaría agobiante.

En cambio, en el espejo desaparecen todas esas pantallas, convirtiéndose en planos y cuerpos acentudamente escorzados, al mismo tiempo que se acentúan los contrastes de luz y sombra entre los planos que definen estas aristas de oblicua convergencia y se presentan otros elementos agudamente escorzados, que no vemos en la representación primera.

¿A qué se debe que el pintor de pronto busque la profundidad, con la convergencia de los cuatro planos principales (paredes, piso y techo) y el escorzo, deliberadamente acentuado, de todos los elementos de ese interior? (28).

La respuesta para ese interrogante, sobre ese espacio único en toda la obra de Juan van Eyck, es que esa profundidad no es tal, sino el reflejo del espacio pintado que se extiende a partir de allí, delante de la obra. Mayor es esa aparente profundidad, más amplia, segura y convincente es la proyección del espacio reflejado hacia adelante, en torno del espectador.

El hecho, plenamente evidente, de que el pintor conoce los recursos con los cuales crear profundidad y los concentra cuando lo cree necesario, o los regula combinándolos con pantallas, se pone en evidencia una vez más en una pintura; cuya fecha no conocemos, pero que también (por la utilización de dichos recursos) creemos debe ser muy cercana al año del retrato de "Los Arnolfini".

En el paisaje de la "Virgen de Louvre", la separación de ambos sistemas, el de las ortogonales y el de las pantallas, está señalado por el curso del río. El interior, a simple vista parecería simétrico, sin embargo sólo destaca ortogonales

del lado izquierdo en los escorzos de los capiteles y la cornisa alta, mientras en el opuesto se neutralizan los mismos elementos en la penumbra, o se ocultan tras el ángel y sus alas extendidas (aparentemente coincidiendo con esa finalidad). Las mismas figuras, del canciller en su reclinatorio y la Virgen con el Niño, guardan perfecto acuerdo con la organización interior y exterior, que difiere, en ambos sectores del eje de simetría de esa composición.

Este sistema de construcción asimétrico, en el cual los escorzos y las ortogonales de un lado se equilibran y compensan con las pantallas del otro, se mantiene vigente, a juzgar por las obras que conocemos, hasta "La Virgen del canónigo van der Paele". En esta composición se modifica aquel esquema, pues los escorzos y pantallas se fragmentan y combinan de ambos lados, con un resultado diferente, en el que la mayor simetría con que se representa la arquitectura y el espacio por ella definido, equilibra la disposición asimétrica de los personajes.

En el "Tríptico de Dresde" esta simetría es casi total. La destacan: el motivo elegido, la coincidencia del eje de la pintura con el del edificio y el uso preponderante de escorzos y ortogonales, en la organización de un espacio que se puede dividir en dos mitades muy coincidentes.

Las pantallas que alternan con las ortogonales en la "vista de la ciudad flamenca" del "Políptico" y en otras obras posteriores, parecen quedar excluidas ante el desarrollo progresivo de los recursos de la perspectiva lineal.

Para sorpresa y desconcierto de muchos estudiosos, el mismo año 1437 del "Tríptico de Dresde", Juan abandona los trompe l'oeil de la perspectiva lineal. Encuentra entonces en las

pantallas el recurso más apropiado para definir, ahora en pequeños formatos, su visión del espacio, en una expresión renovada, simple y esencial de las mismas ideas que, en formas más encubierta y compleja organizaron sus obras anteriores.

"Santa Bárbara" y la "Virgen de la fuente" no están rodeadas ya por arquitecturas, cuyos elementos geométricos permiten desplegar los recursos de la perspectiva lineal. La contnuidad del espacio adquiere así toda su expresión, no sólo perforando paredes con ventanas y complejas loggias, sino eliminándolas totalmente. Algún elemento interrumpido delante y unas simples pantallas detrás serán las referencias suficiente para ubicar las figuras en el espacio y crear un puente tridimensional que las relacione con el espectador.

La simetría, en cambio, se torna cada vez más rigurosa en todos los órdenes, como lo atestiguan las pocas obras fechadas que conocemos de este período.

En la "Virgen de Dresde", el ojo del observador se ubica exactamente en el eje de la nave, también coincidente con el eje de simetría de la composición. Como pauta para constatar y medir el grado de esta coincidencia en otras obras, podemos elegir un elemento que se repite en varias de ellas: el dosel que se eleva detrás de la figura principal y que muestra, en este caso, una total simetría y centralización. Esta coincidencia es un hecho totalmente nuevo, pero que se venía anunciando ya en las obras anteriores. El dosel en la "Virgen de van der Paele", a pesar de la creciente simetría en la construcción espacial, destacada ya anteriormente, exige todavía un pequeño desplazamiento del ojo hacia la derecha. Este desplazamiento es algo menor, casi imperceptible en la "Virgen de Luca", desapareciendo totalmente, como ya dijimos, en la "Virgen

de Dresde". En "Santa Bárbara", la torre, y en la "Virgen de la fuente" la cortina con los ángeles, destacan asimismo ejes de una simetría casi absoluta.

El paulatino desplazamiento del ojo hacia el centro es acompañado por una ordenación compositiva de los elementos que definen el espacio figurado. Este va desde una total asimetría, coincidente también con un punto de vista desplazado siempre hacia la derecha (en la "Virgen en una iglesia", en la "Anunciación Thyssen" de Lugano, en la vista de la ciudad flamenca o, ya en menor grado, en el "Retrato de los Arnolfini") a una total simetría de todos los elementos, vistos desde el mismo eje de la composición. Ambos aspectos se complementan entonces entre sí y se integran a un tercero, más amplio aún. En efecto, la búsqueda de la simetría y centralización del ojo, son indudablemente aspectos de la búsqueda y tensión general, hacia una mayor armonización y unificación de las relaciones entre las composiciones y sus límites, entre las figuras y el marco. Por eso, simultáneamente, con una mayor simetría izquierda-derecha, se avanza hacia una mayor correspondencia y armonización de todos los sectores con las formas de las superficies pintadas o, dicho en otras palabras, al abandono de los contrastes, tan destacados en obras anteriores, entre la tercera dimensión, que tiene a propagarse hacia el espacio circundante, y los límites estrechos de la superficie enmarcada.

La excepción es siempre el primer plano, o alguno de sus elementos, que notoriamente interrumpidos proyectan y continúan el espacio al frente, entre las figuras y el espectador. Dicho primer plano resulta de este modo el destinatario de la confluencia de todas las fuerzas visuales, centradas en torno a la figura principal y dirigidas hacia el espectador. Se tra

ta evidentemente del aspecto que más perdura, de una verdadera constante, que se observa en todos los períodos y persiste a pesar de los cambios de esquema, de dimensiones y de formas de las superficies, o de los temas tratados.

Esta constante e invariable presencia se manifiesta y define siempre con renovados y cada vez más simples y eficaces recursos, como se pondrá en evidencia al estudiar el desarrollo de los interiores y de sus primeros planos en los capítulos siguientes.

3) Las hornacinas y su transformación en amplios recintos y en espacios abiertos

Las numerosas hornacinas representadas en el Políptico permiten exhibir los distintos temas y figuras en cierto orden jerárquico y, al mismo tiempo, relacionarlos en una misma estructura conceptual y teológica, así como pictórica, cuya presencia material guarda alguna conformidad con las condiciones del recinto en que se ubica y presenta la obra.

Las hornacinas son, así, parte de una simulada estructura arquitectónica, cuyos espacios estrechos parecen rodear a las figuras en ellas pintadas, de un modo parecido al que se relaciona una escultura de bulto con su nicho correspondiente. El impactante realismo con que son representadas transita constantemente el "trompe l'oeil" y las sitúa como a mitad de camino entre el mundo pétreo de una iglesia gótica y la gloria de Dios que guarda el interior del Retablo.

Ciertas hornacinas figuran incluidas como partes de la composición de un panel, mientras que muchos postigos completos adoptan también esa disposición, que viene a ser así la foror

ma más constante y unificadora del conjunto.

Como ejemplo de las primeras, podemos mencionar al nicho con libros que acompaña del lado derecho a la Virgen anunciada y que destaca tan notablemente la tridimensionalidad de los objetos que contiene; o la hornacina gótica con el aguamanil; o aquella que representa a San Jorge matando al dragón, en el panel de los ángeles canotres; o los espacios comprimidos que destacan las grisallas de Caín y Abel.

Entre los segundos, podemos contar a la mayoría de los demás paneles, con excepción de los postigos de "La Adoración del Cordero" y en cierto modo también los de los Angeles Cantores y Músicos. Estos últimos parecen continuar más allá de sus límites con forma de hornacina, que adoptan sus paneles respectivos. También los espacios de los donantes parecen exceder, por detrás, los límites de sus arcos trilobulados. Tanto éstos como aquéllos en que se ubican los primeros padres, exhiben un criterio espacial común que los separa de los nichos poco profundos de los profetas y sibilas. El empeño de mostrar la consistencia material de la superficie del muro abovedado de estas hornacinas poco profundas, recuerda al fondo de mármol negro, detallado con parecido énfasis de realismo, de ambos nichos, también poco profundos, de la "Anunciación Thyssen". En cambio las hornacinas de los donantes y aun las de Adán y Eva, a pesar de su estrechez ambientan con mayor convicción espacial a las figuras que contienen. En este sentido, la escena de la Virgen y el Angel representaría el paso lógico siguiente, pues es presentada en un espacio unificado, que está como a mitad de camino entre las hornacinas de un proyecto anterior y un recinto o sala amplia con las proporciones correctas a sus dimensiones humanas.

Las figuras de los profetas, únicas de medio cuerpo en todo el "Retablo", pueden ser consideradas una permanencia de ese proyecto anterior, cuya existencia subyacente confirmaron las fotografías de rayos infrarrojos. Las hornacinas de la Anunciación, que hoy ya no se ven, ofrecían una separación más lógica, para que esas figuras no parecieran continuar hacia abajo. En cambio, las vigas y tablas del cielo raso definitivo, dan lugar a interpretarlas como piso del registro superior, quedando los cuerpos de los profetas interrumpidos, en posición muy ambigua. Seguramente no pudieron ser planeados así, para ese contexto más realista, que exige también mayor concordancia de las distintas escenas.

La dificultad resultante probablemente se resolvió colocando un travesaño entre ambos registros que quedaron separados, no ya en hornacinas diferentes sino en "paneles" separados (29).

Mientras este travesaño limita simultáneamente dos escenas distintas, que no tienen continuidad material posible, la división así lograda no guarda, en este único caso, correspondencia con otra separación en su reverso. Estas diferencias hacen presumir que los travesaños fueron adoptados en una fase posterior, por motivos que muy difícilmente sean otros que los señalados (30).

La presencia de esta solución implica una serie de interrogantes y también algunas conclusiones.

Por una parte, nos coloca ante un hecho desconcertante, pues tendríamos que admitir que el punto de vista bajo de estas figuras no garantiza, como se ha creído, que estos paneles fueran ejecutados en una última etapa por Juan.

Por el contrario, ciertas vacilaciones en el diseño

de las manos, así como la presencia de las figuras de medio cuerpo y las inscripciones en forma de filacterias se explican mejor si son atribuidas a la intervención de otro pintor, como lo menciona la quarteta. De optarse por la hipótesis de un solo autor, estos paneles estarían entre los primeros pintados por Juan.

Se pone en tela de juicio así la creencia general de que los experimentos más atrevidos en la representación del espacio, se deben indefectiblemente a una etapa de mayor evolución en el arte de Juan van Eyck.

El modo de cómo se soluciona esta incongruencia, que surge al reempezar hornacinas por un espacio más realista, nos permite también determinar, con razonable seguridad, la función de los marcos en la organización de las escenas de los distintos paneles del Retablo.

La presencia de un marco interrumpe y aísla suficientemente la escena de un panel, como para suponer que esos cuerpos no continúan en el panel y espacio siguiente. Cada superficie enmarcada guarda así mucha independencia, tanto por las formas diferenciadas de sus contornos, como por las figuras representadas y por la ambientación que mejor la distingue y caracteriza en el contexto general.

Existen seguramente también ciertos lazos o relaciones entre ellos, también espaciales; pero éstos dependen del criterio del pintor y de las necesidades expresivas de cada unidad, sin la exigencia ineludible que desde el punto de vista semántico adquirirá la unificación estricta de las escalas y espacios de todas las partes que integran la misma composición, en las épocas posteriores.

Uno de los mejores ejemplos para ilustrar este modo libre de concebir la unidad espacial en una composición consti-

tuida por diferentes escenas enmarcadas, es el Díptico con la "Virgen en una iglesia" y el donante Christian de Hondt (Museo Real de Bellas Artes de Amberes), pintado en 1499 (31). No podemos determinar si este postigo con el donante corresponde a un original perdido y, suponiendo que así fuera, en qué medida fué respetado o "corregido" el modelo de Juan van Eyck. Por las modificaciones introducidas en el panel de la Virgen, podemos suponer que también el panel con el donante sufrió algunas rectificaciones en su esquema espacial, las que apuntan a corregir la excentricidad de la composición de Juan.

A pesar de esas indudables rectificaciones, la composición con un interior de iglesia, que parece continuar en un aposento doméstico, no deja de causar extrañeza en una pintura de fines del siglo XV. La explicación de ese arcaísmo reside, sin duda, en la voluntad del que efectuó el encargo y precisó tales condiciones de correspondencia con una obra que con seguridad gozaba de gran prestigio, ya fuera como pintura de devoción o por su calidad pictórica y la fama del autor.

De todos modos, los tableros del "Políptico de Gante" son más coherentes entre sí que las partes de ese díptico así reconstruido. El grado de exigencia o criterio de una coherencia y unidad espacial es sin embargo muy parecido y libre en ambos casos, lo que se refleja también en las diferentes escalas de las figuras y espacios o de las figuras entre sí de ambas composiciones. Las obras posteriores exhiben, en cambio, el reconocimiento y aceptación de principios de unidad más ajustados a la realidad de la observación visual.

La relativa independencia de los paneles así enmarcados permite que, en todos los casos, los análisis y descripciones puedan desarrollarse casi hasta el infinito sin peligro de desbordar

los límites de la entidad constituida por cada superficie enmarcada. Guardan, en cambio, con los demás paneles, estrictas relaciones de simetría y equilibrio formal. Algunos generan fuertes centros de atracción visual, otros son como eslabones o etapas intermedias que organizan e introducen las miradas hacia el núcleo, en cuya dirección gravitan todas las partes, por independientes que parezcan. Estas relaciones de simetría, de equilibrio formal y de gravitación de todas las escenas sobre el mismo centro, necesariamente implican un plan, cuyo conocimiento nos explicaría algunas de las divergencias que hoy atribuimos a la distinta calidad y mentalidad de los pintores mencionados en la quarteta o, según la otra hipótesis, a un ensamblado poco adecuado de las obras de Juan van Eyck. Estas explicaciones niegan implícitamente la existencia de un plan que asigna una función a cada panel. Dicha negación puede tener, y de hecho ha tenido, consecuencias muy desfavorables en el desarrollo de las investigaciones, pues mal se puede interrogar por aquello que no se admite y aún niega en forma apriorística tan rotunda. De haber existido un plan, la admisión de esa posibilidad y finalmente su conocimiento, serían el único medio, con exclusión de cualquier otro, para hallar la causa y razón de una organización tan extraña como conflictiva con nuestros puntos de vista. De existir esa subordinación a un plan, ella daría razón de una serie de características que de otra manera se transforman en anomalías inexplicables.

Han pasado demasiados siglos como para confiar en que nuestro gusto y sentido de la armonía sean los jueces apropiados para rechazar cierta vecindad entre los distintos paneles como imposible o incorrecta. Esto ha ocurrido con los paneles de los ángeles y sobre todo con las figuras de Adán y Eva, ence

rradas en angostas y oscuras hornacinas, que contrastan con la mayor amplitud, luminosidad y rico colorido de todos los demás paneles del retablo abierto (32).

Es prematuro, en los comienzos de esta investigación, intentar reconstruir un posible plan de tan complejo y vasto conjunto; pero la suposición de su existencia nos permitirá estudiar cada detalle como si fuera el depositario (de hecho lo es) de los más profundos secretos de las intenciones de sus autores.

En este período, del que nos ha llegado la primera obra donde figura supuestamente el nombre de Juan van Eyck, como ya fuera expresado, es significativa y a veces determinante la influencia de la escultura.

Las hornacinas no se conciben tanto como espacios sino como fondos que rodean de sombras a las figuras o estatuas, de un modo parecido a como los fondos oscuros contrastan también con los cuerpos iluminados en todos los retratos.

Se ha dicho que Juan es el inventor de la luz, pero lo es también de las sombras densas y penumbras, que en ricos y variados matices se extienden hasta el límite del impacto de la luz dirigida, definiendo en ese encuentro el volumen de los cuerpos representados. Dicho encuentro se resuelve de variados modos, que Juan ha estudiado con la obsesión de un verdadero científico, como nadie lo hizo en su tiempo.

A veces es un choque en que la luz se quiebra destacando un volumen fuerte, duro o anguloso; otras es un encuentro en el que la luz y las sombras se mezclan hasta perder cada una su identidad, destacando superficies suaves de variadas formas y distintas curvaturas.

Los infinitos grados de concavidad y convexidad que de este modo logran su definición, reciben también reflejos de

superficies vecinas, que las iluminan o tiñen de colores extraños, distintos a los locales.

Será necesario esperar a un Vermeer para hallar otro artista que observe la naturaleza con parecida objetividad y penetración y descubra a su alrededor lo que en su tiempo nadie imaginó ver y menos aun osó representar.

Como ya fuera descripto en ocasión de referirnos a la relación figura-fondo, en el "Díptico de Lugano", además de proporcionar un entorno en sombras, las hornacinas tienen otras finalidades. Geométricamente simples y cóncavas son como moldes o negativos que ciñen estrechamente las formas complejas y fundamentalmente convexas o positivas de las figuras. Con ellas establecen un conjunto de correspondencias y oposiciones que conocieron y utilizaron los escultores durante siglos y que en esta etapa proporcionan también a los pintores un apoyo irremplazable para definir sus volúmenes.

También el maestro de Flémalle utiliza este recurso en los postigos del retablo de "Los desposorios de la Virgen" (Museo del Prado). Pero fundamenta casi exclusivamente la relación de figura-hornacina en la oposición de formas simples y geométricas de estas últimas, con las complejas e intrincadas de las estatuas. Las sombras no adquieren la misma consistencia e identidad en sí mismas, sino que son concebidas más bien como proyecciones de la luz, obstruida por las imágenes. Desde ese punto de vista el análisis de estas sombras sorprende por cuanto destaca dos fuentes de luz, que proyectan dos sombras ostensiblemente distintas.

La misma relación entre la luz y las sombras, caracteriza también los interiores y exteriores de las demás obras tempranas del mismo maestro. El contraste con las hornacinas de

Juan van Eyck es apreciable, pero es mayor aún entre los interiores de ambos maestros.

Las sombras de Juan se relacionan entre sí y organizan en una vasta penumbra, que recibe la luz de más allá del marco, proveniente siempre del exterior del recinto.

La unificación y distribución de las luces y las sombras con ese criterio nuevo y diferente, permiten lograr la sensación de atmósfera que tantos críticos celebraron y que sorprende aún hoy por su modernidad (33). Esa atmósfera confiere una nueva realidad a las figuras, destacándolas del fondo en una primera etapa, para después transformarse en una atmósfera-espacio, que en lugar de proyectar las figuras hacia el espectador, reúne a ambos en su interioridad.

Pero no son solamente las luces y las sombras las que protagonizan estos cambios, sino también las mismas composiciones de las obras y, sobre todo, la forma en que son definidos los espacios en sus límites laterales y en el desarrollo del primer plano, con la ubicación de las figuras cada vez más alejadas del marco. Todos estos cambios son pautas significativas que jalonan un desarrollo del cual podemos considerar a las hornacinas del Políptico como el punto de partida.

Los recintos anteriores a la "Virgen de van der Paele", como por ejemplo la sala de la "Anunciación" del "Políptico", la alcolba de los Arnolfini o el palacio de la "Virgen del canciller Rolín", también parecen guardar cierta relación con las hornacinas del "Políptico", pues al igual que ellas constituyen fondos que destacan las figuras hacia adelante (34).

En la sala de la "Anunciación" esta relación es evidente, en la oposición de valores y contrastes de luces y sombras. En cambio, el esquema de la misma es algo ambiguo.

Originalmente parece haber sido diseñada de un modo algo distinto pues el lado izquierdo guarda huellas de algunos cambios. En efecto, puede entreverse aún la prolongación del techo, más allá de la viga transversal, en un pequeño triángulo oscuro. La pared sobrepintada se aproxima al ángel, sin duda para destacar las sombras del ala y del cuerpo con un efecto de "trompe l'oeil" muy parecido al que se logra con el ala del mismo ángel de la "Anunciación Thyssen".

Esta pared lateral, más próxima al ángel en la parte alta, parece inclinada y en sentido estricto no cumple la verticalidad de una plomada. La viga, que así coincide en el encuentro del techo con la pared, llega en su parte anterior hasta la superficie de la tabla, junto con el techo y el piso, mientras la pared no llega al mismo plano, pues se interrumpe mucho antes en el marco.

Esta discordancia, hábilmente ocultada por los pliegues de la túnica del ángel, se origina en la necesidad de extender las vigas del techo a todo lo largo y ancho de la sala, como elemento divisorio del nivel superior de los profetas, desapareciendo, por lo tanto, en los recintos de las obras siguientes.

En el "Retrato doble de los Arnolfini" y en la "Virgen del canciller Rolín", los límites laterales quedan interrumpidos también antes que el piso, el que avanza mucho más al frente de los mismos. La parte del piso que sobresale de la pieza o de la sala fundamenta el primer plano sobre el cual se ubican las figuras, que emergen, por decirlo así, de sus respectivos espacios, más aún de lo que sobresalen las figuras o las grisallas de las hornacinas en el "Políptico".

Presenciamos así la definitiva y ya casi irreconocible transformación de aquel fondo negro con reflejos de la "Anuncia

ción Thyssen", en una habitación con todos los detalles característicos de su época. Las molduras de los marcos son ahora paredes, la escasa separación entre figura y fondo de las grillas ha adquirido dimensiones considerables en las obras siguientes; mientras aquella ingenua, algo ruda y atrevida pintura de las bases, sobrepuesta a los marcos, se ha desarrollado en un amplio primer plano, que avanza fuera del encuadre de la pieza, para distanciar más aún a los retratados del resto total del fondo.

Todos estos elementos comunes, así como también el imprevisible desarrollo que han logrado aquellos primeros reflejos, testimonian la unidad y coherencia, así como la permanencia de los mismos objetivos en el pensamiento y búsquedas del artista.

La alcoba, ricamente amueblada, que ambienta la pareja define, así, en sus últimas posibilidades, aquel sistema originado en las hornacinas, donde el entorno arquitectónico tenía por finalidad principal destacar a las figuras. Consiste esencialmente en un gran "trampantojo" en el que convergen todos los recursos conocidos, para lograr la separación ilusoria entre la figura y el fondo.

La "Virgen del canónigo van der Paele", de 1436, marca un cambio fundamental y el abandono paulatino de estos esquemas. El fondo ya no se aleja, ni se abre a la distancia. El espacio no proyecta las figuras al frente por oposición, sino que las contiene y envuelve armoniosamente. En este nuevo contexto, la cercanía con el espectador se logra atrayendo su atención hacia la alfombra y ubicándolo visualmente en el primer plano, el cual cobrará en ese sistema un desarrollo fundamental.

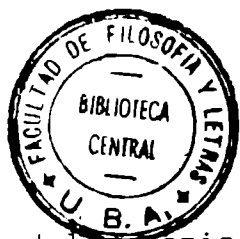
Este nuevo aspecto será estudiado más adelante cuando

se trate de los pavimentos de los paneles centrales del "Políptico" y su desarrollo en los primeros planos de las obras siguientes.

Las transformaciones que se producen en la "Virgen de van der Paele" y las obras que le siguen son muestra del profundo e irreversible cambio en la evolución que sufre el pensamiento del artista en su manera de concebir el espacio. Se podría definir como la superación de un espacio escultórico, que canalizaba todos los recursos plásticos en violentas oposiciones, para despegar y distanciar a las figuras del fondo. Aun cuando vuelve a representar hornacinas, como en las tapas del "Tríptico de Dresde", éstas ya no recuerdan a los bajos y ajustados nichos anteriores, pues ya no son los oscuros fondos que con algo de "horror vacui" ciñen y enmarcan a las figuras. El espacio libre en estos nuevos recintos, por tratarse de hornacinas con estatuas, es muy generoso y muchísimo más amplio aún en el interior (abierto) del mismo pequeño retablo.

Este cambio es acompañado por otro, que ya conocimos en la obra anterior: la dimensión mucho más amplia que adquiere el primer plano, que se desarrolla ahora entre la figura principal y el marco, flanqueado por los límites laterales, tanto en la tabla central como en las laterales. El piso avanza junto con las columnas y pilastras hasta el marco mismo, coincidiendo casi la línea donde se apoyan sus bases con las aristas de los ángulos del marco.

El "Tríptico de Dresde", donde los límites laterales y los pisos coinciden cada cual con el lado correspondiente del marco, señala el desarrollo máximo que adquiere el primer plano delante de la figura principal. Una etapa intermedia, como ya se vio, la constituye el esquema espacial en la "Virgen



del canónigo van der Paele". Allí las figuras de San Jorge y San Donaciano sobresalen apenas de los límites laterales de las columnas de un presbiterio.

Si se tienen en cuenta la evolución y los cambios en la organización de estos elementos, es posible establecer, en sus rasgos generales, el esquema espacial de un cuadro hipotético, ubicado entre la "Virgen de van der Paele" y el "Triptico de Dresde". Este esquema no puede ser muy diferente del que organiza a la pintura de Juan van Eyck del Museo de Frankfurt, conocida como la "Virgen de Luca". Esta coincidencia halla su confirmación en las proposiciones de la mayoría de los críticos, que concuerdan en una fecha muy cercana a la "Virgen de van der Paele". En cambio, un esquema anterior al del Retrato Doble de la National Gallery, debiera exhibir menor profundidad general y la figura también adelante en el primer plano, como aquella pareja. Además, el punto de vista seguramente se desplazaría más hacia la derecha, así como la organización general sería también seguramente más asimétrica.

Existe una obra, aunque muy discutida, que reúne todas estas características y que, además, tiene una fecha coincidente con las previsiones de esta metodología. Es la "Virgen de Ince Hall" (Melbourne) que lleva escrito, además del nombre de Juan van Eyck, el año 1433 (35).

Según las últimas investigaciones es poco probable la autenticidad de esa pintura. ¿Cómo explicar su inserción tan exacta en el desarrollo de los esquemas espaciales de las demás obras?

¿Es copia de un original perdido? Suponer un falsificador que conocía tan bien los cambios y la evolución de los espacios de Juan van Eyck como para pintar un interior con el

esquema correspondiente precisamente a esa fecha, sin tener un modelo a la vista, es imposible siquiera pensarlo. La falta de concluyentes exámenes de laboratorio impide una definición al respecto.

También el cuadro que representa a una mujer lavándose, reproducido en 1628 por Willem van Haecht entre los demás de la colección de Cornelis van der Geest, a pesar de su dimensión pequeña y presentación oblicua, permite apreciar un interior muy cercano al cuadro de Londres de 1434. Tanto la habitación, como el hermoso desnudo femenino y la figura, que se reflejan también en un espejo convexo, llaman la atención aún en esa versión, que podríamos calificar de "esquemática" por las dimensiones y distancia en que la conocemos. A pesar de que solamente es posible imaginar la belleza de este cuadro salido de la mano del maestro, se reconocen allí, sin posibilidad de duda, todas las características y la estructura de un espacio eyckiano de ese período. La atribución a Juan van Eyck es confirmada, además, por el inventario de la colección, que fué confeccionado en ocasión de su venta, en 1668.

Para comprender los esquemas de las obras que siguen al "Tríptico de Dresde", en las cuales no se representan entornos arquitectónicos, es necesario tener en cuenta las transformaciones que habían sufrido esos elementos ya antes de la mencionada pintura.

Las hornacinas y la sala del "Políptico", o el interior de "Los Arnolfini" son, como ya dijimos, fondos que refuerzan el volumen y el verismo de las figuras, las que, de este modo, parecen como "empujadas" hacia adelante. El espacio logrado mediante la oposición de figura y fondo es concebido aún como distancia. En cambio, en la "Virgen de van der Paele" y

sobre todo en el "Tríptico de Dresde", ese entorno arquitectónico no separa ni rechaza, sino que rodea con amplitud a las figuras. Sobre todo en la última de las obras nombradas, desaparecen los vestigios de la anterior y clásica oposición; el espacio abandona la función de fondo en el panel central, para ocupar todo el primer plano delante de las figuras. La mirada que penetra en el cuadro debe atravesarlo, antes de alcanzar a la Virgen y al Niño, y en ese recorrido es urgida por los recursos combinados de la perspectiva y la atracción formal del manto rojo (36).

Esa progresión hacia la amplitud y la disposición envolvente, que revelan una interpretación de cada elemento y del esquema con una lógica cada vez más espacial, llega a su culminación con las vistas abiertas de las últimas obras. Estas no son, como podría parecer, un retorno a los esquemas de la primera época, representados por algunos paneles del "Políptico", ni son un desarrollo sobredimensionado de las vistas al exterior desde ventanas o aberturas ubicadas en sobreelevados interiores. Sin excluir todas esas experiencias y conquistas, esos espacios abiertos son, sobre todo y fundamentalmente, la culminación del desarrollo de los mismos interiores, los cuales han sido siempre "permeables" y "transparentes" al exterior y terminaron fundiéndose con aquel espacio exterior, confiriéndole su organización y recibiendo su aliento cósmico.

Todas las obras que conocemos son testimonios claros de ese desarrollo, en el que fue siempre constante la preocupación de evitar que un interior resultara artificialmente aislado del gran espacio que asocia en común realidad a la obra pintada con el espectador. Es posible constatarlo toda vez que se comparan entre sí aquellos interiores, como así com

prender por qué la culminación de estas experiencias e ideas no podría darse con mayor claridad y lógica, sino en los espacios abiertos de las últimas creaciones.

El punto de partida, como en las demás ocasiones, debe buscarse en la sala de "La Anunciación" del "Políptico" en la que se han representado cuatro aberturas o ventanas. Por las tres del fondo, es posible ver edificios y calles de la ciudad de Gante y por la cuarta, ubicada en la pared lateral, penetra la luz, indicando así claramente, su comunicación con el exterior.

A esas aberturas se agregan dos antecámaras y dos hornacinas más. Ellas complican y dificultan la comprensión del conjunto, obligando a una lenta y larga observación y evitando que se organicen amplios planos que aislen las direcciones visuales con sus formas geométricas puras, cuya regularidad y pregnancia concentrarían el espacio exclusivamente en sus límites. Dicho de otro modo, no se trata de un espacio aislado, como si fuera un esquema esencial de aquello que Descartes definió como "la res extensa", sino de una de las tantas alternativas del espacio único e infinito de nuestra experiencia (visual y existencial)(37).

La sala de la "Virgen del canciller Rolín" tiene también tres aberturas hacia el fondo, como la sala de la Anunciación. Pero mientras los ventanales laterales hacen presentir y suponer el espacio externo con sus vidrios opacos iluminados, la vista al exterior se concentra y desarrolla en la central, que esta vez no es una bífora sino una galería abierta, tamizada y dividida por columnas en tres partes iguales.

La galería comunica con el jardín situado en las alturas del palacio. De allí se extiende un panorama más amplio

todavía que el que se divisaba a través de la ventana en el "Po_líptico". Ese espacio amplísimo guarda estrecha comunicación con la sala y con las figuras que se recortan contra el fondo para enfatizar la distancia que se interpone entre ambos, y que aquí llegará al máximo desarrollo de entre todas las obras de Juan van Eyck. El recinto principal se comunica hacia cada lado con otras cámaras que apenas reconocidas se ocultan tras los marcos. Pero aunque no se ven íntegramente, su función consiste en proyectar sus direcciones más allá de la superficie pictórica. Del mismo modo ocurre también con las vidrieras y paredes seccionadas hacia arriba, así como también hacia el frente, con los arcos y columnas y las baldosas del pavimento, cuya continuación, aunque interrumpida por el marco, se impone imaginar.

Para ilustrar con otro ejemplo más, esta permanente y sin duda consciente voluntad de evitar que los espacios representados se aislen sobre sí mismos, viene a propósito aquella descripción, ya citada de E. Panofsky:

"La cámara nupcial de los Arnolfini, a pesar de su cómoda estrechez, es un trozo de infinitud, sus paredes, sus pisos, y su cielo raso están diestramente interrumpidos en todos los costados como para trascender no sólo el marco, sino el plano del cuadro, de modo que el espectador queda incluido en la misma habitación; sin embargo la ventana medio abierta, descubriendo la pared delgada de la casa y la franja muy diminuta del jardín y del cielo, crea una especie de ósmosis entre interior y exterior. celda apartada y espacio u-

niversal" (38).

Además de la ventana abierta, subrayan esta impresión la ausencia de la pared del lado derecho y el espejo. Este espejo convexo se integra mejor que una ventana a la pared lisa, donde está colgado, pero en lugar de ofrecernos una vista directa del espacio posterior, nos muestra una reflejada y muy amplia del anterior, en el que se ve otra abertura y dos personajes más, que así se suman también a la escena.

El presbiterio románico de la "Virgen de van der Paele", como el deambulatorio igualmente semicircular y sus cuatro ventanales sólo transparentes a la luz externa, constituyen una de las expresiones mejores de este espacio, que no se desarrolla en un eje o dirección única, sino que rodea en sucesivas capas concéntricas, que se suceden hasta el infinito, el lugar del espectador, distinguido y jerarquizado por una presencia "sobrenatural".

En el "Tríptico de Dresde" también se repiten todas las notas señaladas hasta ahora (aberturas y complejidad) pero en un contexto nuevo, donde la vastedad y amplitud del espacio interior, se funden con el exterior de un modo nuevo, mucho más unificado.

Mientras la sala de la Anunciación del "Políptico" destaca, al igual que el recinto de "La Virgen del canciller Rolín", su "interioridad" recogida y en penumbra (de un modo co comunicada y de otro opuesta al vasto exterior luminoso y lleno de actividad mundana) en cambio, la pequeña abertura y vista que aparece en el ala derecha del "Tríptico de Dresde", se di ferencia y aparta de aquel sistema considerablemente. Pareciera más bien incluirse al amplio y luminoso interior, cuya composición equilibra, enriquece o mejor complementa, mien-

tras las vistas anteriores parecieran estar destinadas esencialmente a destacarla por oposición.

El exterior y el interior no podrían sino fundirse en un solo espacio que conjuga todos estos desarrollos parciales en una síntesis con la cual se unifican todas las oposiciones. Juan llega así nuevamente a la representación del espacio sin encuadres arquitectónicos, pero que exhibe características que lo diferencian considerablemente de las obras anteriores, del "Retablo de Gante" o de la "Virgen del cancliller Rolín".

Aunque se repite el ya clásico tema de un primer plano alto, desde el cual la mirada desciende, ahora la figura principal se ubica en el centro, mientras a sus espaldas se oculta la lejanía.

El paisaje de "Santa Bárbara", al que nos referimos, no es tampoco el mundo áureo o ideal que corresponde a una representación escatológica, como aparece en la Adoración del "Políptico". Se reconoce en él una determinada región que podemos recorrer, investigar y medir y que se anima además con la presencia y actividad del hombre. Esta presencia adopta dos formas o planos distintos, ya sea en su capacidad de transformar la naturaleza, ya sea en su otra condición mas extraña, de dar la espalda a la realidad y fijar la vista en ciertos mensajes, hacia los cuales se orienta la existencia.

Los logros de los primeros se manifiestan en altas construcciones, levantadas trabajosamente piedra por piedra, teniendo en cuenta las leyes de la gravedad y las posibilidades del esfuerzo humano. Los santos, en cambio, son seres excepcionales que encuentran un sentido de vida diferente que trastorna la relación habitual de las cosas (39). En este caso, la

sola presencia de la santa hace que el espacio abierto parezca un gran templo y la torre semeje una cortina de honor que cierra y oculta la distancia a su espalda, mientras ella, la figura dominante, a pesar de su humildad y ensimismamiento, preside la composición desde la colina del primer plano.

Este pequeño dibujo a pincel es, sin duda, el mejor exponente de la concepción espacial de Juan van Eyck, cuyos pasos se pueden seguir de obra en obra, hasta alcanzar esa meta, que es posible considerar como su definición más lograda.

Entre los pintores del siglo XV, el sistema más difundido para mostrar un interior o un panorama abierto, es extender la composición hacia el fondo mediante elementos que la orientan como orillas de una corriente. Esas orillas o cauces pueden ser las paredes de interiores o edificios alineados, o pisos embaldosados o diferentes elementos del paisaje, organizados de modo que bordeen, guíen y encaucen todo ese flujo espacial en una sola dirección, o sea, hacia el fondo.

Son esos sistemas, también, los que permitieron construir la ilusión espacial a Juan van Eyck; pero, y como hemos señalado con reiteración, él los orquesta, al igual que los músicos de su tiempo experimentaban e imponían la polifonía, con numerosos y variados recursos, cuya simultaneidad logra diluir las aristas de un ámbito puramente geométrico, en una atmósfera universal.

Esto no se logra solamente con la luz dirigida, cuyo trazado, así como el de las sombras que proyectan los cuerpos, se orienta transversalmente a las direcciones de las ortogonales, sino que todos los aspectos de su pintura confluyen, al parecer, en la misma finalidad.

El énfasis en los detalles tiene un efecto descentrado

lizador, así como la representación de objetos metálicos, joyas con gemas o directamente espejos cóncavos que esparcen direcciones, al mismo tiempo que dan consistencia física al espacio que reflejan. Este efecto se hace más sutil aún mediante la luz difusa que desde los ventanales de cristales opacos baña sin contrastes todo el interior. Colaboran manifiestamente con ese resultado las miradas al frente en los retratos, así como la introducción de determinadas modificaciones en los esquemas espaciales, como son las diferencias entre ambos lados de las composiciones o una disposición semi-circular o cóncava de los estratos espaciales. También cierta alteración de la convergencia de las ortogonales (como lo comprobarán los futuristas italianos) desestabiliza el espacio, aunque debidamente ocultada, vuelve menos estática la relación de sus partes y disminuye la opresión resultante de la convergencia de todo el esquema hacia un punto de fuga.

Para neutralizar el desarrollo unidireccional de la perspectiva lineal, en esta Santa Bárbara no son necesarias la adición y la combinación de todos aquellos notables -algunos del todo revolucionarios- descubrimientos; pues ahora la composición misma, ya en su esquema, logra con soltura y facilidad aquel ideal, al que antes sólo con dificultad y extraordinario ingenio se podía aproximar.

La torre ya no bordea, ni limita, ni guía el espacio hacia el fondo, simplemente está inmersa en él, como lo están los hombres y mujeres que se mueven a su alrededor.

Antes eran las arquitecturas que generaban y contenían cierto espacio; ahora se invierten los términos. La torre en el centro pone de manifiesto, y señala, como lo hace una rosa de los vientos, las direcciones de un ámbito infinito, que fluye

ya sin interrupción hacia los distintos puntos cardinales, además hacia abajo a través del valle, hacia lo alto con las nubes, las aves y la luna, y sobre todo hacia adelante, donde se halla el espectador, dirección en la cual se interpone la santa.

Las vistas a ambos lados de la torre se organizan con cierta asimetría que recuerda algunos aspectos de los esquemas anteriores. La composición general es, sin embargo, muy simétrica y acentúa la tendencia, ya destacada en el "Tríptico de Dresde", de armonizar sus elementos con el rectángulo de la tabla, repitiendo y adecuándose a sus límites y orientación vertical.

Logra, aunque de otro modo, trascender estos límites, pero ahora aceptándolos y adecuándose a sus formas, mientras que el sistema anterior pareciera conseguirlo en la negación y oposición más enfatizadas.

La torre y la santa quedan "enmarcadas" ya en la tabla misma, situación que no interrumpe el marco, como era una de las características más destacadas en el "Retrato de los Arnolfini", o en la "Virgen del canciller Rolín". Aquella interrupción de la pintura fue en la "Virgen del canónigo van der Paele", mucho menos manifiesta y ya casi ausente en la relación del encuadre arquitectónico con el marco en el "Tríptico de Dresde". Las pocas interrupciones que aún quedan en dicha obra, se suavizan y casi desaparecen cuando se abandonan los interiores, quedando reservadas solamente hacia adelante, donde la colina supone la continuación del primer plano en el espacio del espectador, más allá del borde inferior del marco.

Entre la colina con la santa y el paisaje que se desarrolla a sus espaldas, quedan algunos vestigios de la oposición entre interior y exteriores de las obras precedentes. Estos

vestigios testimonian la continuidad lógica del conjunto de la serie de las pinturas, al mismo tiempo que documentan, con su gradual desaparición, los cambios de pensamiento del artista, hacia los años 1436-1437.

Resumiendo, es posible afirmar que mientras en el "Retrato de los Arnolfini", la "Virgen del canciller Rolín" y aún en la "Virgen del canónigo van der Paele", los desbordantes análisis eran difícilmente contenidos por los marcos, una nueva tensión hacia la síntesis parece ser el denominador común que guía, tanto la elección de los temas, como la organización de los elementos en "La Virgen de Dresde" y las obras siguientes.

La última composición conocida de Juan pone otra vez más en clara evidencia dicha búsqueda de integración y síntesis, características de esta etapa.

La Virgen con el Niño se ubica esta vez en el jardín, con un paño de honor detrás, sostenido por ángeles en vuelo, mientras una delicada fuente es interrumpida adelante por el marco. Con estos pocos elementos, sin las anécdotas de las vistas al exterior y sin el andamiaje arquitectónico de sus interiores y también sin vestigios de la al parecer imprescindible oposición entre ambos, Juan van Eyck, en 1439, logra representar uno de los espacios más coherentes en aquella tridimensionalidad que se irradia hacia el espectador.

Este "milagro" plástico se logra mediante la sucesión gradual de contrastes cromáticos, que ya en obras anteriores comenzaron a reemplazar los contrastes de luces y sombras en los cuales se basan los efectos de tridimensionalidad más eficaces del "Políptico" y demás obras de ese período.

Algunos investigadores pensaron que el esquema de esta pequeña pintura era muy anterior al año 1439, en el que Juan

la "completó" únicamente (40).

Lo que la caracteriza, sin embargo, como de la última época, es precisamente su esquema, que organiza un exterior con tal seguridad y economía de recursos, como no fué posible lograrlo en ninguna obra anterior. Aunque el tema de una Virgen con una cortina sostenida por ángeles fue abordado ya por artistas del "gótico internacional", la interpretación que Juan hace del mismo permite apreciar la enorme evolución de las ideas que proyectan sus pinturas, especialmente ésta, entre las últimas que de él conocemos. Mediante la exuberancia y multiplicidad aditiva de recursos, los pintores del período anterior, en general miniaturistas, exploran un terreno sobre el que no tienen aún ni ideas claras ni dominio técnico, ambos aspectos de los que hace gala Juan van Eyck en la pequeña "Virgen de la fuente".

Esta claridad de concepción y seguridad técnica es consecuencia indudable del estudio de las experiencias de los escultores y arquitectos, que permiten incorporar a la pintura un lenguaje muy rico, formado durante siglos, en el cual los volúmenes y el espacio se definen de un modo totalmente nuevo. Aparecen en las pinturas, como hemos visto, hornacinas y estatuas, cámaras, salas e iglesias, paredes, arcos y columnas, como referencias indispensables para representar figuras en un medio tridimensional. Pero una vez asimilada esta experiencia, queda de tal modo incorporada al lenguaje plástico, que es posible prescindir de todos los recursos escultóricos y arquitectónicos y expresar puramente, por medios pictóricos, la misma coherencia espacial, de lo cual es el mejor ejemplo esta Virgen de Juan van Eyck del Museo de Amberes.

Esta "Virgen de la fuente" es, por lo tanto, junto con

"Santa Bárbara", una obra de madurez, posible solamente en la cúspide de una larga experimentación plástica, que ha incorporado a su arte los más diversos materiales, fundiéndolos en una síntesis nueva, de tal modo que es ya muy difícil reconocer su origen en aquella "Anunciación Thyssen" y, sobre todo, en el "Retablo de Gante".

Volvemos a presenciar, como en "Santa Bárbara", un espacio abierto que rodea a las figuras y al mismo tiempo se expande a partir de ellas, relacionándose con el espectador por medio de la fuente. La sucesión de la torre, la Santa y el primer plano de la colina, a pesar de las aparentes distancias, tiene notables coincidencias con el esquema del paño de honor, con los ángeles, la Virgen con el Niño y la fuente.

En ambas composiciones, el espacio no es ya el resultado final de la aplicación hábil o científica de ciertas reglas o métodos establecidos, sino el presupuesto que antecede a todas las formas que lo poblarán y harán sensible. Por ello no es ya el contenido sino el continente, el que envuelve los sujetos que el artista quiere presentar.

Se repite también la característica má saliente de las últimas obras, la armonización del esquema con el marco hasta el extremo de que los dos ángeles que sostienen el paño de honor parecen casi inscribirse en los ángulos superiores, extendiendo cada uno sus alas en la misma dirección de los travesaños del marco que forman esos ángulos.

No puede ser ésta la misma etapa en la que el artista pinta una "Anunciación Thyssen", donde el principal efecto consiste en superponer oblicuamente un ala del ángel sobre el marco, oponiendo ambos con todos los medios plásticos conocidos. Volúmenes duros y pesados, contrastes de luces y sombras, con-

trastes de texturas, formas que se oponen y superponen a sus marcos buscando distanciarse de sus fondos, son todas destacadas notas de los admirados "trompe l'oeil" del "Díptico de Lugano", que buscaremos en vano en la "Virgen de la fuente". Sus ángeles envueltos en livianas túnicas, cuyos pliegues destacan las formas que cubren al mismo tiempo que aligeran de peso los cuerpos, flotan en una atmósfera de luz y color, la misma que sin estridencias contiene y rodea la fuente, ya muy próxima al espectador.

Estas dos composiciones no pudieron surgir simultáneamente ni pertenecer tampoco a un mismo período. Se impone admitir que se interpuso entre ellas un intervalo suficiente de tiempo como para justificar esa larga evolución. De ella conocemos afortunadamente valiosísimos testimonios, cuyas fechas atestiguan esta sucesión muy lógica, pero con la que falta aún coordinar algunas obras no datadas.

4) Los pavimentos en los tres paneles centrales del Políptico y el desarrollo de los primeros planos en las composiciones posteriores

Los estudios de laboratorio que acompañaron la última restauración del "Políptico" revelaron que el piso sobre el que apoyan sus pies la Virgen, San Juan Bautista y Jesús, aunque parece bastante simple comparado con el piso de los ángeles por ejemplo; es, sin embargo, el resultado de una ejecución en extremo compleja.

En efecto, las sucesivas capas subyacentes de estos pavimentos son las que mayores dificultades ofrecieron a los restauradores, tanto en su interpretación, como en el tratamiento

to.

"La primera composición se encuentra bajo la hoja metálica". Esta hoja y toda la pintura siguiente corresponde según Coremans a una segunda etapa. "¿Es posible fechar aproximadamente la segunda composición, sabiendo que la primera versión es ciertamente eyckiana?" A esta pregunta responde el mismo autor del siguiente modo:

"A nuestro entender, la segunda composición es post eyckiana y anterior a 1557, fecha de la copia de Coxie que la reproduce fielmente" (41).

El principal motivo de estas dudas y rechazo es que

"la calidad pictórica del conjunto -pavimento, corona y zócalo- deja mucho que desear: esa composición difícilmente puede ser atribuida a van Eyck" (42).

La resistencia, por parte de los restauradores, en aceptar este pavimento, no sólo por sus características técnicas, sino también por su concepción, chocan con la imposibilidad de discutir su presencia en el plan original por los grabados e incisiones descubiertos ya en la preparación.

Uno de los pocos puntos en desacuerdo entre el informe de Coremans y la "re-examinación" del "Políptico" por J.R.J. Van Asperen de Boer, es el que se refiere a la autenticidad de estos pavimentos. En la interpretación de los datos brindados por los reflectogramas leemos que

"... no parece haber razones para creer que las baldosas no eran eyckianas, como fue sugerido por Coremans, sobre todo porque no hay rastros visibles en las "secciones cruzadas" de una capa pintada entre la lámina metálica y el fondo" (43).

Sin duda esta dificultad se debe no sólo a los numerosos repintados y sobrepintados de esa zona, a su estructura atípica por la presencia de las hojas metálicas, sino también a las dificultades en interpretar la función muy especial de ese pavimento, que se descubre también en los pisos de los primeros planos en la mayoría de las obras siguientes. Por otra parte, es difícil pensar que un restaurador agregara hojas de plata y oro justamente debajo de un pavimento y, después de introducir un cambio tan arbitrario, se preocupara por cubrirlo con pintura y que ésta, o sea, la corona y el embaldosado, coincidiera exactamente con el grabado subyacente original (como lo confirman las radiografías).

Si bien tenemos pruebas de la utilización del oro también para los rayos primeros, subyacentes, del Espíritu Santo, no hay pruebas de la utilización de oro o plata por parte de los restauradores en otras zonas, como el cetro, la tiara y un gran número de objetos que imitan el oro y que podrían con mayor razón ser destacados por este procedimiento.

Lo que ha ocurrido es que estos pisos del "Políptico", evidentemente muy enfatizados ya en el proyecto original, se vieron afectados más aún que el resto de la obra con el oscurecimiento y la pérdida de transparencia de los barnices y repintados. El resplandor metálico de los mismos, sin duda equilibraba los colores intensísimos de los mantos, impidiendo que éstos avanzaran fuera de sus contextos.

Si hoy estos pavimentos y la corona llaman tanto la atención sobre el primer plano, podemos imaginar el efecto tan intenso que habrán tenido en su aspecto original.

El espacio que media entre las figuras y el espectador, materializado de este modo mediante el pavimento, la coro-

na y la inscripción del zócalo, tiene asignadas funciones que trascienden en mucho a las de un simple pavimento que completa las partes inferiores de las correspondientes tablas. De allí tanta atención y la utilización de una técnica especial de pintura sobre metal, cambios en las letras y correcciones en los mismos pisos y la corona.

Aunque estos pavimentos sean menos interesantes desde el punto de vista iconográfico, que aquellos sobre los que apoyan sus pies los Angeles Músicos y Cantores, son en cambio mucho más significativos por su importancia y atracción formal. Los pavimentos de los paneles de los Angeles, suscitan la atención por el admirable escorzo de las baldosas y su decoración casi monocroma que, sin embargo, neutraliza considerablemente la direccionalidad del conjunto, marcada en forma muy débil por las juntas. Esta direccionalidad es destacada en cambio con toda intensidad en los pisos de los paneles centrales, sin duda por este motivo despojados de toda decoración.

Es evidente que las más minuciosas y exhaustivas pruebas químicas, radiografías y otros análisis sólo pueden apoyar o rechazar esta comprensión, pero ella difícilmente pueda surgir en el ámbito del laboratorio. Es el terreno de la historia del arte el más apropiado para plantear y replantear esta cuestión tantas veces como fuera necesario para su esclarecimiento y, de no ser esto posible totalmente, marcar los rumbos de las futuras investigaciones.

Aquellos estudiosos que sólo se sorprenden por la falta de unidad espacial no han considerado con la atención necesaria que el espacio de cada figura pudo haber sido representado como un atributo iconográfico más, que se complementa e integra a la representación con una dependencia del tema tan fuer

te que hace prevalecer estos lazos sobre aquellos otros del conjunto. Para nosotros en cambio, el espacio es la realidad fundamental; todo lo que contiene es siempre dependiente, subordinado, o a lo menos solidario de esta realidad y sus condiciones.

Es indudable que en la línea evolutiva que parte de los ideogramas bizantinos y románicos y culmina en el impresionismo, hubo etapas de mayor o menor compromiso con uno u otro extremo de dicha evolución. Son siempre más accesibles las obras que se definen de un modo unitario por un estilo o una manera coherente de expresar cierto lenguaje de época. Pero una obra que avanza "demasiado" en el tiempo ofrece mayores dificultades de comprensión por su falta aparente de unidad pues ese "avance" no puede ser, y menos tratándose de un conjunto de 24 paneles, exactamente igual y coherente en todos los aspectos. Las dificultades de su comprensión quedan atestiguadas por los muchos autores que se ocuparon del problema y la gran bibliografía sobre el mismo. Cada investigación es una respuesta más a este desafío, que muchas veces ya parecía resuelto y que sin embargo vuelve a formularse.

Si tratamos de ubicarnos en la atmósfera de aquel tiempo en que fue escrita "La imitación de Cristo", podemos suponer que los paneles de Adán y Eva eran motivo de reconocimiento atento, que transformaba la curiosidad en admiración, mientras las figuras centrales cubiertas de azul, rojo y verde centellantes, envolvían al creyente en su ámbito celeste, donde los diferentes grados y matices de sus experiencias religiosas encontraban apoyo visual en los mejores recursos plásticos conocidos.

Entre estos recursos nuevos, y por lo tanto más intensamente estudiados y experimentados, se encontraban sin duda las posibilidades de la representación del espacio. Pero no se trataba de representar el espacio por el espacio mismo,

sino como medio de lograr una mayor sensación de realidad y acercamiento de las imágenes divinas. Como lo señala Joel M. Upton, refiriéndose a Petrus Cristus:

"El propósito básico de su arte no era, con seguridad el realismo como tal sino más bien un fuerte acercamiento (compromiso) del espectador con la imagen de lo divino delante de él".

Es evidente que estos conceptos pueden ser aplicados también a Juan van Eyck, sobre todo los siguientes que parecieran ser una descripción exacta de algunos paneles del "Políptico del Cordero Místico" o de alguna de sus Vírgenes:

" Para el adorador del s^o XV, puesto de rodillas delante del retablo, esta perspectiva realzarla el sentido de relación física entre el acto de adoración real e ideal. En la Natividad de Washington, Christus ha combinado el naturalismo dominante y la realidad del "ars nova" con una imagen frontal e hierática de un ícono proyectado hacia el adorador" (44).

El mismo L. Baldass, cuando deja de lado su empeño en reconocer la línea divisoria entre las obras de los dos hermanos pintores, hace sorprendentes observaciones, incluso en estos paneles considerados poco antes arcaicos y tradicionales:

"El pavimento con su color vigoroso, inmediatamente capta el ojo del observador y lo guía hacia la figura divina" (45).

Ese captar y guiar el ojo hacia la figura divina, es algo tan esencial para un pintor de imágenes religiosas del siglo XV, como lo es también crear ilusión de realidad por medio de texturas, luces y sombras, y sobre todo, con una organización

tridimensional, creadora de volúmenes y distancias que engañan al ojo y permiten a la mente acercarse a Dios y a los santos protectores a través de las mismas categorías de espacio y tiempo, en las cuales se encuadran todas las experiencias de la realidad cotidiana.

Pero Juan van Eyck logra mucho más aún, pues en sus obras la finitud del cuadro pone de manifiesto la infinitud del espacio (46).

Esta infinitud simboliza y hace tangible la infinitud de Dios, de allí que por ese camino el pintor intuye y logra transmitir cierta impresión de atemporalidad, a través de un espacio que implica la negación creciente de todo soporte anecdótico, considerado esencial en una etapa anterior (del "estilo internacional").

El abandono o superación paulatina de ese espacio y tiempo circunstanciales y anecdóticos, es lo que confiere a ciertas imágenes suyas ese aire bizantino que observaron muchos de sus críticos, sin que por ello nadie tratase de establecer algún vínculo concreto con dicha tradición (47).

Del mismo modo, el que hoy contempla una pintura flamenca, a veces en un museo, lejos de su contexto, no debe olvidar la "misión" o "función" que debía cumplir ésta, además de llenar de admiración al espectador. El desollamiento de un juez, que pintara Gerardo David, y la imagen del hijo sentado sobre la piel de su padre, puede -y de hecho lo hace- infundir sorpresa y horror en el visitante actual, pero en la sala de justicia para la que fue pintada, donde se juzgaba y decidía sobre la suerte y bienes de los litigantes y acusados, tenía la misión de servir de advertencia a los jueces y tranquilizar a los juzgados y a los asistentes sobre la no corrupción de quie-

nes administraban justicia y la segura ecuanimidad de los fallos.

Del mismo modo los presupuestos de los que partía el pensamiento de Juan van Eyck, debieron ser muy distintos de aquellos con los cuales los estudiosos posteriores analizaron sus obras, según el mérito de su construcción espacial y aún según el grado de unificación de sus niveles de visión y de las líneas de fuga de todas las paralelas que parecen alejarse en profundidad.

De acuerdo con ese criterio, como ya fué dicho, muchos investigadores se han empeñado en oponer los espacios centrales, de Dios, la Virgen y San Juan Bautista, como tradicionales y convencionales, a los de Adán y Eva, considerados revolucionarios para ese momento. Se piensa que los primeros se deben al hermano mayor, más relacionado con el período gótico anterior. Otros creen que se trata de obras del mismo autor, pero con diferentes finalidades; su unión no se debió al proyecto inicial del pintor sino a los deseos del comitente.

Aquellos estudiosos que sostienen la primera de las explicaciones, olvidan que con el mismo criterio debiéramos distinguir como moderno el espacio de "La Anunciación del Tríptico de Dresde" y calificar como arcaica y convencional la escena principal del mismo retablo abierto por su plano rebatido. El primero es casi un espacio ventana al modo italiano; el segundo es uno de los ejemplos de espacio "irradiado", más característicos de Juan van Eyck (48).

Cierto es que a un observador actual le resulta difícil aceptar los desiguales niveles de visión entre el centro y los extremos del mismo piso superior del "Políptico" abierto. Sin embargo, la escena inferior de "La Adoración", también

tiene, aunque más disimulados, considerables diferencias de nivel de horizonte, entre las tablas laterales y la central, tan imposibles de explicar como los superiores, a pesar de lo cual, nunca nadie dudó de su unidad. Evidentemente el problema de las figuras superiores es más complejo, por lo que será dedicado al mismo el capítulo siguiente; pero, aunque no existiera ninguna solución nueva, tampoco se puede seguir sosteniendo que un pintor que cambió toda una ambientación arquitectónica en el Retablo cerrado, no cambie el pavimento de tres paneles si lo considerara discordante con las últimas figuras (Adán y Eva) que él mismo pintara y que destacan un nivel bajo del ojo del espectador.

Ninguna de las actuales explicaciones puede aclarar el hecho de que mientras Juan tuvo tiempo y razones suficientes para cambiar las notas que ejecutaba el ángel organista, o la altura que levantaba su pata un caballo, o la medida en que cubrían los párpados los ojos de San Cristóbal, no haya corregido también, de haberlos considerado inadecuados, los pisos de las figuras más importantes, siendo que no concordaban con el nivel bajo desde el cual se veían; mientras otras del mismo registro sí lo tenían en cuenta, hasta el extremo de mostrar Adán la planta del pie sobresaliendo de su hornacina, para destacar, o mejor exaltar, en su vista desde abajo, ese nivel inferior.

No puede rechazarse a priori que Juan no pudo haber tenido importantes motivos para dar a esos pisos de la Deesis la forma que tienen, o de mantenerlos como estaban (de provenir ellos de Hubert).

Uno de los puntos más débiles de las teorías anteriores es el de los profetas con su nivel de visión igualmente bajo.

De allí la insistencia en dejar fuera de toda duda su atribución a Juan. Si resultaran atribuibles a Hubert, o a una primera etapa, como ya difícilmente puede negarse, debemos suponer también que esos niveles bajos estaban presentes, para algunas figuras y otras no, ya en el proyecto inicial. El presuponer que ha habido alguna razón para esos desniveles extraños, sólo como hipótesis de trabajo, es el indispensable primer paso para encontrar alguna otra interpretación, que ensanche el campo de las posibilidades actuales (49).

La interpretación que reconoce en este pavimento una función, especialmente asignada dentro de un plan general del retablo, encuentra plena corroboración en el desarrollo posterior de los primeros planos de todas las obras de Juan van Eyck. Estos primeros planos van adquiriendo cada vez mayor realce y extensión en desmedro de toda profundidad. El espacio detrás de la figura se cierra y disminuyen sus dimensiones e importancia, mientras el que crea continuidad entre estas figuras y el espectador avanza en claridad y desarrollo.

En 1434, en el "Retrato de los Arnolfini" la franja del piso de tablas delante de las figuras, aunque angosta, tiene especial importancia por su dimensión y los elementos allí representados.

Los zuecos, en su admirable realismo y disposición, prolongan la escena más allá de la rigidez geométrica del ángulo en que se ubican. El perrito también llama poderosamente la atención en todos sus detalles, sobre todo los ojos, cuya mirada ciertamente humanizada, actualiza un descubrimiento del año anterior, realizado en el retrato del "Hombre del turbante" (50). Esa mirada dirigida al espectador es uno de los recursos más efectivos para prolongar las direcciones y el espacio del

primer plano hacia adelante y relacionarlo cada vez más firmemente con el espectador.

Otro recurso que debe adscribirse a esta búsqueda y desarrollo de la misma idea, es el espejo convexo que refleja el amplio primer plano y el espacio que continúa más adelante del mismo en el cual la representación principal queda oculta por la interrupción de la superficie pictórica y su marco. Es te espejo permite ver y analizar todo cuanto ocurre en ese espacio, que en la escena principal se presiente y que mediante esta vista desdoblada se muestra casi íntegramente.

Las juntas de las tablas del piso, seguramente hubieran contrariado esta direccionalidad hacia el frente, de haber adoptado la disposición, después clásica en todo el siglo XV, que consiste en exhibir la convergencia de ortogonales, en un pavimento que retrocede hacia el fondo. Estas líneas, en lugar de ser los carriles por los que la vista avanza hacia la zona de convergencia, refuerzan las direcciones hacia el frente de la obra, pues todas sin excepción llegan al borde inferior del cuadro, mientras son interrumpidas también en varias partes de su recorrido, hacia la profundidad.

En la obra siguiente, la "Virgen del canónigo van der Paele", terminada en 1436, se logra concretar la misma idea con un esquema más simple, más claro e indudablemente también más eficiente. Para ello la figura principal se ubica en el centro y bastante lejos del marco y la alfombra ocupa todo el primer plano llegando "a la misma punta de nuestros zapatos" (51). Los dibujos geométricos de esa alfombra reemplazan ventajosamente al pavimento y a la corona, o al piso con los zuecos y el perro de las composiciones fechadas en 1432 respectivamente, pues al mismo tiempo que llaman la atención del espectador con

su presencia, lo atraen con su destacado espacio vacío.

Este primer plano extenso delante de la Virgen, es in dudablemente el desarrollo de aquellos pavimentos de las tres figuras principales del "Políptico", aunque se relaciona por su extenso vacío también con el pavimento de la sala de "La Anunciación". En ella el pintor pudo haber representado, como solía hacer casi siempre, algunos de los tantos objetos simbólicos posibles. Si renunció a ello, lo cual es muy extraño en esa época, debemos pensar que ese vacío es buscado intencionalmente y que se le asigna una función especial en la estructura de la obra.

Este desarrollo del primer plano, con todas las connotaciones señaladas, llega a su mayor expresión en "La Virgen de Dresde" de 1437.

La figura de la Virgen, por su ubicación, podría parecer distante, pero el aumento considerable de su tamaño compensa la disminución que le corresponde por su distancia y revierte la dirección y desarrollo de ese espacio creado por el piso y las columnas, transformando su aparente fluir en profundidad en un abrirse hacia el espectador, a quien atrae, de este modo, muy cerca de los Santos y del donante.

Muchos se han extrañado de la distancia con respecto a la Virgen, en que se ubican las figuras de los dos santos y el donante. Esta separación adquiere toda su importancia al ser comprendida como el medio de enfatizar el vacío central al que se dirigen, igualmente que las figuras que acompañan a la Virgen en la obra anteriormente analizada y hacia el cual es atraído el espectador (o el orante) (52). En las dos obras siguientes, a pesar del cambio considerable que significa el dejar de lado la ambientación arquitectónica, no hay ninguna variación

en cuanto a la persecución del objetivo principal, que sigue siendo la cercanía y relación estrecha con el espectador.

Más aún, dichos cambios se comprenden únicamente desde este punto de vista, pues los recursos de los primeros planos interrumpidos, la loma sobre la que se sienta Santa Bárbara o la fuente en "La Virgen de Amberes", alcanzan mayor notoriedad y resultados en un ámbito simple y despojado como es el de estas composiciones últimas.

Si este primer plano tiene una interpretación tan clara, así como es fundamental su función en todas las obras de Juan van Eyck, no podemos pensar que en el Retablo, las figuras principales pudieran carecer de él, como no se representa el piso de las figuras secundarias de Adán y Eva, ubicadas en los extremos de la composición, y cuya jerarquía desigual exige una diferenciación clara y sin equívocos en su ubicación e identidad.

No corresponde en este marco del estudio de las relaciones entre las pinturas y la cronología de las mismas, formular hipótesis sobre un posible plan del "Políptico". Sin embargo, para que sea posible el estudiar la serie de las creaciones como un todo orgánico cuya secuencia debe obedecer a alguna lógica, es indispensable cuestionar aquellas teorías que separan el Retablo como algo esencialmente distinto, producto de una organización azarosa o el pensamiento y trabajo discontinuo y no coordinado suficientemente de pintores diferentes.

C A P I T U L O V

EL POSIBLE SENTIDO DE LA HETEROGENEIDAD DE
LOS ESPACIOS DEL POLIPTICO DE GANTE

.

Algunos de los problemas tradicionales del Políptico a la luz
de una nueva propuesta metodológica

1. "La perspectiva artificialis" y las intuiciones de Juan
van Eyck sobre el espacio y la perspectiva.

El 10 de abril de 1521 visitó Gante un ilustre pintor que, aunque originario del norte de los Alpes, era un gran admirador del arte italiano y también experto en perspectiva.

Su nombre, Alberto Durero, ya hacía tiempo que era conocido fuera de los límites de su patria, lo cual explica que la comunidad de pintores de Gante lo honrara con un importante agasajo.

Estos y otros pormenores los conocemos por sus propios relatos, de los cuales se han perdido los manuscritos originales, pero cuyo contenido ha sido recogido por dos versiones de una copia, también perdida (1).

En este relato llama la atención el juicio que le mereció el retablo de los hermanos van Eyck: "Ví la tabla de Jan; es una pintura de valor excepcional, de gran inteligencia, y particularmente Eva, María y Dios Padre son muy buenos" (2). Este elogio sorprende más que otros, aunque no contenga los superlativos tan frecuentes que la famosa pintura de altar solía inspirar a los visitantes de su tiempo.

Los escritos y las obras de Durero revelan no sólo el conocimiento de la teoría de la perspectiva sino una adhesión entusiasta por su sistema. Sorprende entonces los calificativos "de valor excepcional" y "de gran inteligencia" que aplica a una obra que contradice sin disimulos principios fundamentales

de esa teoría. Sobre todo si consideramos que esa época ya la había consagrado como el sistema en cuya normatividad se establecen también los criterios de valor para juzgar los méritos de las distintas obras de arte.

¿Cuál fue el aspecto que el retablo ofrecía cuando fue observado por el famoso maestro alemán, 29 años antes de la primera restauración de L. Blondel y J. van Scorel?

¿Cuáles fueron los elementos de juicio que tuvo Durero sobre el mismo para juzgarlo "de gran inteligencia" a pesar de las escalas tan disímiles de sus figuras, y sobre todo a pesar de la falta de unidad espacial entre sus numerosos paneles?

Quizás se debió a que la pintura no era igual a la que vemos hoy después de tantos sobrepintados y restauraciones y también podía ser que se conocían ciertas claves de la lectura de la misma, para que este artista (uno de los principales propagandistas en el norte, de los nuevos sistemas) haya podido escribir tales elogios de una obra en la cual la teoría de la perspectiva unificada encuentran tan poca conformidad.

Según los principios de la perspectiva admitidos por la mayoría de los pintores en la época de Durero, para que un cuadro resultara bien construido debía identificarse con un corte plano de la pirámide, o cono visivo, de un solo ojo inmovilizado con la ayuda de un accesorio construido con ese fin, que consistía en un soporte que fijaba la cabeza y el ojo contra un pequeño orificio, por donde se contemplaba el motivo elegido (3).

La sección del cono visual que era fijada o registrada sobre una cuadrícula o velo, o cualquier otra superficie plana y "transparente", perpendicular a la dirección de la mirada, contenía todo lo que podía verse de allí hasta el infinito. La posición privilegiada era generalmente el primer plano, el resto se

consideraba como el fondo cuyo retroceso o profundidad destacaba mejor a las figuras principales, alineadas a lo largo de e se corte.

Esa superficie o corte, en la mayor parte de los casos lograba consistencia visual mediante un pretexto de arquitecturas, siendo así el punto de partida de un espacio geométrico definido y delimitado como un ente separado, matemáticamente exacto y suficiente en sí mismo, pero distante del ámbito del espectador (4).

Para Juan van Eyck, en cambio, la superficie pintada debía proyectar, como el espejo, también sus direcciones hacia adelante. De ese modo, una fuente que se interponía entre la Virgen y el espectador, una alfombra que se cortaba con el marco, una mirada hacia el frente y también una serie de elementos geométricos que permiten determinar la ubicación de un observador a cierta distancia delante de la pintura, suponían, enfatizaban y creaban un solo espacio común al espectador y a todos los elementos y personajes representados (5).

¿Cuáles son las coincidencias y cuáles las divergencias de estos puntos de partida distintos?

Si se compara esta obra, elogiada por Durero, con la de un pintor coetáneo, tan decisiva para la orientación de la pintura italiana en su tiempo como lo fue el "Políptico" en el norte, podemos observar que los donantes en "La Trinidad" de Masaccio, de "Santa María Novella", están arrodillados y vistos de perfil, como pueden verse simultáneamente sólo desde una ubiación distante (6).

En cambio, los donantes del "Políptico de Gante", aun que en la misma actitud orante, son vistos de tres cuartos de perfil, como si el observador estuviera ubicado muy cerca, en

el eje central, entre ambas figuras.

Muchos autores se han empeñado en ver exclusivamente una parte del problema y señalaron que el esquema espacial del joven pintor florentino era el resultado de cálculos matemáticos. En cambio, los donantes de Gante adoptan una posición determinada nada más que empíricamente.

No se puede negar que este razonamiento al parecer tan concluyente, en realidad nos habla solamente del procedimiento seguido, pero nos dice bien poco sobre las ideas de sus autores acerca del espacio, del mismo modo que no explica ni aclara las mismas diferencias que se dan en dos retratos, representados ambos con turbantes rojos y sobre fondo oscuros, pero de perfil el atribuido a Masaccio y, de tres cuartos y con la mirada al frente el de Juan van Eyck.

Aquél exhibe, recortada con precisión sobre el fondo, la silueta de un rostro orientado en la misma dirección de la superficie y cuya mirada dirigida hacia el marco queda como inscripta dentro del esquema de la obra, sin aventurarse a torcer algo la cabeza, pues ese gesto rompería, como lo hace el retrato de Juan van Eyck, la superficie hermética que separa a la pintura del espacio del espectador.

La introducción de la perspectiva y la regulación de muchas de las relaciones mediante cálculos matemáticos, no cambia los términos de esta comparación, pues dicha perspectiva no hace sino explicitar más la misma concepción del espacio, que era diferente de la del norte ya mucho antes del uso, formulación y codificación de ella.

Si bien se ha escrito mucho sobre la revolución que significó la introducción del cálculo en la representación del espacio, no siempre se ha destacado suficientemente que es la

búsqueda del "trompe l'oeil" el denominador común de las obras más progresivas y el factor desencadenante de la mayoría de los descubrimientos de las décadas iniciales del siglo XV.

Las dos primeras representaciones "construidas" por Filippo Brunelleschi con el sistema de perspectiva centralizado, más que cuadros parecían dispositivos maravillosos para engañar al ojo, pues acompañaban a la pintura con otros efectos, tales como un espejo en el lugar del cielo,

"para que los contornos de la pintura se recortaran en el aire, estaba dispuesto en plata bruñida, de modo que el aire y el cielo naturales se reflejaran dentro, como asimismo las nubes, que cuando sopla el viento, se ven pasear por a quella superficie plateada" (7).

Esta mezcla de pintura y realidad reflejada se fundía totalmente en otro espejo, donde se contemplaba la obra al acercar el ojo a un orificio practicado en la primera, exactamente en el punto desde donde debía contemplarse, para que el efecto fuera perfecto.

En la segunda de las obras mencionadas una vista de "la plaza del Palacio de Signori de Florencia...; allí donde en la de San Giovanni, había puesto plata bruñida, aquí en su lugar recortó la tabla a partir del contorno de los edificios; y lo llevaba consigo para mirarlo en un lugar en que el cielo natural apareciera desde las construcciones para arriba" (8).

En la misma época Juan pintaba estatuas simuladas, que parecían reflejadas en sus fondos, sombras de marcos verdaderos proyectadas en los espacios pintados, reflejos de los ven

tanales en las pupilas de las figuras orientadas en esa dirección y un sinnúmero de otros efectos que apuntan a resultados si milares.

Cierto es que el sistema de Brunelleschi y Alberti, de proyecciones sobre un plano, logra resultados casi perfectos, claros y racionales, mediante un esquema que reduce y simplifica el complejo fenómeno de la visión humana.

Sin embargo, sería unilateral caracterizar una obra solamente por lo que falta en ella, sin descubrir que precisamente es esta ausencia la que en ciertos casos encierra posibilidades insospechadas por los autores y seguidores del sistema de la "perspectiva artificialis". Juan van Eyck desarrolla en los esquemas de sus composiciones algunas de esas posibilidades mediante una notable serie de inventos que logran que las figuras salgan de la superficie pintada para ingresar en el espacio del espectador, o éste se sienta incluido como si fuera parte de los espacios de las obras.

Estas pinturas no se organizan mediante estratos, más o menos profundos, pero siempre paralelos a la superficie, sino que adoptan, en principio, direcciones poco definidas con respecto al plano pictórico. Así en la "Virgen en una iglesia" y en la "Anunciación Thyssen", tienen una orientación, mientras en "los Arnolfini", la "Virgen de van der Paele" y "Santa Bárbara" otras diferentes.

El "Políptico" no es de ningún modo la etapa definitiva de estos sistemas, pero la dirección y sentido de los mismos, y sus características esenciales, quedan enunciadas allí, ya en forma irreversible.

El observador se siente cercano a los donantes e incluido entre los grupos que se acercan hacia el Cordero, del mis

mo modo que ubicado en las inmediaciones, casi al frente del trono de Dios, según cual sea el panel al que su atención se dirija.

Esta observación cercana, panel por panel, sin abarcar la visión simultánea de la obra completa, la impone además las reducidas dimensiones de la capilla para la cual parece haber sido pintado el Retablo (9).

La mayoría de las figuras del "Políptico", orientadas hacia el centro, son giradas algunos grados de sus perfiles hacia el espectador para ser vistas en tres cuartos, al igual que las bases de las grisallas, como es posible verlas solamente desde una ubicación muy cercana y coincidente con el eje axial. Esa misma disposición adoptan también las figuras de santos y donantes en la "Virgen del canónigo van der Paele" o en el "Tríptico de Dresde". Hemos visto que algunos estudiosos juzgaron la misma como errónea, pues esos santos con el donante no se dirigen ni a la Virgen ni al espectador lejano, o sea que no están ni de perfil ni de frente sino de tres cuartos de perfil. La razón es que se dirigen al espacio vacío delante del trono, hacia el cual se pretende atraer la conciencia visual del espectador.

Si bien la coherencia total es aparentemente mayor en el fresco de Masaccio, (acentuada por la utilización "parcial" de un sistema matemático), esta coherencia se refiere sobre todo a los elementos arquitectónicos que retroceden y que constituyen una inmensa hornacina. En cambio, las figuras, tanto las del primer plano, cuanto las demás, muestran a pesar de algunos puntos de vista bajos, una visión en conjunto idealizada, lo que hace que ellas, así como la mayoría de las que fueron diseñadas o pintadas a continuación en la escuela florentina, como ya hemos dicho, den la impresión de partir de un primer plano ha

cia la profundidad, como vistas por una ventana alejada (10).

Esa presentación frontal en función al plano de la superficie, aumenta la grandeza y majestad de las figuras, pero hace menos intensa su relación con el espectador, como ocurría también con el retrato mencionado de Masaccio, comparado con el de Juan van Eyck.

Al parecer, Miguel Angel lo expresó con meridiana claridad cuando dijo: "La pintura flamenca agrada a todas las personas piadosas más que la italiana. Esta nunca les arranca lágrimas, mientras que aquella les hace llorar copiosamente, ... En Flandes ... se pintan asuntos que sumen al contemplador en éxtasis ... esta pintura carece de fuerza o de grandeza ..." (11).

La afición por las pinturas flamencas como objetos de devoción se explica en su época, por la posibilidad de esa estrecha comunicación entre el espectador y la obra, que es el principal objetivo y la preocupación constante en todo el sucesivo desarrollo de los centros artísticos del norte y especialmente del arte de Juan. Los recursos espaciales cuyos descubrimientos se suceden a partir del "Díptico Thyssen" también ponen en evidencia cada vez más explícitamente esta intención.

Para Miguel Angel, como para la mayoría de los artistas italianos de su época, el arte residía en la belleza, concebida unas veces como "grandeza", otras como elegancia, majestad y nobleza de las formas con apariencia de relieves y volúmenes (12).

Para la mayoría de los flamencos, el arte era, en cambio, la capacidad de provocar una relación de simpatía y familiaridad, que implicaba un compromiso más estrecho del especta

dor hacia el mundo desplegado por el pintor en sus obras.

Podríamos resumir esto diciendo que el artista italiano del Renacimiento tendía en general a impresionar y cautivar al espectador con la "gracia y apostura" de las figuras humanas, mientras el flamenco de la misma época trataba más bien de comprometerlo con su pintura y convencerlo de la realidad o de la "verdad" de la misma.

Por ello el arte del sur fué con el tiempo más accesible a los públicos, acostumbrados cada vez más a buscar y admirar "obras bellas" antes que a interiorizarse de las posibles experiencias religiosas que ellas pudieran encerrar.

Aunque el arte del Renacimiento en Italia no sea el tema de este estudio, ni sus relaciones con la pintura de Juan van Eyck sean muy claras, sólo la comparación de las obras de uno y otro sistema puede permitir reconocer la originalidad y también el valor de los hallazgos del gran artista del norte y de toda su concepción del espacio, que es posible reconocer a través de esas búsquedas y descubrimientos. Las numerosas comparaciones que jalonan las páginas precedentes, entre los modos de concebir el espacio de los artistas italianos y de los flamencos, nos permiten intentar una vez más, llegar a una conclusión, que si bien no pueda cerrar definitivamente esta cuestión, la concluya por lo menos en el ámbito de nuestra investigación.

Mediante esas comparaciones hemos intentado con frecuencia acceder a lo esencial de cada uno de estos sistemas, que tienen algunos puntos coincidentes y otros que los separan.

El aspecto principal que une a éstos, en su momento máximos exponentes de la pintura de occidente, es su punto de partida común que consiste en identificar la representación con un corte del cono visual. Lo cual implica que la superficie a

pintar no refleja ya exclusivamente una síntesis de esquemas mentales o ideogramas de una evolución cultural determinada. Esa superficie sale de la conciencia y se afirma fuera del hombre, en medio de la naturaleza, pretendiendo recoger en su plano las proyecciones de relaciones objetivas, que organizan el mundo visible.

Recordemos, una vez más, que para los artistas florentinos el espacio pictórico se origina a partir de dicha superficie, desarrollándose de allí hasta el infinito.

El cuadro viene a ser como la base transparente por la que miramos el interior de ese cono visual, como "una ventana a la que se asoma el espectador".

Todo lo que encuentra cabida en ese cono visual es gobernado por relaciones precisas, exactas, mensurables, y ese mundo no se confunde con el caótico de nuestras percepciones y sensaciones.

En ese cono, visto por un solo ojo, al que se le ha suprimido su natural movimiento, todo es "claro y distinto", exigencia que Descartes planteará más tarde en el campo de las ideas.

Pero ese cono visual se convierte así en un mundo perfecto y cerrado en sí mismo, en un ente que se mira y observa desde afuera, como una realidad distinta, separada del resto y separada sobre todo de aquella otra realidad en que se halla el espectador.

El resultado de todas aquellas premisas aceptadas es un espacio aislado tan ideal como las "bellas" figuras que lo habitan. Como las ideas platónicas, ellos son paradigmas de la realidad y ese fué el rol que desempeñaron en nuestra cultura hasta hace algunas décadas.

Juan van Eyck adopta y desarrolla una solución distinta, pues ubica la superficie a pintar, no ya adelante, sino en medio del espacio que se desarrolla a su alrededor, o sea delante y detrás de ellas, arriba y abajo, y hacia la izquierda y la derecha.

La obra capta esas direcciones, acentuándolas en muchos casos, para volver a proyectarlas en su entorno, generando a su vez un espacio ilusorio que se extiende más allá del marco, hacia el espectador, haciéndolo sentirse cercano y partícipe de las escenas representadas.

La imagen que resume e ilustra la concepción del espacio italiano, es la tan frecuentemente mencionada ventana, o el "velo", o el "cristal", sobre cuyo plano se proyecta, ya reducida y aplanada, la imagen del misterioso e inaprensible mundo real.

El espacio eyckiano quedaría simbolizado, en cambio, por la combinación de cristal y espejo. A veces el pintor recurre directamente a un espejo (como en el cuadro de los Arnolfini), las más de las veces son los esquemas espaciales y otros recursos que adoptan funciones equivalentes al espejo, pues proyectan sus direcciones desde la superficie reflectora hacia el espectador.

Estas soluciones distintas no surgieron de imprevistos descubrimientos, sino que se inscriben con lógica, cada cual en su tradición artística correspondiente.

El desarrollo de la tercera dimensión en la pintura italiana comienza y se afianza definitivamente con Giotto. Las figuras de sus frescos y temples sobre tablas, aparentan poseer volumen y peso. Dichas figuras y demás objetos representados exigirán cada vez con mayor insistencia, un ajustado despliegue

y "disposizione". El espacio así generado por las figuras y objetos, después de un desarrollo secular logra reglas de construcción precisas y matemáticamente exactas, agrupadas en un sistema denominado "Perspectiva artificialis".

Ya desde los comienzos, como hoy, hubo algunos críticos y detractores del sistema, y también defensores y grandes entusiastas del mismo. Entre los últimos podemos mencionar a E.H. Gombrich que concluye uno de sus análisis del tema del siguiente modo:

"... el arte de la perspectiva aspira a una ecuación correcta: quiere que la imagen aparezca como el objeto y el objeto como la imagen" (13).

En forma muy concisa queda expresada así toda la gloria, pero también todo el drama de la "Perspectiva artificialis".

Siendo un método exacto y casi perfecto para proyectar sobre un plano "objetos", cuando intenta de igual modo y con el mismo sistema representar "el espacio" no logra sino un espacio ideal que semeja frecuentemente un objeto mayor conteniendo muchos menores. Por más que se esfuerce en agrandarlo, el espacio así logrado estará siempre, al igual que un objeto, contenido y estrechado en sus límites. En lugar de fluir hacia el infinito en torno al ser humano que lo percibe, dicho espacio gravitará sobre su propio centro (el punto de fuga) como lo hace alrededor de su centro de gravedad todo objeto.

Si se analizaran las numerosas transgresiones a esas reglas, antes, durante y con toda intencionalidad después de su descubrimiento, se comprendería en qué medida la intuición de los artistas se adelantaba a las posibilidades del desarrollo de las matemáticas y geometría de su época. Todo lo cual no descalifica esos descubrimientos pues ellos son válidos para proyectivos.

tar objetos sobre un plano, lo cual es un caso particular del espacio, nunca su total equivalencia.

Mientras los florentinos parten en su investigación del volúmen y en general de la tercera dimensión de los cuerpos, objetos y arquitecturas, los flamencos y francoflamencos la intentan con mucha frecuencia por el lado opuesto, el del espacio abierto. Por ese camino descubren la perspectiva atmosférica y avanzan en el género del paisaje más rápidamente que los pintores del sur. Sin embargo, cuando deben resolver situaciones particualres de los cuerpos y objetos, sus vacilaciones son muchas veces notorias.

Creemos que Juan van Eyck es el que más lejos ha llegado en la solución de ambas cuestiones ya antes de la síntesis de las dos corrientes lograda por los pintores del barroco, entre otros por Caravaggio, Rubens y Rembrand. Los cuerpos pintados en obras como la "Virgen del canónigo van del Paele" o la "Virgen de Luca" tienen "peso y volúmen" como las figuras de Giotto, y sus espacios fluyen con libertad desde la pintura hacia el espectador, como no logran hacerlo los de ninguna otra pintura de su época. .

El origen de las descripciones que nos dejaron aquellos observadores que manifestaban sentirse incluidos en los espacios de las obras eyckianas, no reside por lo tanto en la subjetividad de los mismos, sino en las estructuras de estos espacios, que sobrepasan los límites de un simple sistema, para insinuarse como una verdadera "concepción del espacio diferente".

Estas ideas son sin duda demasiado "avanzadas" para su época y más aún para los siglos siguientes, como lo fue asimismo el espacio curvo de J. Fouquet y el de Leonardo da Vinci (14).

Es cierto que estos esquemas, con excepción del de Leonardo, no lograron ni una sistematización ni una difusión comparables a la perspectiva clásica, sin embargo, desde nuestro punto de vista del siglo XX, caracterizado por cuestionamientos y abandono paulatino del espacio renacentista, tenemos mejores posibilidades que los observadores de los siglos pasados, de comprender muchas de las razones e ideas que guiaron la creación de esas obras.

En una de las primeras obras de E. Panofsky, dedicada a la prerspectiva, leemos al respecto:

"Verdaderamente instructivo es, a pesar su impugnabilidad o quizás precisamente por ella, un artículo de El Lissitzky Según el autor, la antigua perspectiva habría limitado, hecho finito y cerrado el espacio", lo había "concebido según la concepción geométrica euclidiana como fígida tridimensionalidad", y el arte moderno intentó justamente romper estas cadenas; o bien "descomponiendo el centro visual" y en consecuencia todo el espacio (el futurismo) o bien representando los intervalos de profundidad no ya extensivamente mediante "escorzos", sino de acuerdo con los descubrimientos de la más moderna psicología, sólo en el orden de la intensidad mediante la ilusión haciendo jugar superficies cromáticas, distribuidas en variada disposición y provistas por tanto de valores espaciales distintos (Mondrian y sobre todo el "suprematismo de Malevich")" (15).

Si se busca descomponer el centro visual o hacer ju-

gar distintas superficies cromáticas provistas de valores espaciales diferentes, "de acuerdo con los descubrimientos de la más moderna psicología", no será poca la sorpresa al constatar que ya algunos pintores y entre ellos de un modo excepcional Juan van Eyck, utilizaron recursos similares, allá en la primera mitad del siglo XV.

Es posible restar importancia a estos anticipos geniales, argumentando que se debieron, sobre todo, al desconocimiento de la perspectiva unificada, y no a una voluntad consciente de trascenderla, como ocurre con los artistas del siglo XX. Esta voluntad consciente de los artistas modernos de "romper las cadenas de la antigua perspectiva", significa una libertad, en muchos aspectos con más condicionamientos, que la de los pintores del siglo XV.

Mientras los primeros experimentan hoy con aquellos elementos resultantes de la oposición y destrucción de la imagen del mundo tradicional, los artistas de comienzos del siglo XV interrogaban a la naturaleza y explotaban posibilidades y caminos nuevos, con tanta o mayor urgencia como buscaban superar los límites de sus tradiciones correspondientes.

Es imprescindible admitir la coexistencia original de distintas soluciones, las que deben ser estudiadas cada una en las coordenadas propias en las que han surgido y logrado desarrollarse. Desde un punto de vista teórico normativo, es posible considerar la perspectiva de Brunelleschi y Alberti, como la meta absoluta a la que indefectiblemente tendía y aspiraba todo arte de "avanzada".

Sin embargo, si queremos fechar correctamente una obra de Juan van Eyck, o descubrir sus intenciones en una composición tan compleja como es el "Políptico", debemos investi-

gar y descubrir el contexto propio en que surgieron los presupuestos e ideas que guiaron esas realizaciones.

En cambio, si nos obstinamos en hallar en ese Retablo algo así como una mínima concordancia que permita coexistir a las diferentes escenas en el mismo corte de un cono visual, los resultados serán siempre desalentadores.

Pero si consideramos que cada panel, y a veces ciertos grupos de ellos, crean también espacio a partir de la superficie y delante de ella, y que en esos ámbitos así proyectados penetra el espectador mediante su contemplación, podemos hallar cierto sentido a la organización de estos paneles, reunidos del modo que llegaron hasta nosotros.

2. La disociación de los niveles de visión entre los postigos abiertos y los paneles centrales responde a un plan.

La mayor parte de las dificultades hasta ahora mencionadas, así como también ciertos principios de solución, se pueden descubrir ya en las descripciones que nos dejó Max Friedländer, de aquellos paneles, considerados los más conflictivos de entre todos los que integran el "Políptico"; el central hacia cuya figura imponente convergen todas las direcciones del Retablo abierto y los angostos paneles laterales de Adán y Eva, que son los que más sugieren una identificación con el espectador. En estos últimos se originan las fuerzas direccionales que llevarán la atención del espectador hacia el centro. El texto referido al panel central dice así:

"Entronizado en lo alto del panel central ... está Cristo glorioso visto frontalmente. Su mano derecha levantada para bendecir, un cetro en la

izquierda, una figura impresionantemente hierática que se diferencia de las demás partes del Retablo. Sentado en absoluta solemnidad, con su pesada panoplia de vestimentas incrustadas de joyas, la tiara papal sobre su cabeza, la corona secular a sus pies" (16).

Esta figura majestuosa se diferencia de todas las demás, y virtualmente contrasta con los paneles angostos en los que están pintados, de pie y desnudos, los integrantes de la primer pareja humana. La descripción que hace el autor mencionado de la pintura de estos paneles sitúa la cuestión en sus dimensiones justas:

"En los extremos izquierdo y derecho del registro superior aparecen Adán y Eva, tratados de un modo que sobresale del contexto y en un estilo marcadamente distinto del resto.

Semi-giradas hacia el centro, ambas figuras están representadas con una verosimilitud luminosamente sensual, contra un fondo de profundos oscuros y estrechos nichos. Los pavimentos de estos nichos no se ven, ya que la perspectiva es completamente diferente, pintada con ostentosa habilidad como si se vieran desde abajo. De hecho una parte de los pies de Adán, especialmente es cortada por la moldura anterior. Las dos figuras desnudas están pintadas con tal extremo realismo que parecen casi incongruentes y ciertamente extrañas al estilo general de la composición" (17).

Pocas veces se ha reparado que existe cierta correspondencia no solamente iconográfica sino en el rol formal

que cumple cada panel en la estructura total, y las dimensiones, color, etc., de cada una de esas unidades, pero, sobre todo en la coincidencia exacta entre el tratamiento de cada pintura y el tema de la misma. Al respecto para desterrar dudas es suficiente el imaginar los paneles de Adán y Eva pintados del modo más idealista como son los paneles centrales y a éstos definidos con el realismo de aquéllos. Entonces, antes de adoptar cualquier postura, es necesario investigar la presencia y naturaleza de las causas intrínsecas, estructurales, o como dirían los filósofos ... "inmanentes" a las pinturas mismas.

Las hipótesis tradicionales en cambio parten, o mejor introducen exclusivamente causas extrínsecas, que son como factores adicionales que deben ser tenidos en cuenta en el procesamiento de toda la información que brindan las pinturas, para que éstas resulten inteligibles a la mentalidad de nuestra época.

La primera de estas hipótesis surge junto con el descubrimiento de la quarteta, escrita en los marcos del mismo "Políptico" y que menciona a dos autores: "Pictor Hubertus e Eyck. Maior quo nemo repertus / Incepit. Pondus. q(ue) Johannes arte secundus / (frater per) fecit. Iudoci Vyd prece fretus. / VersU seXta MaI. Vos ColloCat a Cta tUerI". El cronograma de la última estrofa contiene la fecha: Mayo 6 MCCCCLXVVVVII - 1432). El descubrimiento se hizo en 1823, en el Museo de Berlín, bajo la dirección de C.F. Waagen . La inscripción, al igual que otras de Juan van Eyck, fué hallada debajo de una capa de pintura que cubría los marcos y pasó a ser uno de los temas más controvertidos de la historia del arte, que no fué resuelto, hasta hoy, definitivamente.

Sin embargo, en un primer momento, esta quarteta pareció convertirse en la solución de todos los problemas y miste

rios que encerraba el famoso Retablo.

La historia de los dos hermanos pasó a formar parte del "Políptico", como aquellos mitos cosmogónicos que explican el origen y la constitución de cierta realidad con acontecimientos fabulosos del pasado.

En cualquier parte y circunstancia donde surgía alguna dificultad, siempre era posible descubrir dos polos dialécticos: en el primero resaltaban los lazos con la tradición, mientras el segundo aparecía siempre moderno, audaz y revolucionario.

La división variaba según el autor y según los distintos criterios aplicados, aunque generalmente conformaba a la mente con soluciones claras y atrayentes.

Hubert, el hermano que se suponía mayor y por lo tanto más ligado a la tradición, debía ser el autor de aquellas pinturas consideradas más góticas (o menos modernas).

Juan era, en cambio, aquel pintor cuya presumible juventud implicaría una actitud más audaz y revolucionaria y se le atribuían aquellas partes que los eruditos consideraban más modernas y progresivas. Demás está decir que no hubo nunca mucha coincidencia en esa identificación, a pesar de la aparente seguridad con la que cada investigador separaba la parte correspondiente a cada uno de los dos hermanos.

Nadie escuchaba tampoco algunas pocas voces que advertían peligros en esa facilidad, como aquella de Ludwig Schneibler que aconsejaba a Friedländer no ocuparse jamás en distinguir las manos correspondientes a uno u otro de los hermanos en el retablo de Gante.

Los ensayos de laboratorio de la última restauración fueron precedidos y acompañados de muchas esperanzas y especta-

tivas, pues de ellos se esperaba el fallo final que diera la justa razón a la hipótesis más acertada. Sin embargo, tampoco los sondeos químicos, ni los estudios radiográficos pudieron detectar en profundidad alguna diferencia en la calidad de la ejecución que justificara aquella separación entre las dos manos, al parecer tan evidente en las superficies. Probablemente una de las mayores sorpresas, sobre todo para los partidarios de alguna de esas teorías, procediera del descubrimiento de los dibujos subyacentes, gracias a una novedosa técnica desarrollada por J.R.J. van Asperen de Boer (18).

Estos dibujos captados por los "reflectogramas" revelan suficiente identidad entre el diseño y el estado final como para no suponer necesariamente la intervención de manos diferentes. Lo cual no permite negar lisa y llanamente la existencia de un pintor Hubert van Eyck, que, por otra parte, ha dejado rastros o pruebas en los documentos de la época, como para no ser puesta en duda. Lo que es imposible saber por ahora, es cuál fue su participación en la obra referida (19).

Exactamente en las antípodas de las teorías de los dos hermanos, se ubica una segunda posición, ideada y asumida con mucha convicción por Emilio Renders, el que solamente admite un autor para todos los paneles del "Político".

Este único pintor fue evidentemente Juan van Eyck y la quarteta que menciona a un hermano, según Renders, es una falsificación, mediante la cual la ciudad de Gante pudo contar entre sus pintores a uno de los artistas que pintaron el famoso retablo, ya que el otro, Juan de Brujas, se lo adjudican sus vecinos del norte. Según esta interpretación, Hubert es solamente "un personaje de leyenda" y la superioridad que le asigna la quarteta es por lo tanto una simple patraña.

Sería lógico suponer que, bajo la mano de un solo pintor, el "Políptico" recobraría algo de su controvertida unidad. Sin embargo sucedió justamente lo contrario.

E. Renders, después de negar la existencia de Hubert, en una segunda obra titulada: "Juan van Eyck et le Poliptique, Deux Problemes resolutus", explica con otra hipótesis novedosa las "incongruencias" del Retablo: todos los paneles pertenecen a Juan, pero son de períodos distintos y fueron ejecutados con propósitos diferentes.

Reunidos por un comitente ambicioso, se hallan hoy en su capilla, desafiando la buena fe de todos los que desde entonces intentan comprender el sentido de esas muchas pinturas, tan mal reunidas en un solo conjunto.

Por el cambio total que exigían a las ideas de su momento, y también por la forma muy poco académica con que polemizaba con todos sus predecesores, las teorías de Emilio Renders encontraron fuerte resistencia, aunque también algunos adeptos, entre los cuales el más calificado fue sin duda M. Friedländer. Antes que proclamarse partidario de estas teorías, el autor nombrado proponía un análisis exhaustivo y menos apasionado de ellas.

Es indudable que Renders solucionó la cuestión de la adjudicación de las partes del "Retablo de Gante" entre Hubert y Juan, de un modo parecido con el que Alejandro desató el nudo gordiano, pero no pudo resolver con igual sistema el problema de las muchas pinturas eyckianas, como los postigos del "Juicio Final" y de la "Crucifixión de Nueva York", que no son siempre posibles de atribuir a una etapa juvenil de Juan.

Como solución a estas incongruencias, con un criterio ecléctico, Erwin Panofsky propuso unir ambas teorías, admitiendo

la existencia de Hubert y suponiendo con Renders que los diferentes paneles reunidos por Vydt no fueron pintados originalmente con un propósito común (20).

Esta última alternativa afirma una vez más, pero de un modo aún mucho más rotundo, la absoluta imposibilidad de comprender como unidad todo el conjunto de las numerosas pinturas y además buscar un posible sentido que justifique la actual organización de ellas.

Si debemos renunciar definitivamente a las búsquedas de un solo plan, nos enfrentaremos de todos modos con interrogantes más difíciles aún que la aparente diversidad de las composiciones.

Admitiendo las teorías de Renders:

¿Cómo es posible explicar que todas aquellas figuras que en la pintura se orientan hacia los ventanales de la capilla de Vydt, reflejan en la pupila la luz, tal como proviene de esas aberturas aún hoy?

¿Cómo explicar que los ventanales, que también se reflejan perfectamente en algunas joyas pintadas, arrojan su luz en la misma dirección que representó el artista en todos los paneles, coincidiendo las sombras reales con las pintadas en todos sus detalles?

Si se llega a pensar que estas coincidencias se deben a un trabajo de adaptación que se llevó a cabo después de reunidos los paneles, ¿cómo explicar entonces que mientras se pintaron infinidad de sombras y luces, lo cual implicaba el cambio de toda la superficie, no se hayan adecuado los pavimentos de los tres paneles: de Dios, de la Virgen, y de San Juan Bautista, al nivel bajo del espectador como se hizo en los paneles de Adán y Eva?

¿Cómo la franja del cielo del panel de la Adoración del Cordero no logró proporciones más amplias que compensaran lo perdido en un supuesto recorte, exigido por el ensamblaje final de elementos tan diversos? (21).

Sin desechar definitivamente la cada vez más remota posibilidad de que algún día estas preguntas hallen adecuadas respuestas en el marco mismo de las teorías en que se originaron, es necesario, sin embargo, ampliar el campo de las alternativas, orientando la atención también hacia otras hipótesis, que desde su origen partan de supuestos distintos.

No puede ser dejada totalmente de lado, la misma explicación que se acepta también para los diferentes puntos de vista de la obra antes mencionada de Masaccio. En efecto, en ella San Juan y la Virgen revelan un punto de vista bajo, que, en cambio, es menos acentuado en la figura del Cristo Crucificado, cuya sobreelevación exigiera un nivel de visión inferior, más destacado aún. También la figura de Dios Padre no guarda la relación de escala que le fijan las leyes de la perspectiva, que fueron alteradas para mantener el orden jerárquico.

En una palabra, la visión del público de la época se sorprende y resiste a los escorzos. Estos se evitan en las figuras principales de cada composición y desarrollan solamente en otras, como la Virgen y San Juan en la "Trinidad", y Adán y Eva en el "Políptico".

En las obras sucesivas los pintores fueron hallando los recursos necesarios como para coordinar ambos aspectos: el teológico y el pictórico, y el público se fue acostumbrando progresivamente a las deformaciones de la perspectiva, siendo cada vez más la unidad espacial la condición principal para que un lenguaje visual no resultara ambiguo.

El espectador actual, acostumbrado a una contemplación inmediata y simultánea de las partes y el todo, se resiste a aprobar una obra que ante todo es lo demasiado extensa para ser abarcada por la vista en la corta distancia de la capilla en la que se exhibe y demasiado heterogénea para poder ser vista como una unidad total de acuerdo con las leyes que consideramos de validez inapelable.

Con el lenguaje rotundo que lo caracteriza, Emilio Rinders expresa todas estas dificultades del modo siguiente:

"Lo que siempre llamó la atención del espectador avisado es la desproporción exagerada que existe entre los personajes de tamaño natural de la zona superior del Políptico abierto y los personajes de la zona inferior que se acercan al género de la miniatura.

Lo que parece aún más anormal son las perspectivas del embaldosado de las estrechas hornacinas donde se alojan tres grupos de personas encaramados encima del retablo de la Adoración, cuando en el siglo XV los pintores los representaban libres en el cielo, rodeados de ángeles y músicos, el trono colocado en el centro, o más frecuentemente sin trono alguno.

Los principios de la perspectiva nos obligan a decir que las perspectivas de los tres pavimentos que arrancan de una única línea horizontal donde se coloca el espectador, deben forzosamente terminar en un mismo punto del horizonte, en cambio, en este caso las perspectivas de los tres temas, ("Adán y Eva", Angeles cantores y músicos" y "María, Dios Padre y Juan Bautista") terminan en tres horizontes distintos. Esto significa que esos tres grupos están ubicados en tres pisos separados. Los ocupantes de esos compartimentos

no tienen ninguna relación entre ellos y menos aún con la zona inferior del Políptico abierto que representa "La Adoración del Cordero" (22).

Si E. Renders hubiera controlado las líneas de fuga de las demás pinturas eyckianas habría comprobado que en ninguna de ellas existe un solo punto de fuga, ni tampoco una sola línea de horizonte, como lo establecen "los principios de la perspectiva". Muy seguro de su descubrimiento sigue diciendo el mismo autor:

"... ¡Qué contraste entre la irregularidad arquitectural del políptico de Yosse Vidt y el hermoso equilibrio del políptico del "Juicio final" del hospital de Beaune, pintado por Roger van der Weyden! Admiraremos también el espacio grandioso del retablo de Amberes "Los siete sacramentos" pintado por el mismo autor" (23).

En este juicio, su autor no tiene en cuenta tampoco la diferente fecha de las obras que compara, una década en ese período inicial de descubrimientos puede significar mucho tiempo; como tampoco considera las características de las demás pinturas de Juan van Eyck y Roger van der Weyden. Sin embargo, es ésta sin duda la objeción de más peso y que más repercusión ha tenido y si gue teniendo aún hoy entre los entendidos y los no entendidos en cuestiones de arte. Planteada en los términos que fué hecha, di cha objeción es incuestionable y pesará siempre sobre el Retablo, si no se invierte total y absolutamente su formulación.

Del estudio del conjunto de las obras de Juan van Eyck surge una acepción y utilización del lenguaje espacial muy diferente a los demás pintores. Como ejemplo de ello es muy ilus trativo el comparar dos versiones de un tema parecido: la "Virgen del canciller Rolín" de Juan van Eyck y "San Lucas pintando

a la Virgen" de Roger van der Weyden (Boston). De estas comparaciones surgen incuestionablemente dos diferentes enfoques del mismo lenguaje, entre los dos pintores principales de su tiempo, cuyos retablos comparara Renders (24).

De que la obra de Juan van Eyck pintada para el ciller Rolín fascinara profundamente al autor del "Retablo de Beaune" encargado también por el mismo comitente, lo prueba el hecho de que decidiera reinterpretarla y adoptar en casi todos sus elementos. Sin embargo, por algunas modificaciones introducidas en el paisaje y en la habitación en la que María posa ante su pintor, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Roger tradujo el tema de Juan a un lenguaje nuevo, del todo diferente. Este lenguaje distinto se pone de manifiesto en la estructura interna de ambos espacios que es totalmente distinta, a despecho de las demás coincidencias temáticas. Las figuras de Juan no alcanzan a estar contenidas totalmente por un espacio definido y delimitado por límites geométricos precisos y fáciles de captar. Las figuras de Roger, en cambio, son rodeadas por una caja cuyo límite anterior podría coincidir con la superficie. Para lograr esa caja espacial, Roger introduce aparentemente pequeñas pero en realidad trascendentales modificaciones. Los elementos que Juan, con calculada intencionalidad interrumpe con el marco (los vitrales altos, o las figuras mismas), Roger los reconstituye en su integridad, encerrándolos firmemente en sus contornos.

Mientras Juan pone especial empeño en colocar tabiques visuales (la riqueza de detalles del jardín, del puente, la isla, los meandros del río), Roger hace exactamente lo contrario, de modo de allanar el camino para que la vista avance hacia la distancia lo más simple y directamente posible. En tanto Juan inventa con esa finalidad especiales recursos y vuelve filigra-

nas sus arquitecturas para dar la sensación de amplitud e intercomunicación de un espacio abierto que traspasa y rodea al palacio y se extiende en todas direcciones, Roger agrega, en cambio, nuevos edificios con paredes especialmente macizas, con el evidente fin de "encajonar" la vista y obligarla a no distraerse ni apartarse de su eje de recorrido hacia la profundidad, rechazando la multidireccionalidad del espacio eyckiano (sus múltiples centros de interés y de observación) por la unificación de todos los aspectos (especialmente del espacio).

No sorprende entonces que el "Retablo de Beaune", a pesar de las escalas distintas de las figuras celestes y terrestres, tenga a nuestros ojos un aspecto más unitario que el complejo Políptico de los Van Eyck. Conociendo las características del espacio eyckiano, tal como se puede seguir de obra en obra, especialmente como se define en su comparación con "San Lucas pintando a la Virgen", sería ilógico, por no decir imposible, un "Políptico" unificado al modo de los de Roger van der Weyden.

Pero así como no es imposible descubrir las razones de cada aspecto, de cada detalle de la obra tan admirada del Museo del Louvre, del mismo modo, aunque sin duda mucho más difícilmente, es imprescindible acceder a las razones, a la mentalidad, al pensamiento y estética eyckianos, que presidieron y orientaron la creación del polémico Retablo.

Solamente cuando se llega a comprender el plan extraordinario del Políptico, en virtud del cual todas las incongruencias pasan a ser aspectos subordinados a una misma idea, que gobierna y organiza todo, solamente entonces se silencian las discusiones ante la admiración que proviene de la posibilidad de acceder y penetrar a un mundo, a una estructura, que es como el plano que nos guía a una contemplación en la que el tiempo y el

orden de las escenas juegan un papel tan importante, como el esfuerzo del espectador por seguirlos, cual si fueran los capítulos de un poema o de una epopeya, con un desenlace o culminación, reservados a los paneles centrales.

Si se tiene en cuenta el papel relevante del espectador hacia el que se orientan las figuras y el espacio representado en todas las pinturas, desde "La Anunciación Thyssen" (anterior al Políptico), hasta la "Virgen de la fuente" (la última conocida), es posible formular otras hipótesis, acordes con las características peculiares del pensamiento y el arte de Juan van Eyck, como se revela en las demás obras.

Un enfoque diferente surge de estudiar la relación entre el arte y la religiosidad de la época, como lo hace Carol J. Purtle al estudiar las pinturas marianas de Jan van Eyck. Refiriéndose a una de ellas dice:

"Considerada según los criterios de Shorr, ésta es una imagen devocional por excelencia en la que las figuras se proponen evocar una respuesta íntima y afectiva en el espectador. Si perdiésemos de vista esta intención básica, perderíamos contacto con la esencia del propósito de Jan, que permite al espectador llegar cerca de"... estas figuras (25).

Nada impide considerar entonces que en ese período de gran libertad, en el que no regían aún las leyes de la perspectiva, la diferente elección, dimensiones y saturación de los colores y su distribución y organización, así como las distintas escalas en que se representan las figuras y aun los cambios bruscos y sorprendidos de las mismas, no sean parte de los recursos de que se vale el pintor para lograr esa "respuesta íntima

y afectiva en el espectador". Estas "incongruencias" que hoy sorprenden, muy probablemente, constituían precisamente motivos de atracción y sugestión para el espectador de entonces.

De entre todos estos recursos, algunos viejos y otros nuevos, que sería imposible de inventariar, es, sin embargo, el espacio el que más se ha desarrollado en los comienzos del siglo XV, y el que mayor interés suscita entre los pintores y el público al que son destinadas las obras.

Al subrayar el verismo de las representaciones, esta nueva dimensión se transforma en el medio principal para "establecer una relación directa, afín y emocional", entre el espectador y las figuras sagradas, pero además brinda otras posibilidades, que son tenidas en cuenta y aprovechadas para los mismos fines por los pintores de ese período: puede acercar o distanciar objetos o figuras, y mediante la convergencia de líneas y planos en fuga destacar ciertas partes de una composición por sobre todas las demás.

Puede también subrayar la altura, con respecto al espectador, en que se encuentra la pintura, o simular una ubicación alta, en realidad inexistente.

Si bien la nueva ciencia de la perspectiva ofrece los medios para que una representación tenga en cuenta y destaque su altura real con respecto al punto de vista del observador, aún artistas prominentes de la segunda mitad del siglo XVI, como Palladio, Vignola, Vassari y Giovanni Bertani, discrepaban sobre la solución a adoptar para la ubicación de la altura del punto de fuga (l'orizzonte) de un relieve ubicado en cierta elevación de la catedral de Milán (diecisiete brazos).

Para subrayar una vez más que aún entre los artistas que disponían de métodos matemáticamente exactos prevalecían fi

nalmente en sus decisiones criterios estéticos, a veces decididamente opuestos a los anteriores, analizaremos este ejemplo aunque ya conocido, no siempre valorado en su justa dimensión.

Vemos allí que los criterios de "maestá e grandezza", "discrezione" y buen "giudizio" prevalecen sobre las leyes de la perspectiva, pues "quella veduta si bassa, rovina tanto che a loro che non sono dell'arte dara fastidio alla vista". Bertani, arquitecto mantuano y comentador de Vitruvio "se muestra enemigo del realismo perspectivo en cuanto tal y cita el arco de Severo y otros monumentos antiguos que, sin tener en cuenta la altura del lugar de representación, mostraba sin más su pavimento" (26).

Lo más notable de este testimonio es que tanto un horizonte normal, como los desplazamientos del mismo, hasta la más violenta "prospettiva di sotto in su" de uno de los cuatro proyectos discutidos, se refieren solamente a la arquitectura de la sala que ambientará a las figuras. Estas últimas, en cambio, conservan siempre su visión frontal, sin percatarse de los distintos desplazamientos del ojo del observador.

La ficción de un primer plano idealmente frontal, es común tanto a estos proyectos cuanto a la mayoría de las representaciones en este sistema, que concibe el espacio como "una ventana" que se abre a partir de la superficie hacia el fondo. Las relaciones del primer plano con el espectador son muy elásticas, privando siempre las búsquedas de la "maestá e grandezza" sobre las leyes físicas de la visión, las que entran en juego, las más de las veces, recién a partir de las figuras.

Como ya fue dicho, la profundidad así concebida es siempre "el fondo", que se distancia o "espacia" de las figuras de ese primer plano, como dos términos claramente identi-

cados y diferenciados. Es por ello que llama poderosamente la atención el punto de vista bajo mantenido rigurosamente en todos los detalles de los cuerpos de Adán y Eva del "Políptico". Dicho rigor y precisión llevado hasta la minuciosidad no tienen equivalencia en su siglo, ni en Flandes ni en Italia.

Estas dos imágenes no son, como podría suponerse, el punto de partida de un espacio pictórico, que se desarrolla detrás de ellas, sino uno de los términos del ámbito que se extiende desde ellas hasta el espectador.

Todas las demás figuras tienen en cuenta, también con cuidadosa atención, un nivel preciso. Obsérvese el cetro de Dios: no hay duda ni vacilación alguna, el horizonte pasa allí a una altura exacta, que coincide con el regazo de la figura, y a este nivel se subordina todo lo que hay en el panel: la tiara, la cabeza y todos los detalles del rostro, así como las demás partes del cuerpo, el pavimento y la corona.

Esta representación tan rigurosa, que exige una infinitud de gradaciones de la oblicuidad del ojo que observa hacia abajo las partes inferiores y desde abajo las zonas altas, parece provenir, a veces, de un gabinete de física antes que del taller de un artista.

Es aquí que surge el interrogante principal al que se dedica este capítulo: ¿Por qué no adoptan la misma altura de horizonte en sus esquemas de perspectiva todos los paneles alineados en un registro o idéntico nivel del Retablo?

Si contemplamos cada panel por separado con el criterio de la frontalidad y uniformidad que prevalecieron en la construcción de los primeros planos entre los pintores renacentistas italianos, toda esta exigencia y detallismo en destacar puntos de vista oblicuos, resulta incomprensible (y aún algo mo

lesta), más cuando intentamos relacionar esos paneles entre sí, y somos enfrentados a una relatividad tan extrema como son los saltos de la altura de horizonte entre las distintas pinturas de una misma composición, no podremos sino concluir que la obra en su conjunto "es un trabajo inorgánico, casi un fracaso, de no quedar en pie, el hecho de que cada núcleo y cada panel están pintados con vertiginosa belleza"(27).

Una hipótesis que pretende no tanto juzgar como explicar con alguna probabilidad de acierto estos hechos, debe tener en cuenta sobre todo los siguientes factores:

1º) Es la corriente de pensamiento y sensibilidad estética en la cual 73 años más tarde y ya en conocimiento de los descubrimientos de Italia, Jean Palerin (Viator) escribirá "De artificiali perspectiva". Sobre esta obra y su autor E. Panofsky hace el siguiente comentario:

"... por conocer el procedimiento del punto de distancia, se encontraba en situación de afrontar desde el punto de vista perspectivo riguroso, el problema de la visión oblicua ..., de la que se ofrecen dos esquemas, ejemplos de un espacio global completamente distorsionado, desprovisto de todas las frontales y ortogonales ... El hecho de que esta evolución de la visión oblicua haya tenido lugar sobre todo en el Norte, no es casual: De hecho la "masa", esa sustancia figurativa particular especialmente nórdica, se caracteriza por su indiferencia a la orientación" (28).

La presencia constante de "frontales" y "ortogonales" implica un esquema espacial uniforme e ideal, aplicado a un espacio también

orientado siempre en un mismo sentido ideal, que ofrece al artista suficientes oportunidades de extraer de él (o aplicar al mismo) esas perpendiculares (ortogonales) y esas horizontales (frontales).

Estos esquemas son los que permiten organizar a la mayoría de los espacios de las obras, pinturas y relieves escultóricos de los artistas renacentistas italianos. En un sentido opuesto se ubican los pintores del norte cuyos esquemas se caracterizan por su "indiferencia a la orientación" de esa "masa". El resultado es la "visión oblicua" con puntos de vista altos y bajos o ubicados a la izquierda o derecha. El hecho de que no nos cause sorpresa un punto de vista desplazado, como ocurre en Italia, donde su utilización es considerada una actitud de vanguardia, es porque en el norte es esto muy frecuente. Basta recorrer los paneles del Políptico; además de la escena de ciudad que se ve hacia abajo, o de los Profetas, o de Adán y Eva que son representados como vistos desde abajo, todas las demás figuras tienen distintos grados de "visión oblicua", según su ubicación con respecto al eje principal y según la altura de horizonte correspondiente.

Volvemos a citar el mismo texto de Panofsky en su parte final:

"Puede decirse que en el Norte, a diferencia de Italia, se captaba también este espacio pictórico como "masa", es decir, como un material homogéneo dentro del cual se atribuía al espacio abierto casi la misma densidad y 'materialidad' que a los diferentes cuerpos distribuidos en él. A partir de esto se comprende por qué la elaboración de los métodos perspécu

tivos geométricos, quedaba reservada a los italianos, pues entre ellos la conquista del espacio deriva en primer lugar del deseo de dar a los cuerpos libertad de despliegue y 'disposizione', y esto constituía más un problema estereométrico que pictórico. Esta es la razón de por qué, sólo mediante la colaboración entre el Norte y el Sur, podía lograrse la sensibilización artística del espacio homogéneo e infinito, pues el Sur se encontraba en situación de afrontar el problema sub specie quanti mientras el Norte sub specie qualis" (29).

2º) Otro factor fundamental a ser tenido en cuenta es la índole y características de la época y sociedad en la que trabaja el artista, para la que pinta "imágenes devocionales" que se proponen evocar una respuesta íntima y afectiva del espectador.

Es muy difícil valorar con nuestra mentalidad del siglo XX, en sus exactas dimensiones, la influencia y condicionamiento de este aspecto en el desarrollo del arte de aquella época, y en particular en la pintura de Juan van Eyck.

A pesar de la dificultad, los últimos estudios que han tenido en cuenta este enfoque han arrojado suficientes resultados como para demostrar la profunda implicación de los aspectos sociales, culturales y religiosos, sobre las direcciones en que avanzaban las búsquedas e investigaciones de estos artistas.

3º) El tercero de estos factores es la modalidad del arte de Juan van Eyck y sus ideas, algunas muy personales, en torno al espacio y a los distintos sistemas para alcanzar la mayor su-

gestión y atracción de sus "imágenes devocionales".

En este último aspecto hallan concreción los dos precedentes y es el que ha ocupado los capítulos anteriores; ampliado y fundamentado en las conclusiones de los investigadores que se mencionaron, constituye un enfoque y una metodología, que ofrece alternativas no previstas hasta ahora.

El principal problema del "Políptico", el de la relación entre las partes y el todo, se puede reformular a la luz de esta metodología del siguiente modo: Si Juan van Eyck subordina hasta los detalles más insignificantes de sus representaciones a determinados puntos y niveles de visión, ¿es posible suponer que el conjunto haya sido librado al azar, como el resultado final de una operación matemática que se abandona a una asociación de cifras casual, mientras en las sumas parciales se ha procedido con asombrosa precisión?

No queda otro camino que buscar el sentido de esa ecuación total, mediante hipótesis que apunten a ese blanco.

Así como el "Hombre del turbante" dirige sus ojos hacia el espectador, o el espejo sus reflejos en el "Retrato doble de Londres", p las varias alfombras(en las composiciones siguientes) extienden hacia él sus atrayentes diseños y colores, también los tableros del "Políptico apuntan sus figuras y sus espacios hacia el creyente, para suscitar en él una respuesta íntima y emocional, atrayéndolo como lo hacen las imágenes devocionales.

En realidad, todo el Retablo es una pintura devocional de la imagen de Dios en la figura de Cristo, rodeada de un amplio contexto de escenas referidas sobre todo a la redención, y destinadas a reforzar, ampliar y profundicar los efectos sugestivos y devocionales de la imagen central.

Que esa imagen es el centro y destino de todas las demás pinturas, nunca será tenido en cuenta por el espectador actual en la misma medida en que lo percibía el hombre de esa época, cuya concepción del mundo reflejaba también la misma estrutura y organización de jerarquías.

Las inscripciones también enfatizan y explican esa primacía que se impone al ojo ya en un primer reconocimiento. En los arcos sobre la cabeza se lee:

+ HIC E(ST) DEVS POTE(N)TISSIM(US) PP (PROPTER) DIVINA(M)
MAIESTATE(M) + SV(MMUS) O(MN)I(U)M OPTI(MUS) PP (PROPTER)
DULCEDI(NI)S BO(N)ITATE(M) REMVNERATOR LIBERALISSIMVS PROPTER
IN(M)ENSAM LARGITATEM.

En la estola: SABADT, y en el borde inferior del manto:
ANAXIN + P PEX PE(R)V(M) + D(OMINUS) + PER ... NC + ANANX.

Sobre el zócalo donde se eleva el trono:

VITA SINE MORTE IN CAPITE IVVE(N)T(US) S(I)N(E) SENECTVTE
I(N) FRONTE, GAUDIV(M) S(I)N(E) MERORE A DEXTRIS SECURITAS
S(I)N(E) TI(M)ORE A SINIST(RI)S.

A medida que aumenta la distancia con el eje central todas las escenas se hacen más descriptivas, y acentuadas sus notas realistas, como ocurre también frecuentemente en las predelas, sobre todo en los aspectos temáticos de las "palas" de altar italianas, o también (principalmente en los aspectos cromáticos) en los grandes rosetones de las catedrales góticas.

Conforme a esa lógica, ¿podría el espacio permanecer extraño a esos cambios, y ser igual y uniforme para los paneles de Dios, la Virgen y San Juan, que para los postigos de los ángeles y los primeros padres?

La respuesta no admite dudas, aunque no se explica tampoco dentro de las muchas posibilidades u opciones, la cauu

cho más cercano de lo que la distancia real permite acceder, en el mismo nivel alto en el que se encuentra ubicada dicha figura.

En esa contemplación es rodeado por la Virgen y San Juan Bautista, como en una "sacra conversación" que encontrará un reiterado y a la vez nuevo y más amplio desarrollo en la "Virgen de van der Paele".

En cuanto al recorrido del ojo desde los paneles laterales hasta el centro, entre dos niveles de horizontes diferentes, constituye un problema aparte sobre el cual puede formularse una segunda hipótesis, o una segunda instancia en esta misma explicación.

Es posible partir de la suposición de que Juan van Eyck utiliza, además de otros recursos, las distintas direcciones y niveles de visión, para producir en el espectador movimientos subjetivos de atracción y elevación, paralelos o coincidentes con las variaciones de las alturas de horizonte de las pinturas.

El ojo, que analiza con detenimiento escena por escena, siente una fuerza de atracción ascensional, cuando recorre el registro superior del Retablo abierto, desde el nivel bajo de la visión de Adán y Eva hasta el centro, donde la figura de Dios lo atrae, y por lo tanto, tiende a hacerlo sentir cercano y a su misma altura.

Si esto no ocurre hoy con bastante evidencia es porque a través de distintas restauraciones que, por muchos motivos, no podían tener en cuenta el proyecto original, los pisos de los tres paneles centrales perdieron parte de su fuerza direccional.

Esta hipótesis recibe el mayor apoyo en el hecho, ex-

traordinario por cierto, de que el registro inferior, de cuya coherencia nunca se dudó, también exhibe diferencias entre las alturas de horizontes de los postigos laterales y el central.

Aquéllos son vistos desde un nivel inferior, destacado para que no queden dudas en la línea de horizonte del panel de los Peregrinos, mientras en el panel principal esta línea es mucho más alta, así como la totalidad de su composición en plano rebatido sugiere, también, una ubicación alta del espectador. Hoy sabemos, además, que el rebatimiento del plano de la mesa del altar fue acentuado en la última fase de la pintura (30).

La visión alternada de los extremos y del centro, hace experimentar, de ese modo, también una sensación de clara elevación.

Este muy bien pudo haber sido uno de los secretos del famoso Retablo del que muy pocos iniciados participaban, y que se perdió en los años convulsionados de la Reforma, de las guerras que lo siguieron, y de las nuevas tendencias estéticas que hicieron disminuir el interés y el aprecio por la obra.

Aunque a primera vista parezca remota la posibilidad de que Juan utilizara los resortes de la perspectiva para producir ilusiones ópticas que obraran como modificadoras del espacio subjetivo del espectador, son tantas las coincidencias en este sentido, que se impone una profunda revisión de las hipótesis anteriores y la investigación exhaustiva, antes que el rechazo a priori de esta posibilidad.

Las figuras de los donantes, como ya lo hicimos notar, se ven de tres cuartos, a diferencia de los donantes del fresco de Masaccio, en "Santa María Novella", que son representa

tados en neto perfil. Aquel giro hacia el espectador señala un punto de vista central y tan cercano como es posible imaginar (1 m. a 1,50), mientras que la distancia de un observador real no puede ser menor de cuatro metros, de modo que pueda apreciar las partes altas que están a más de cinco metros de altura. Es razonable deducir de esta extraña y novedosa manera de presentar retratos de donantes, que el pintor se propuso crear una impresión de cercanía que neutralizara y prevaleciera sobre la distancia real.

En el Retablo abierto, el mismo recurso es utilizado en forma más evidente aún, pues mientras el trío central del registro superior "irradia" un nivel de visión normal y muy cercano, los ángeles no se definen mayormente ni por uno ni por otro; las hornacinas con los Primeros Padres, en cambio, no dejan lugar a dudas: el espectador se siente más alejado en un nivel inferior, destacado con notable evidencia.

Esta idea, de suspender transitoriamente la conciencia de la ubicación real del espectador y sumergirla en el espacio determinado por el esquema del cuadro, pudo haber surgido paralelamente al descubrimiento de la posibilidad de relacionar y coordinar la pintura con el ojo del espectador. Este acontecimiento tuvo lugar, efectivamente, después de pintada la "Anunciación Thyssen" y antes o durante el diseño de los Santos Juanes, o de los donantes, o del Adán y Eva, o de la Virgen y San Juan del Retablo abierto, o de los ángeles cantores y músicos. En todos estos casos se trata de pares de representaciones organizadas en forma simétrica, que implican un eje desde el cual son supuestamente vistas.

Si estas figuras, o preferentemente cuerpos geométricos, como son dos bases de estatuas, se presentan de tal modo

que su observación implica indefectiblemente un solo punto de visión, queda constituido un triángulo, cuya base son los elementos pintados y el vértice opuesto el ojo del observador. No es improbable que a partir de ese grado de certeza, evidenciado ya por todas las composiciones simétricas de las pinturas antes mencionadas, se dé el paso siguiente, al comprender que los ángulos definidos por esos cuerpos geométricos o figuras y su distancia del eje de simetría determinan también la distancia del vértice del triángulo, o sea la supuesta ubicación del observador, y que al modificar aquéllos, a voluntad y criterio del pintor se controla y regula ésta.

A los mismos resultados se puede llegar si se proyecta el vértice hacia la profundidad y se traza desde allí todas las ortogonales, como lo hizo Alberti; sin embargo, es poco probable que Juan diera con ese sistema, dado que su lógica oscilaba en el ámbito de las relaciones entre el plano de la pintura y el observador. Lo prueba ya, sin lugar a dudas, la conjunción de todo el proyecto de la "Anunciación Thyssen", que representa volúmenes delante de la superficie pictórica, sin perforarla en profundidad. Si bien en las obras siguientes se exploran ambos sentidos, el espacio delante de las pinturas permanece siempre activo como el destinatario de la obra, y desconcierta a los estudiosos que buscan en aquellas exclusivamente "profundidad" o "desarrollo de fondos".

Por las descripciones de E. Panofsky, podemos constatar que esas pinturas logran fascinar con su "concepción espacial diferente" a aquellos observadores dispuestos a aventurarse más allá de los límites de las verdades académicas generalmente aceptadas.

De hecho, el "Políptico", a pesar de "sus errores",

suscita cada vez mayor admiración del público, lo cual no es difícil de constatar en las permanentes visitas de que es objeto en todas las épocas del año.

Parte de este atractivo lo constituye la extraña sensación de realidad, que no proviene solamente de la suma de detalles minuciosamente representados, sino de ese espacio ilusorio proyectado por las pinturas, organizado y regulado de acuerdo con un plan, cuyas alternativas transcurren en los diversos paneles y culminan en las figuras principales del retablo abierto.

La conjunción entre el proyecto "teológico" con el formal y el espacial, fue, sin duda, el tema y el centro de las preocupaciones, del, o de los autores.

Las clásicas unidades de acción, de tiempo y de espacio, no son aun tan imperativas en ese momento como para impedir que un contenido doctrinal, que implica el principio del drama humano, su desarrollo y culminación final, frente a la presencia atemporal de Dios y parte de su séquito, no se desarrolle en los más diversos escenarios, que se relacionan con el espectador de variados modos según sus categorías (31).

Esa relación que implica diferentes escalas, ubicaciones preferenciales en la composición, tratamiento del color y determinada forma, dirección y nivel visual del espacio, define el carácter descriptivo de la mayoría de las pinturas, que llaman la atención del ojo para conducirlo a los paneles "de devoción" principales.

Unos tienen un tratamiento más ilusionístico que los demás. Entre sus notas realistas sobresale el punto de vista "verdadero" del observador. Las figuras de "devoción" imponen, en cambio, sus condiciones, al atraer y elevar al espectador a

su mundo "ideal" o "sobrenatural". Con el tiempo, devendrá simplemente un mundo entre nubes, en el cual muchos aspectos doctrinales y devocionales serán sacrificados en aras de las tres unidades. Estas representaciones posteriores serán más claras y atractivas desde el punto de vista de los ideales artísticos de sus épocas, pero frecuentemente convencerán menos desde el punto de vista de sus contenidos.

La idea de influir en el espectador a partir de la posibilidad de proyectar al frente su ubicación en el espacio así configurado, ciertamente concuerda también con todo el pensamiento de Juan, como lo conocemos por las obras posteriores.

También se explica así, el aspecto aparentemente dissociado de los paneles de los ángeles cantores y músicos, que tienen de este modo la función de neutralizar y desconcentrar la atención, permitiendo el pasaje de los Primeros Padres, de un nivel inferior, al superior de Dios.

Este ascenso, subrayado por los intensísimos colores de los mantos azul, rojo y verde, y por las archivoltas doradas, ha perdido, en cambio, parte de su fuerza con el aspecto más neutro y realista que adquirió el piso en la última restauración. Si bien el Retablo en su conjunto, después de los trabajos de esta notable restauración, recuperó gran parte de su belleza original, el aspecto anterior de los pisos favorecía más las conclusiones de esta hipótesis.

Los estudios de laboratorio a que fueron sometidos todos los paneles en el curso de dicha restauración, han descubierto en la capa preparatoria de la pintura de los pavimentos un trazado primero, de incisiones cubiertas por una hoja metálica de plata en el piso central y de oro en el de la Virgen y San Juan Bautista, que coinciden en líneas generales con la

forma final de las baldosas y de la corona (32).

Como ya fue señalado anteriormente, la compleja estructura subyacente de ese pavimento, que por su apariencia fue juzgado demasiado simple y elemental para ser de Juan van Eyck, nos habla con clara evidencia de la importancia que se asignaba en la composición general a sus direcciones y atracción formal, logradas con un trazado enérgico, que al igual que las figuras de sus paneles respectivos, es despojado de todo elemento accesorio que podría debilitar su fuerza visual. Este pavimento está en completa consonancia con la imagen a la que sirve de base y que es el centro de todo el retablo y que en sus condiciones originales, junto con las dos figuras compañeras, debía tener el aspecto de una aparición celestial, destinada más a los ojos del alma que a los del cuerpo, más a la contemplación y el éxtasis que al reconocimiento, observación y análisis.

Sólo así se puede comprender que Durero, en 1521, haya podido considerar a esa pintura no sólo "de valor excepcional" sino también "de gran inteligencia".

Mientras en los demás paneles se originan los puntos de partida que ponen en movimiento al ojo y a la mente del observador, en el central se ofrece la versión plástica de aquella definición bíblica impenetrable y absoluta: "Yo Soy el que Soy".

Mientras el virtuosismo del detalle, apabullante, de los paneles laterales coherente con la impresión general de silencio interior y recogimiento, produce en nosotros el asombro y la eliminación de las defensas que nos restan y hace que nos sometamos incondicionalmente a la ceremonia que reúne a todos los personajes representados, el panel central está presidido por el

signo contrario, torna la diversidad en unidad, lo explícito, manifiesto y anecdótico en implícito, hierático y atemporal, el afanoso análisis en el reposo, equivalente visual de aquél: "nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en Ti" de S. Agustín (33).

3. La diferenciación de los niveles de horizonte fué acentuada en las últimas fases de la pintura

Podemos resumir las cuestiones hasta ahora analizadas en una síntesis que permita seleccionar y destacar al mismo tiempo los principales aspectos y argumentos de la posición y de las soluciones adoptadas en nuestra investigación.

Sin necesidad de mayor ejemplificación es posible observar en las obras que transitan el paso de los siglos XIV y XV una constante progresión que va de la diversidad hacia la unidad.

Si analizamos la relación del tamaño o la escala de las figuras pintadas o esculpidas, esta progresión se hace especialmente evidente. En la tumba de Felipe "el Atrvido" (Dijon), de fines del siglo XIV y primeros años del XV, los cortejos de los "pleurants" y la figura yacente adoptan escalas tan distantes, que es absolutamente imposible el concebir un espacio real común a todas ellas. En cambio, los "pleurants" y el cadáver en la tumba de Felipe Pot (El Louvre, hacia 1480) adoptan la misma escala y no se ubican en compartimentos de ficción de los pequeños nichos góticos, sino en el espacio abierto y real, común para todos los cuerpos y demás elementos de dicho conjunto funerario.

El políptico del Cordero Místico está tanto en su es-

píritu cuanto cronológicamente mucho más cercano a la obra de Claus Sluter y no debe por lo tanto llamarnos la atención que se empleen escalas diferentes para las muchas figuras allí representadas.

El gran realismo logrado por los genios indudablemente revolucionarios de Claus Sluter y Juan van Eyck no debe inducirnos a error sobre la concepción del conjunto. El espacio en el "Pozo de Moisés" y en el Políptico es considerado como un atributo iconográfico más, que subraya el carácter, jerarquía y verosimilitud de cada personaje o grupo de ellos, pero no como un ente independiente en sí mismo.

Para este aspecto es esclarecedora la tesis del profesor Valentín Denis que relaciona los espacios relativamente aislados y aparentemente diferenciados del Retablo de Gante con las teatralizaciones de los misterios religiosos muy frecuentes en esa época. Allí cada "cámara" era caracterizada como el escenario propio de cada tema. Todas esas cámaras ceñidas a las figuras, como nichos a sus estatuas, se contemplaban simultáneamente, diferenciándose las escenas por las características iconográficas de los personajes y por la abundancia de las inscripciones, carteles y filacterias que las acompañaban. No es difícil imaginar que los ángeles músicos eran verdaderos conjuntos corales e instrumentales que amenizaban dichas representaciones (34).

No tenemos total seguridad sobre la relación de dichas representaciones con el "Políptico". En cambio sabemos que el 23 de abril de 1458 se representaron los temas de dicha pintura como un cuadro viviente acompañado de inscripciones. Si la pintura inspiró un cuadro viviente es que existía estrecha relación entre ambas y muy bien pudo darse la relación inversa.

Pero la pintura no era solamente fiel imitadora de una realidad escénica de la época. El artista, consciente del gran poder de su arte, trascendía fácilmente los límites algo estrechos de las posibilidades de representación del teatro religioso de la época. De ese modo, también el espacio lograba expresar ideas que van mucho más lejos de la simple ambientación y caracterización de un tema y personajes entre todos los demás.

El espacio de cada escena podía transportar al devoto al lugar y tiempo de los hechos bíblicos y escatológicos representados. Esos espacios podían dar la ilusión de distancia o cercanía además de los distintos niveles de altura o sobrelevación con respecto al espectador. Es muy probable que Juan van Eyck utilizó todos esos recursos conscientemente, y coordinó esos espacios de modo tal que el espectador sienta acercarse y elevarse a medida que su atención avanza de los paneles laterales hacia el centro, de las figuras de Adán y Eva hacia la Deesis, desde los Jueces y Peregrinos hacia el Altar y el Cordero. Todo parece coincidir exactamente en tal sentido.

Las numerosas correcciones y modificaciones puestas al descubierto por los modernos medios de laboratorio también destacan la voluntad del pintor en disociar dichos espacios antes que unificarlos, como sería de suponer.

No puede haber ninguna explicación, por más optimista que sea, que pueda silenciar dichas oposiciones, y tampoco justificar por la co-participación de dos artistas y menos aún por un ensamble de retablos diferentes. Como veremos a continuación, esas "incongruencias" se originaron (a juzgar por los muchos casos claramente registrados con las radiografías y reflectogramas) en el trabajo final de aquel pintor que fué el responsable del aspecto definitivo que la famosa pintura tuvo en la

fecha de su inauguración, y que a atenernos a la polémica inscripción, fue el 6 de mayo de 1432.

Es muy difícil precisar en qué medida el desconocimiento de un plan general ha condicionado y afectado los juicios y las conclusiones de los estudiosos mejor intencionados. ¡Cuántos tropiezos han ocasionado aquellos desniveles de horizonte, esos puntos de fuga elevados y esos otros planos rebatidos como telones teatrales! Realmente es menester una gran dosis de buena voluntad para silenciar la voz del sentido común que proclama que allí hay una cantidad excesiva y muy extraña de anomalías e incongruencias como para poder justificarlas convincentemente. Por más que admiremos la obra de Juan van Eyck no es posible pasar por alto tantas cuestiones enigmáticas aceptándolas como simples errores, o desconocimiento de métodos mejores. Resulta muy difícil el estar de acuerdo con que :

"... entre los paneles del Político de hecho no hay diferencias. Por el contrario, fuera de ciertos matices, resultados de una normal evolución, hay entre ellos una semejanza notable, una unidad estilística total" (35).

¿Cuál es la "unidad estilística total" y cuáles son las excepciones representadas por "ciertos matices, resultados de una natural evolución"?

Sin duda que existe tal evolución, pero creer que sigue los pasos que tradicionalmente se asignan a todos los pintores de ese período, es un error que puede ser el punto de partida de una cadena de confusiones. Un ejemplo de ello nos ofrece el autor antes citado cuando recurre a la clásica explicación de la falta de conocimiento de la perspectiva en ciertos paneles que hasta ahora no frecían mayores dificultades.

"... Al comienzo, especialmente sobre el paisaje que sirve de fondo en los paneles de los Jueces íntegros y de los Caballeros de Cristo, el pintor evita visiblemente las enormes dificultades inherentes a toda perspectiva hacia panoramas demasiado lejanos, que debieran progresivamente llevar la mirada hacia el horizonte; detrás de los dos grupos de caballeros desliza con habilidad, pero es menester confesarlo, a falta de mejor conocimiento, muy altas peñas y colinas boscosas cubiertas de césped, que como bastidores de teatro, tienen la finalidad de llevar la mirada del espectador, por lo menos aparentemente hacia el fondo del paisaje" (36).

Estas observaciones y las conclusiones que de ellas se deducen, aparentemente basadas en un inapelable sentido común, serían tenidas por ciertas de no ser que las radiografías de esas "altas peñas y colinas boscosas" no hubieran descubierto una pintura subyacente y anterior, con un paisaje de colinas que continuaban las formaciones montañosas del panel central. (37)

Las estribaciones representadas en el panel de la Adoración del Cordero, ocultas en parte por los edificios del ángulo superior izquierdo, seguían anteriormente desarrollándose en las tablas de los guerreros de Cristo, ofreciendo un horizonte lejano y de mayor continuidad entre esos dos y sin duda también en los restantes paneles, que acompañan la escena principal de ese registro. En su estado final, se han elevado sensiblemente los cerros primeros, ocultando a los demás con

sus "bosques y altas peñas semejantes a bastidores de teatro".

Este cambio tiene, entre otros efectos, el de acentuar un nivel de visión más bajo del que registra el panel central. La torre que se ubicaba en una segunda colina en su estado anterior, avanza ahora hasta situarse delante, en la primera.

La considerable mayor altura de esa torre contribuye a acentuar también la misma impresión de un nivel de observación normal.

Todos estos aspectos parciales pueden ser comprendidos solamente desde el enfoque de una teoría general, que permita relacionarlos entre sí mediante la identificación de las ideas principales alrededor de las que parece gravitar la obra.

Los documentos de la época nada o muy poco nos dicen de los autores y menos aún de sus ideas, pero este vacío es llenado con creces por las obras mismas. Debemos suponer que un artista cuyo lema era ALS IXH XAN, debía sin duda contemplar todas las circunstancias de cada innovación que introducía en sus pinturas. .

Pero si determinaba cambiar una pintura cuya ejecución le significó el insumo de tiempo, esfuerzos y valiosos materiales, debía poseer muy precisas y nada desdeñables razones.

Estas razones, siempre puestas en evidencia por dos momentos, términos, o estados de la ejecución, el uno inicial y el otro final, pueden revelarnos acerca de las ideas del autor, muchas más que las ambiciosas teorías sobre las que se disputa hace más de un siglo.

Los cambios o "pentimenti" unas veces se circunscriben a aspectos locales, como los dedos del ángel que impulsan

las teclas del órgano, o las patas de los corceles de los guerreros, o los rostros de algunos ángeles cantores, y en otras ocasiones se refieren a aspectos estructurales que tienen profundas implicaciones en el conjunto. Es el caso de las hornacinas que se transforman en sala, o también las colinas que se vuelven agrestes bastidores o cortinas vegetales, que estrechan el espacio en los paneles por donde se acercan los Guerreros y los Jueces, los Ermitaños y los Peregrinos.

Las radiografías del último de estos paneles (Santos Peregrinos) descubren también cambios en los que puede entreverse igualmente la voluntad de subrayar un nivel inferior que, por otra parte, pudo haber sido planeado, aunque no logrado con tanta definición, ya desde los orígenes de la obra.

El árbol detrás de San Cristóbal, que aparece en las radiografías, es mucho más interesante, realista y descriptivo que los naranjos con troncos rectos y paralelos, que lo reemplazan en el estado final. Los troncos de estos naranjos, ya visibles en los dibujos que descubrieron los reflectogramas, muy simplificados y extendidos al panel de los Ermitaños, proporcionan, en cambio, las direcciones verticales necesarias para dar estabilidad a toda la gran pantalla de la que forman parte, y que se interrumpe abruptamente y descubre una pequeña vista lejana, que destaca con su franja azul un horizonte notablemente más bajo que el que se advierte, también, en la lejanía de la escena central.

Por estas revelaciones podemos deducir que el aspecto anterior se acercaba más a un extenso plano inclinado, parecido a una larga estela, con paisajes y cortejos de bienaventurados, en cuya organización predominaba un criterio descriptivo y aditivo.

En el aspecto final, por el contrario, los paneles laterales son diferenciados, como para crear tensión con el central, que es el destinatario de todas las direcciones que en esa confrontación se originan.

También la mirada del Santo que guía a los peregrinos, antes se volvía a su séquito, ahora se subordina a las direcciones generales y apunta hacia adelante, aun contrariando el gesto de su cabeza.

El espacio así comprimido, en ese angosto primer plano de los cuatro paneles laterales, estrechado por rocas y vegetación tupida, es dirigido hacia el centro, donde experimenta una súbita expansión, cuya amplitud sorprende y atrae poderosamente al espectador.

O sea que una vez más se da el caso de que se interpretan como "falta de mejor conocimiento donde el pintor evita visiblemente las enormes dificultades inherentes a toda perspectiva hacia panoramas demasiado lejanos, que debieran progresivamente llevar la vista hacia el horizonte", ciertos recursos que van mucho más lejos que la simple contemplación de la lejanía. Una muestra clara de la capacidad de lograrla, (y quizás con esa misma intención oculta) es el horizonte bajo descubierto en el panel de los Peregrinos.

A partir de esta organización estamos en presencia de una obra ubicada claramente en la nueva corriente, cuyas transformaciones coinciden con los aspectos que revelan en el mismo sentido la "Anunciación Thyssen" y la "Virgen en una iglesia", y sobre todo las restantes composiciones del mismo Retablo y todas las creaciones posteriores.

En la mayoría de ellas se evita que la mirada sea

llevada hacia el horizonte, cerrando el fondo con arquitecturas y cortinas de honor, mientras con variedad e inventiva se desarrollan otros recursos que persiguen siempre ese constante propósito.

Es este el aspecto menos investigado del arte de Juan van Eyck y que guarda las claves para comprender por qué unas veces se acentúa el punto de vista bajo y otros se eleva el horizonte, como es el caso del panel central y sus postigos.

Se podría pensar, como lo hicieron muchos estudiosos, que el nivel de horizonte alto y el consecuente rebatimiento del plano de ese panel central son pruebas seguras de que estamos en presencia del núcleo primitivo (y por lo tanto el más arcaizante) de todas las pinturas del Retablo (38). Los reflectogramas, sin embargo, parecen demostrar exactamente lo contrario. En un trazado subyacente las ortogonales que definen los lados de la mesa del altar, tenían un punto de convergencia apreciablemente más bajo que el que aparece en la pintura definitiva. Este cambio, así como otros numerosos, deben ser explicados de algún modo, pues contradicen todas las suposiciones que se han hecho hasta ahora sobre el paulatino reemplazo de los puntos de vista altos por otros inferiores. En la pintura final no solamente se eleva el punto de fuga del altar sino que es recién entonces que se pinta la fuente, de la que no hay rastros en los dibujos subyacentes. Esa fuente, con un sistema de perspectiva muy diferente al del altar, fue considerada como el ejemplo clásico de la ignorancia de las leyes de perspectiva. Sin embargo, pertenece a una etapa posterior al resto del prado verde en medio del cual se erige. Debe sorprender que esto ocurra en una pintura terminada apenas dos años antes, o al mismo tiempo, según Renders, en que se pinta

el "Doble Retrato", en el cual las ortogonales del piso convergen sin excepción en un solo punto.

Todos estos nuevos elementos, aparentemente tan contradictorios, de ser totalmente exactos, aportan pruebas adicionales de gran valor, para atestiguar en favor de una interpretación unitaria del conjunto, que tiene en cuenta el recorrido del ojo, su elevación y concentración gradual en la figura de devoción central.

La mesa del altar, en el dibujo subyacente, es también algo más ancha que en la pintura. Ese altar descubierto por los reflectogramas debía tener mayores proporciones pues era el centro de un proyecto sin duda más estático. Al agregarse la fuente y probablemente también aumentar el énfasis de la gloria y la paloma, se logra conferir a la obra varios centros de interés en el eje de simetría, que impulsan la atención hacia un recorrido dinámico ascendente (39).

Estos cambios están en perfecto acuerdo con todos los demás ya señalados, que subrayan el contraste entre los niveles de visión de los paneles laterales y el central, entre los espacios comprimidos de aquellos, con un nivel inferior normal, y un panorama vasto, abierto, cuyo horizonte asciende hacia la figura de Dios, dejando visible apenas una angosta franja del cielo, que permite definir el carácter celeste o sobrenatural del registro superior, así como arrastrar en su ascenso la visión subjetiva y la conciencia del espectador.

No se trata, entonces, solamente del reemplazo de pequeñas figuras diseminadas en planos inclinados, por retratos de Dios y de los Santos que se dirigen al espectador, sino también del reemplazo de un espacio, como mera base o sustento que permite desarrollar un relato, por un espacio concen-

trado, cargado de magnetismo visual, cuyas direcciones son controladas y aceleradas, y cuyos niveles de visión son regulados según la voluntad expresiva del artista y las necesidades jerárquicas de cada tema.

Contrariamente a lo que se ha sostenido hasta ahora, los cambios de niveles no se originan en las discrepancias de una pintura anterior, más arcaica o tradicional y las novedades del joven Juan, introducidas sólo en aquellos paneles que parecen denotar su intervención. La composición original era con toda seguridad en varios aspectos más uniforme y los cambios de nivel en el registro inferior, o mejor dicho, la acentuación de esas diferencias de horizontes, por lo que revelan las radiografías y los reflectogramas, han sido posteriores, de lo cual se puede suponer, que también haya ocurrido así en el registro superior.

Un indicio en tal sentido lo tenemos en la anterior mirada de Dios, que según se ve en las radiografías, estuvo dirigida hacia abajo, o posiblemente apuntando hacia un observador arrodillado, cuyo nivel coincidiría con el horizonte de ese panel. (Entre las rodillas y la cintura de la figura cedente) (40).

Su cambio por un nivel superior, que enfrenta el rostro de esa imagen al espectador, como lo hacen luego los retratos o las imágenes de la Santa Faz, que también se atribuyen a Juan, se entiende mejor como tentativa de lograr una mayor sugestión de una imagen de devoción.

Los ojos que miraban hacia abajo destacaban una ubicación algo inferior del espectador, en cambio, los ojos abiertos al frente implican un último ascenso que lleva al espectador a la altura misma del rostro divino.

Queda excluida por lo tanto la posibilidad de que tal frontalidad se pueda considerar "menos moderna", y que el panel en su conjunto se deba a una ejecución menos hábil (de Juan más joven o de su hermano Hubert). Se trata con toda seguridad del aspecto que más gravitará en la evolución del autor y en las obras firmadas o atribuidas a él con posterioridad al año 1432 se puede seguir el desarrollo de esas ideas.

Se descubre en esos paneles centrales el origen de la tendencia al reemplazo paulatino de los puntos de vista oblicuos por los centrales que testimonia la dirección constante de su obra posterior, y además logra fundamento allí la conclusión de que la diferenciación de niveles adquirió su mayor definición en la última etapa, cuya ejecución indiscutiblemente, estuvo a cargo de Juan (41).

Esa diferencia de niveles, menos acentuada en los trazados subyacentes, se profundiza siempre en las capas finales, como hemos podido constatarlo en los paneles del registro inferior. Los cambios que descubren las radiografías, y sobre todo los reflectogramas, corroboran la misma tendencia para las pinturas del nivel superior.

Sobre el panel de los Angeles músicos leemos en el informe del investigador que llevó a tan alto grado de perfección esta técnica de los reflectogramas, las siguientes sorprendentes revelaciones:

"Muchas modificaciones en este panel siguieron a una pintura primera subyacente, como en el panel II (Angeles cantores) ellas elevan el punto de convergencia de las ortogonales" (42).

Las figuras de Adán y Eva, cuya "modernidad" es prue-

ba segura para muchos autores que han sido pintadas por Juan en la última etapa, exhiben también cambios entre un trazado profundo y su aspecto final, pero en sentido inverso, ya que en ellas se acentúa un nivel de visión inferior al del proyecto primero en el cual ese nivel aunque ya presente, resulta menos enfatizado.

El detalle más definitorio del nivel bajo del punto de vista del espectador es, sin discusión alguna, el pie derecho de Adán que permite observar parte de su planta.

Ese pie, así pintado, fue agregado posteriormente pues la radiografía de esa zona, confirmada por el reflectograma, descubre un diseño primitivo con una disposición muy semejante, casi simétrica con los pies de Eva del extremo opuesto, que también ya muestra, aunque no tan llamativamente, un punto de vista inferior al del observador (43).

De todo lo cual podemos concluir con razonable certeza que las variaciones llevadas a cabo en la etapa final no son un cambio en el plan general, sino ideas nuevas que el pintor descubre e introduce en la pintura, para reforzar las relaciones que constituyen y originan ya las partes del esquema inicial, al que se subordina la obra desde su génesis hasta las últimas pinceladas.

El objetivo propuesto es semejante al que persiguen los escritos de los místicos de la época. Es posible establecer numerosas referencias y paralelismos con respecto a la "Imitatio Christi", compuesta algunos años antes, también en tierras flamencas.

El lector de ese tratado de "devotio moderna" no solamente se dirige a Dios con mucha familiaridad y analiza aspectos íntimos de su vida, como ocurría por ejemplo en las

confesiones de San Agustín, sino que ahora también es la Divinidad quien contesta, sin ninguna solemnidad y adopta la misma forma directa en sus respuestas y admoniciones.

Ambas obras, la "Imitatio Cristi" y el "Políptico", buscan crear un diálogo estrecho entre Dios y el hombre, entre la obra escrita o la pintada y el creyente que la lee, hoja por hoja, o contempla panel por panel.

En la primera el diálogo directo y en segunda persona resulta el medio más eficaz para que el lector se sienta elevado y atraído a la "presencia" e "intimidad" de Dios.

En la pintura son los resortes visuales del espacio, recientemente descubiertos y afanosamente investigados en todos los talleres europeos, los que ofrecen nuevas y extraordinarias posibilidades, tan eficaces o más aún que aquellas que esgrimen los predicadores y los escritores místicos de su tiempo.

Podemos concluir, entonces, que de todas las explicaciones mencionadas la última es, por ahora, la única en condiciones de aceptar todos los nuevos elementos y ofrecer razones de ellos, como partes de un proceso creador que persigue objetivos lógicos y cuyas etapas son puestas al descubierto por los análisis, radiografías y los reflectogramas, atestiguando con rara coincidencia, una misma interpretación del conjunto.

Las teorías que explicaban la apariencia extraña de algunos aspectos del Retablo por la participación de dos pintores, reconocen una serie de dificultades, a las cuales tratan de hallar solución llevando más allá de sus límites las posibilidades reales implícitas en esa doble autoría.

Renders tuvo el mérito de echar por tierra esas en-

debiles construcciones que reconocían diversos estilos en el Re tablo, las cuales de tanto repetirse lograban un crédito universal como algo cierto y comprobado.

Más allá de la diversidad de las pinturas de Huberto y Juan, Renders sostuvo la unidad de estilo y de factura, hecho que confirman en su mayoría los estudios de laboratorio posteriores. En cambio es muy endeble su teoría de la génesis del conjunto.

Es poco verosímil que un pintor de comienzos del si glo XV, financie por sus propios medios la confección de varios retablos en los que además de años de trabajo se insumen costosísimos materiales (piénsese solamente en la superficie extensa de lapizlázuli del manto de la Virgen) y de pronto se traslade con todos ellos buscando un nuevo cliente (44).

Es muy poco probable, como imagina Renders, que al Duque no le interesase una pintura que mereció ser llamada "la más bella de la cristiandad" y que en su momento, comparada con todo lo demás conocido, debía causar un impacto extraordinario.

¡Es absolutamente inadmisibile que un artista que introdujo tantos cambios en infinidad de detalles, como hemos podido comprobar, de pronto acepte aserrar, ensamblar y organizar todas esas obras bajo las órdenes de un ignorante comitente!

El Políptico organizado del modo que hoy se contempla, tiene un profundo significado, como en cierta medida ha sido posible descubrir hasta ahora y como sin duda será posi bke confirmar con otros trabajos que avancen la investigación en este y en otros sentidos.

4. El problema de la autoría: los hermanos Juan y Hubert van Eyck

Con la interpretación antes desarrollada no quedan resueltas todas las incógnitas del Políptico, ni tampoco la que ha suscitado hasta ahora la mayor parte de la atención de los eruditos: si fue Juan van Eyck el único autor o si fue precedido en esa labor por su hermano Hubert.

En cambio, queda suficientemente claro que esta disyuntiva es solamente uno de los tantos problemas del Retablo de Gante, pero de ningún modo el único, ni siquiera el principal de todos ellos.

Aunque se trate de una de las más largas y apasionadas controversias de la historia del arte, sus términos se inscriben más bien en el ámbito de la historia, que en el campo específico del arte. Por eso atañe sobre todo a los historiadores el pronunciarse sobre la autenticidad de la quarteta y de los demás documentos en los que se fundamenta la suposición de la existencia de Hubert.

Como fue mencionado en la introducción, este problema en lugar de aclararse parece cada día más insoluble. Basta comparar las posiciones de los autores de las últimas investigaciones publicadas sobre este tema para reconocer que los puntos de vista son tanto más encontrados que entre los autores del pasado (45).

Los que no pueden aceptar una figura borrosa como la de Hubert, les cuesta menos destruirla que convencerse luego de que las obras antes atribuidas a él son pintadas realmente todas por Juan. En efecto, la existencia de un gran artista supone la de un importante taller donde éste recibió su forma-

ción. El pintor o los artistas que le precedieron o lo acompañaron, tienen necesariamente algo en común entre sí, como ocurre por ejemplo entre Robert Campin, Jacques Daret y Roger van der Weyden. Forzosamente deben existir obras eyckianas que no sean de Juan ni tampoco de sus émulos o seguidores. Por lo demás, es inconfundible una obra pre-eyckiana como "La Crucifixión" y el "Juicio Final" (Nueva York), de otra post eyckiana como las que conocemos de Petus Cristus. Las primeras admiten el desarrollo posterior que llevan a cabo las obras de Juan; las pinturas como "El retrato de un cartujo" o "La lamentación al pie de la cruz", o "La Natividad", sólo pudieron ser pintadas después del Políptico y del "Hombre del turbante". Llama mucho la atención el hecho de que pinturas siempre atribuidas a los van Eyck (entre ellas las Tres Marías en el Sepulcro) de pronto se atribuyen a un seguidor posterior, que jamás pudo haber pintado ese cuadro de haber visto una obra de la época de madurez de Juan van Eyck (46).

Por otra parte, los partidarios de Hubert, como en el pasado, siguen obsesionados exclusivamente por distinguir su mano más ruda y su trazo menos moderno en el Retablo de Gante, por más que todos los "tests" de laboratorio desmientan a cada paso sus variadísimas propuestas.

A pesar de que las pinturas mismas parecen excluir a otro pintor, fuera del que conocemos por sus numerosas obras firmadas, podría, sin embargo, tratarse de un artista casi tan excepcional como Juan, formado en el mismo taller y dueño de una semejante técnica y con diferencias estilísticas casi imperceptibles para nosotros.

Esta hipótesis pareciera difícil de sustentar e imposible de probar. Existe, no obstante, una obra en el Museo de

Berlín que parece apoyarla; se trata de un retrato de un desconocido cuyos ojos se dirigen al frente y cuya boca permanece entreabierta, y que comúnmente fue llamado el "Hombre del clavel".

Muchas veces este retrato fue atribuído a Juan, ya que en él se reconoce la presencia de un gran artista de muy similares características, entre las que se destacan con idéntico interés por las texturas y el análisis de los detalles, pero es allí también donde podemos reconocer ciertas diferencias, pues estos detalles, como los eslabones del collar, las coyunturas de los dedos, las arrugas de la cara, las telas y sobre todo los pelos de las pieles, son inventariados con cierta monotonía y reiteración, ateniéndose a esquemas básicos, sin la riqueza de variaciones que se perciben en los cuadros firmados por Juan van Eyck.

En estos cuadros, hasta en el mínimo toque del pincel pareciera aguardar alguna sorpresa, en búsqueda de la cual el ojo es arrastrado en un recorrido nunca indiferente, de objeto en objeto, como si cada uno guardara una esencia particular del universo. En ninguna parte es posible descubrir, por más que sabemos que existe, algún esquema racional que ofrezca soluciones reiterativas; siempre triunfa el pintor que capta las distintas formas, colores y valores a través de las infinitas sinfonías de la luz sobre los objetos.

En realidad, si Juan hubiera añadido algunos toques de luz y hubiera profundizado algunas sombras, fundiendo la rigidez de la materia en la atmósfera, que es su sello más distintivo, pues sólo él supo hacerlo en su siglo, entonces bien podríamos atribuirle ese retrato, así como sostenemos la paternidad de la mayoría de las pinturas del Retablo, o aún de todas,

si lo consideramos el único autor, a pesar de que no es posible excluir totalmente que esas pinturas sean el resultado de un trabajo asociado con otro artista, capaz de pintar un retrato como el "hombre del clavel".

Llama también la atención la boca entreabierta del personaje desconocido, y que no se repite en ningún retrato de Juan, mientras son varias las figuras del Políptico que adoptan parecido gesto, intentando trascender así el carácter estático de las imágenes pictóricas tradicionales. Es así como San Juan Bautista, la Virgen y hasta Adán, ya sea que pronuncien palabras trascendentales o que lean oraciones o simplemente que entreabran los labios con estupor, se suman a ese temblor vital general que impulsa a todas las figuras hacia Dios (47).

No nos referimos tanto a los ángeles cantores, ya que sus bocas abiertas son el atributo o la condición principal que definen su acción, así como el saludo de San Jorge en la Virgen de Van der Paele.

Asimismo, en un gesto audaz el "Hombre del clavel" dirige sus ojos hacia el espectador y se anticipa de este modo quizás en más de una década al retrato del "Hombre del turbante".

Si de aquel extraño y sorprendente retrato dedujéramos la personalidad de su autor, comparado con Juan van Eyck se reconocería en su intención más audaz, pero por su pincelada más ceñida a los contornos y concepción más racional e ideológica no alcanzaría la soltura y libertad del vuelo de aquél. De haber existido un pintor así, su personalidad se hubiera completado extraordinariamente con la de su joven hermano, viniendo a ser en forma figurada como esos vehículos espaciales cuya potencia inicial permite el despegue y la entrada en órbita de una segunda o tercera etapa. Un oscuro y poco comprendido pintor-fi

lósofo de estas características explicaría algo mejor la milagrosa irrupción del arte de Juan van Eyck.

El Maestro de Flémalle y Roger van der Weyden muestran coincidencias y divergencias en algo comparables a las relaciones entre Juan y un hipotético Hubert caracterizado de ese modo.

Aunque en la mayor parte de la producción de estos artistas de la escuela de Turnai se reconocen personalidades diferentes, la mayoría de las obras de Robert Campin, durante siglos, fueron atribuidas a Roger van der Weyden. Aún hoy es difícil señalar el límite exacto que separa a ambos maestros en ciertos momentos de sus carreras artísticas.

Una de las más admiradas obras atribuidas a Roger: "El descendimiento" del Museo del Prado, es, sin embargo, por su concepción, más cercana a Campin. Sobre todo es extraña al arte de Roger la monumentalidad, tanto del conjunto cuanto de cada una de las figuras. Dicha monumentalidad que parece provenir de la influencia de los escultores, sobre todo de Claus Sluter, aunque con distintas variaciones, no falta en ninguna obra conocida de Robert Campin.

Si existiera un hipotético documento que relacionara a los dos pintores en esa obra, sin duda el cuerpo de Cristo muerto, junto con otras figuras, sería atribuido a Campin mientras San Juan y la Magdalena seguramente se asignarían a Roger. Esta división, que perjudicaría las posibilidades de contemplación de la obra para el espectador actual, es felizmente sólo una hipótesis que nos permite comparar y situar en un ámbito más amplio las actuales disyuntivas del Retablo de Gante.

Aquella suposición adquiere cierta verosimilitud dado que los estilos de ambos maestros son claramente definibles por las demás pinturas y, sin embargo, a través de la ejecución de

Roger se funden en una obra monolítica cuya admiración fue tributada por los siglos, más allá de la que pudieron merecer cualquiera de las otras pinturas de ambos artistas.

En el caso del Retablo de Gante, no conocemos en cambio la personalidad de Hubert, todo lo que se puede decir al respecto es entonces más hipotético aún que nuestra suposición sobre el "Descenso" del Prado.

Si identificáramos el estilo de Hubert como es manifiesta en el retrato de Berlín, este significaría para la pintura de Juan van Eyck un punto de partida en cierto modo equivalente al que tuvo la pintura de Robert Campin para Roger van der Weyden.

Se trata de un arte en el que se inició la revolución plástica del siglo XV, cuya búsqueda de realismo rompe todos los lazos estilísticos con la pintura precedente, y en cuyo clima se planearon sin duda también los paneles que conforman el Políptico.

Son muchos los aspectos de esa obra que no tienen precedentes, pues fueron ideados en uno de los períodos en que el espíritu de búsqueda e innovación dominaba la cultura y el arte, anteponiendo sus ansias de realismo a cualquier otro objetivo artístico.

La segunda generación, no tanto en el sentido cronológico como artístico, no vivió ya tan obsesionada por los "trompe l'oeil" y el realismo, y pudo llevar entonces ese arte a las máximas expresiones, dotándolo de estilo y de una perfección sin igual.

Es por ello que se puede admitir que en el Políptico fue el mismo pintor quien por una evolución de su manera de pensar cambió un conjunto de hornacinas por una sala unificada. Pe

ro cuesta pensar que fue también él mismo el autor de un conjunto de colinas (como las que descubren las radiografías) y también de las estribaciones boscosas definitivas del panel de los Guerreros de Cristo; o que provengan del mismo pincel los árboles subyacentes y los definitivos en las alas de los ermitanos y peregrinos.

En el primer caso, como ya fue dicho, prevalecen los análisis y una actitud descriptiva, en el segundo, la síntesis y una búsqueda de un mayor ajuste de cada parte en una estructura única, definida por un plan que organiza todos los elementos en función de la figura de devoción principal.

Separar las manos de estas dos generaciones de pintores es casi imposible, pues se identificaron plenamente en todos los medios y objetivos, siendo diferente sobre todo la etapa que asume cada artista. Si Hubert comenzó el Retablo y Juan lo terminó, identificar ambas manos es como buscar la línea divisoria entre la base y la cúspide de una pirámide, que si bien son en sí diferentes, no se pueden separar de la unidad que constituyen, al igual que la obra en que bien podrían fundirse y complementarse las ideas y el trabajo de dos excepcionales pintores.

Esta larga controversia sigue abierta como lo prueban los informes de los dos últimos estudios que se han llevado a cabo sobre el Políptico. Estos estudios, quizás los más exhaustivos efectuados sobre obra de arte alguna, aunque adoptan posiciones extremadamente prudentes, no por ello ocultan totalmente sus pareceres sobre el controvertido tema de la autoría del Retablo.

Mientras P. Coremans declara haber escrutado en vano la superficies y profundidad de la pintura en búsqueda de un segundo autor, los resultados del análisis de los dibujos sub-

yacentes no excluyen esta posibilidad aunque tampoco la confirman.

El autor de esta última investigación, sin embargo, "se inclina a poner algo más de peso en la similitud de los dibujos subyacentes con los de aquellos paneles asignados seguramente a Jan" (48).

Si no puede resolver este antiguo dilema, el conocimiento de los dibujos subyacentes, en cambio, adquiere particular relevancia para la comprensión de la mayoría de los demás problemas del Retablo.

Sabemos así, como ya fuera expuesto en el apartado anterior, que las correcciones acrecientan el efecto de la tercera dimensión. Pero esta tercera dimensión, si bien por una parte contribuye a la unificación del conjunto, por la otra induce las notas discordantes de las variaciones y saltos de los distintos niveles de visión, que sorprenden hasta al más lego en el conocimiento de las leyes de perspectiva. Estas modificaciones en la tercera dimensión unas veces "acentúan la impresión de "sotto in su" y otras inexplicablemente hacen que "el punto de vista local se levante con las ortogonales que convergen en un punto más alto".

Con ello contradicen y desmienten todas las suposiciones sobre una evolución inexorable y prefijada que consideraba en consecuencia modernos los primeros y arcaizantes los segundos como surgidos de dos manos distintas. Simultáneamente el conocimiento de estas modificaciones abre un panorama nuevo insospechado que permite atisbar las ideas y fines perseguidos por Juan van Eyck a lo largo de su obra. Estas revelaciones, que a veces parecen alucinantes, cuentan siempre con elementos probatorios objetivos, que descubren y confirman un plan que

presidió la concepción, preparación, diseños, pinturas, correc
ciones y modificaciones de una obra cuyo estado final no cono-
cemos exactamente, pero podemos reconstruir en líneas generales
aún en aquellas partes en que la pintura ofrece daños irrepara-
bles. Podemos además ahondar en los objetivos que guiaban al, o
a los artistas, en la ejecución de esa obra excepcional que mo-
difica tan osadamente todos los parámetros y tradiciones del ar
te de su época.

C A P I T U L O V I

"LA VIRGEN EN UNA IGLESIA" Y UN ENSAYO DE
INTERPRETACION DEL CICLO PICTORICO DE JUAN
VAN EYCK

De la exuberancia y naturalismo del gótico tardío a una
versión serena y personal del Renacimiento

"El Políptico del Cordero Místico", como se sabe, es la primer obra firmada y fechada en la que aparece el nombre de Juan van Eyck asociado al de su hermano Hubert.

Los pintores que merecieron un encargo de las dimensiones e importancia de este retablo, debieron contar con una sólida reputación artística, apoyada en la ejecución de numerosas obras de una calidad superior a la de los otros artistas de su tiempo (1).

Pero de todas esas obras que se atribuyen al período anterior al Políptico, la única que llegó a nosotros y que reúne esas condiciones es la pequeña tablita del Museo de Berlín, que representa a la Virgen y al Niño en la nave central de una iglesia gótica.

El realismo manifestado en la representación de esa arquitectura iluminada parcialmente a través de los altos vitrales, y la graciosa figura de María, no tienen parangón con ninguna obra de su época, y, a pesar de las pequeñas dimensiones del cuadro, pudieron haber decidido a los futuros comitentes del "Retablo de Gante" a encargarlo al pintor que se destacaba con tanta evidencia de entre todos los demás de su tiempo.

A pesar de que esta sola pintura basta para consagrar a un artista, sin duda existieron otros trabajos que cimentaron la fama de Juan van Eyck, o de los hermanos van Eyck (en caso de ser cierta la existencia de Huberto), aun antes del Políptico. Esas obras, salvo algunas excepciones, no llegaron hasta nosotros, y aun éstas en su mayoría son bastante resistidas por muchos críticos.

Ya hemos mencionado los paneles de "La Crucifixión" y del "Juicio Final" (Nueva York) y "Las Horas de Turín". Podemos agregar las distintas crucifixiones que se exhiben en los museos de Berlín y de Venecia, alguna de las representaciones de San Francisco recibiendo los estigmas, el discutido "San Jerónimo en su estudio" (Detroit), que según algunos estudiosos es el mismo San Jerónimo de la Colección Medici, que fue muy famoso en su tiempo, y que conocemos solamente por las menciones documentales y por el impacto que con toda seguridad produjo en pintores como "Boticelli" y "Ghirlandaio", "La Anunciación Friedsam" (Nueva York) y otras obras, entre las cuales suelen contarse también varios dibujos (2). Todos estos trabajos son objeto de investigación, pues si bien se relacionan de algún modo con la obra conocida de Juan van Eyck, esta relación no es directa ni suficientemente clara como para permitir hablar de atribuciones. Pero no todo lo que separa a estas obras de las demás conocidas de Juan es atribuible siempre a una autoría diferente, sino que corresponde a un cambio en la concepción del arte, manifestado en una profunda renovación estilística que se observa no sólo en él sino en los demás artistas importantes de la época, en un período que coincide con la década en que fue pintado el Políptico.

Las notas más importantes que caracterizan a todas esas obras "probables" y que las diferencian de las demás reconocidas, es la falta de un sentido escultórico en sus figuras, y la poca o ninguna utilización de las arquitecturas como recurso para organizar y concentrar los espacios alrededor de las imágenes de devoción, comunicándolas de este modo estrechamente con el espectador.

En general, en ninguna de ellas el entorno arquitectó

nico desempeña un papel tan fundamental como ya se evidencia en esta Virgen de Berlín, o cualquiera de las demás que siguen al Políptico.

Aun aquellas representaciones presumiblemente anteriores, cuyo tema implica imágenes de devoción, como "La Virgen entre Vírgenes" de las páginas miniadas, o las crucifixiones, se ambientan preferentemente al aire libre, adoptando un énfasis descriptivo antes que devocional.

La frecuencia del tema del paisaje y su notable desarrollo durante el siglo XIV y sobre todo a fines de la misma centuria y comienzos de la siguiente, podría hacer prever la afirmación definitiva del género en lo que sigue del siglo XV. Pero no ocurre así, y esta corriente que tan promisoriamente se anunciaba en los paisajes en particular del maestro de "Las Horas del Mariscal de Boucicaut" y los hermanos Limburgo, pasa a un segundo plano en las obras de los grandes pintores del "quatrocento". El extenso y minuciosamente detallado panorama de "La Natividad" de Dijon y los paisajes del Políptico o de "La Virgen del Canciller Rolín", muestran unas veces un excelente conocimiento del género y otras una verdadera maestría en el arte cuya ciencia y habilidad se fue afirmando en la observación de la naturaleza y ejecución de numerosas pinturas. Pero las vistas al aire libre se reemplazan de pronto por ambientes domésticos, interiores de iglesias y palacios, en los que solamente alguna ventana abierta muestra algo de aquel antiguo esplendor de los paisajes pintados por los artistas del estilo internacional.

Poco a poco, ya con Roger van der Weyden y los pintores que le siguen, las campiñas, poblados y algunas veces montañas reaparecerán, pero ahora solamente como fondos de las

pinturas, hasta que a fines del siglo, y sobre todo en el siguiente, vuelven a ser un tema de primer orden, como ocurría con frecuencia en el arte de los miniaturistas y pintores del gótico internacional.

La repentina interrupción de ese género en la tercer década del siglo XIV no es el único aspecto sorprendente pues la relación de las figuras con estos nuevos interiores es ahora distinta y mucho más estrecha que en las pinturas de interiores de aquellos ilustradores de Libros de Horas. En efecto, cuando aquellos artistas representaban escenas situadas en habitaciones u otros tipos de estructuras arquitectónicas el espacio sugerido era mucho más amplio que el de las obras posteriores, lo cual se refleja también en el arte de Juan van Eyck y explica muchas de sus aparentes contradicciones.

Consideremos como ejemplo la representación de un interior de "Las Horas de Turín", atribuida en general a Juan van Eyck. La escena del nacimiento de Juan Bautista se ambienta en un aposento casi exageradamente amplio, con el cual las figuras se relacionan con aparente mayor lógica que en la Anunciación del Políptico, o cualquiera de las composiciones posteriores en las que las Vírgenes entronizadas no siempre podrían pararse o transitar. De esto se podría concluir que la miniatura mencionada exhibe mayor evolución y corresponde por lo tanto a una fecha posterior. Pero entonces debemos explicar también las causas por las cuales los mismos problemas de concordancia de escalas, entre arquitecturas y figuras aparentemente están mucho mejor resueltos ya en "Las Horas del Mariscal de Boucicaut" que en la mayoría de las obras firmadas de Juan.

Esta diferencia sorprende aún más, si consideramos la relación estrecha que existió, según algunos investigadores, en

tre las obras de ambos artistas y la primacía considerable en el tiempo de las ilustraciones del mencionado libro de "Horas" (3).

Por la aparición repentina de estos "arcaismos", resueltos satisfactoriamente ya muchos años antes por otros autores, podemos mencionar las siguientes explicaciones:

1º) la solución ya clásica de la intervención o influencia del hermano mayor, Hubert, menos evolucionado y audaz, o en otros términos más ligado a la "concepción medieval", caracterizado por el "horror vacui". (Es innecesario detenerse ya a demostrar la inconsistencia de este argumento).

2º) influencia de los escultores cuyas hornacinas subrayan y acompañan las estatuas. La imitación de las esculturas exige también adoptar una relación más estrecha y ceñida del espacio con las figuras (4).

3º) sin negar validez a la explicación anterior, se puede ubicar el problema en un contexto más amplio; el de la transformación que experimenta en general la pintura de la época, de los cuadros narrativos en cuadros de presentación, bajo la forma de retratos e imágenes de devoción. Como ya fue anticipado en los capítulos anteriores, el espacio acompaña y subraya estos cambios, lo cual se manifiesta no sólo en Juan van Eyck, sino también en los demás pintores de la época.

Quizás fue el maestro de Flémalle el primero en orientarse hacia la nueva pintura. Sus obras exhiben con mucha claridad este fuerte viraje que experimenta el arte de principios del siglo XV.

Los paisajes que con tanta profusión adornaban las miniaturas de los diversos libros de Horas, ceden su lugar, cada vez más, a los interiores domésticos o de iglesias, o a toda

clase de hornacinas. De los paisajes, quedan las vistas por pequeñas aberturas, que en algunos casos desaparecerán y en otros se transformarán en fondos mucho más neutros, sin la fuerza descriptiva de las vistas anteriores.

La función de los edificios de los "Desposorios de la Virgen" (Madrid, el Prado) son las de ser una referencia narrativa y simbólica de la acción que se describe. Las grisallas de las tapas, en cambio, ya enuncian con toda claridad el nuevo rumbo de las obras siguientes, pues las concavidades en el muro y las bases geométricas enmarcan y destacan hacia delante las estatuas de San Joaquín y Santa Clara. "El Retablo de Mérode" es quizás la obra que más claramente define ese cambio profundo y merece un lugar especial en el desarrollo del arte del siglo XV. "La Virgen de la pantalla de mimbre" (Londres, National Gallery), las alas del retablo Werl (Prado), ya con clara influencia eyckiana, son todas obras que se orientan en el mismo sentido.

Las mismas Trinidades (por ejemplo la de Frankfurt o la de Leningrado) muestran el curioso desarrollo de las hornacinas que tienen el fin de lograr un efecto tridimensional al destacar las figuras fuera de la superficie hacia el espectador.

"La Virgen en Gloria" (Aix en Provence) sentada sobre un banco que adopta la función de un trono sobreelevado en las nubes, señala en cambio el deseo de no renunciar a la vista de un paisaje (seguramente se trata de lugares ligados al donante) en el que la Virgen es al mismo tiempo parte de un tema descriptivo y narrativo y al mismo tiempo el tema de un cuadro de devoción. El escorzo de ese trono subraya la orientación frontal y facilita la relación necesaria con el espectador, todo lo cual permite considerar a esta pintura una obra de compromiso entre

lo narrativo-descriptivo y lo devocional. Este resultado último es logrado con mayor lógica en la representación de la "Misa de San Gregorio" (Nueva York, E.Schwarz Coll.) o lo que parece ser una copia de un original perdido, del mismo modo que "La Virgen con el Niño y dos ángeles en un abside" (Nueva York, Museo Metropolitano). En esta última pintura el espacio arquitectónico expresa con mayor sencillez de recursos un máximo de direccionalidad y centralización. En su calidad de síntesis es comparable esta obra a "La Virgen de la Fuente" de Juan van Eyck. Esta búsqueda de simplificación llega a su culminación en verdaderos retratos de Jesús, la Virgen y los Santos, retratos en los que se prescindiría de arquitecturas y en los que la comunicación es la más directa posible. Tenemos algunos ejemplos de ello en los rostros de Cristo y la Virgen del Maestro de Flémalle (Filadelfia), varios ejemplos de "Santa Faz" de Juan van Eyck y en "El Tríptico Braque" de Roger Van der Weyden (París, Louvre).

Un paisaje lleno de pequeñas anécdotas y detalles disminuiría la fuerza de las imágenes en el "Descendimiento" del Prado, donde vuelve a reeditarse el antiguo fondo de oro. Este con frecuencia, se ha interpretado como una vuelta al "gótico", sin comprender que es un recurso del nuevo arte con el que se definen admirablemente los volúmenes de los cuerpos y se logra la concentración necesaria en una obra de "devoción". Parecida función tienen las paredes lisas o un paño de intenso color detrás de las figuras en el "Calvario de Filadelfia" (Colección Johnson). El objetivo de organizar y concentrar el espacio de una imagen de devoción lo logra además Roger Van der Weyden con una gama variadísima de hornacinas, algunas cerradas, como aquella que semeja un edificio gótico en la Virgen entronizada de

Lugano (Colección Thyssen), o la pequeña hornacina que tan notablemente avanza la figura fuera del muro con su base de ménsula, en la Virgen entronizada del Prado. A medida que los paisajes se van organizando como fondos, ofrecerán sus efectos de perspectiva atmosférica para destacar las figuras, pero sin distraer mayormente el ojo con descripciones sorprendentes o siquiera algo interesantes. Esta simplificación no será en cambio de mayor interés para Juan van Eyck, el que después de la ciudad flamenca del "Políptico" y "La Virgen del canciller Rolín" ocultará la visión de los paisajes detrás de las figuras principales, generalmente con paños de honor, o con una torre que sólo deja entrever pequeñas vistas de paisajes a ambos lados ("Santa Bárbara", Amberes).

¿Cuál es la ubicación de la "Virgen en una iglesia" (Berlín) en este panorama de la primera mitad del siglo XV de la pintura de los Países Bajos?

Por un lado, la representación del interior gótico revela un interés y un análisis demasiado minuciosos de la arquitectura y de las luces, sombras y penumbras, para poder situar la entre las últimas obras de Juan. Por otra parte, la diferencia de escala entre la figura y su entorno, así como ciertas adaptaciones algo arbitrarias que permiten considerar a la iglesia como una inmensa hornacina que rodea a la Virgen, implican una libertad en el uso de "licencias artísticas" que va desapareciendo en las obras posteriores. Por lo demás, esas "licencias" definen una clara voluntad de lograr un cuadro de devoción.

A consecuencia de la utilización de un punto de vista ubicado a la derecha, pareciera que se quiere mostrar la iglesia como detrás de la Virgen. Sin embargo, esta separación no

alcanza la claridad de las ambientaciones arquitectónicas posteriores, cuando se adopta un eje de visión central y una escala correcta entre todas sus partes, como en el retrato de los Arnolfini o en el cuadro "La Virgen del canciller Rolín", entre otros. La disminución del tamaño de los aposentos de estas obras posteriores, necesaria para un encuadre razonablemente ceñido, queda justificada por la distancia que se establece entre las partes visibles de esos aposentos y las figuras. En cambio, cuando las arquitecturas se extienden al primer plano envolviendo a las figuras en "La Virgen de Van der Paele", o en "La Virgen de Luca", se eligen arquitecturas que por sus características justifican sus dimensiones reducidas, como es un presbiterio románico en el primer caso, o un pequeño aposento, apenas del ancho de un pasillo, en el segundo.

El último ejemplo que conocemos de figuras ambientadas en espacios dirigidos y organizados por arquitecturas, es "El Tríptico de Dresde". En él se pone de manifiesto la búsqueda de una mayor amplitud, mediante la cual las arquitecturas envuelven totalmente las figuras. Para no perder la indispensable supremacía que en un cuadro devoto debe tener la figura principal, la Virgen adopta nuevamente una escala algo mayor de la que le corresponde por su distancia. Pero ni el espacio tiene la amplitud de la iglesia gótica de "La Virgen de Berlín" ni la violación de las leyes de perspectiva es tan manifiesta como en aquella obra. Tal ha sido la diligencia puesta por el pintor y acertados los recursos desplegados, que no hay testimonio de que esa "licencia" haya llamado hasta ahora la atención de alguien (5).

La preocupación por armonizar figuras y arquitecturas, sin desmedro de la primacía de las primeras, que caracte-

riza a ésta y a todas las demás obras firmadas y fechadas, contrasta agudamente con la libertad de la pintura de Berlín. Por lo tanto, la ambigüedad espacial resultante del uso de dos escalas tan marcadamente diferentes, que en buena medida subraya su encanto para el espectador del siglo XX, revela que esta obra se ubica justamente en la zona limítrofe que separa al nuevo estilo del gótico internacional o cortesano. Es el período de tránsito de un arte cuyas representaciones estaban destinadas a ilustrar episodios y cuyo éxito estribaba en su riqueza descriptiva y narrativa, a un arte que sugiere la presencia de aquellas figuras religiosas reclamadas por una "Devotio moderna" que se difundía en esa época en todos los estamentos sociales (6).

La concepción de la figura de "La Virgen de Berlín", desconoce aun el tratamiento escultórico de aquellos cuerpos en las obras fechadas, donde el volumen y la sensación de peso se conjugan con una estaticidad y atemporalidad que sólo algún gesto familiar conecta con el tiempo del espectador. En cambio, esta Virgen gótica, luce en su ondulante y ágil presencia, toda la gracia aristocrática de una joven reina, que al igual que la Virgen coronada y rodeada de un séquito del "Libro de Horas de Turín", contrasta con las figuras maternas, sólidas y aplo-
madas que caracterizan a María en todas las obras restantes, y que son con seguridad posteriores.

En estas obras siguientes, parecen disminuir los símbolos de realeza, en la misma medida que se acentúan los que definen su condición de madre.

"La Virgen del canciller Rolín" representa la transición entre ambas épocas, pues en ella vemos que un ángel sostiene una corona sobre la Virgen, a modo de símbolo heráldico que define el rango de una figura. Pero María misma exhibe aho

ra, en su condición de madre, un rango superior aún al que podría simbolizar la corona. Su calidad de Madre de Dios la convierte no sólo en símbolo sino en la personificación misma de la maternidad universal.

La corona sobre su cabeza interpondría cierta solemnidad, allí, donde se quiere subrayar la inmediatez, que se transformará en las obras siguientes en verdadera familiaridad, mostrando a una madre que juega o amamanta a su hijo en compañía de uno o dos santos, o sola con el orante.

Los roles de realza y vasallaje, como símbolos de la relación del hombre con la divinidad serán substituidos por lazos más familiares, como son los maternales y filiales. Del mismo modo que Cristo, además de Rey o Juez, será concebido preferentemente como un hermano, esposo, o el amigo que da la vida por quienes ama (7).

Es verdad que Catalina de Alejandría adopta en "El Tríptico de Dresde" cierta elegancia cortesana que recuerda a esta imagen de Berlín, pero es significativo que en la misma obra, y en las demás ubicadas con seguridad después de 1432, María ya no ciñe corona y el Niño que tiene en sus brazos es, más que un elemento iconográfico, el centro de su atención maternal. Esta transformación se debe indudablemente a los cambios en las devociones, señalados anteriormente, y también a las nuevas vivencias personales del pintor, que en ese período funda su familia y ve nacer sus hijos. Su esposa, y ahora diligente madre, fue también sin duda la modelo en la que el artista halló una imagen más profunda e íntima de la maternidad y del misterio de la vida (8).

Si bien "La Virgen en una iglesia" es símbolo de la institución fundada por Cristo, las Vírgenes que son pintadas

después del "Políptico", son, junto con sus entornos, los retratos sublimados de la maternidad.

Por las obras fechadas podemos establecer firmemente la tendencia de Juan van Eyck hacia una organización simétrica, donde la imagen de devoción ocupa el lugar central.

La disposición de los diferentes elementos (paredes, ventana, lecho, etc.) en el retrato de los Arnolfini, atestigua sin posibilidad de error alguno, que entre 1434 y 1437, esta tendencia fue el cambio principal que se observa en su pintura, y por las obras siguientes no tenemos ningún motivo para suponer que se apartase de ella, por el contrario, esta tendencia se acentúa, como lo atestigua "Santa Bárbara" y "La Virgen de la fuente".

La inserción entre las obras firmadas, de una pintura con una nave de iglesia gótica, cuya vista es sostenida por el desarrollo de un solo sector o lado, contradice todas las características de esas obras. Más, si ese sector es el izquierdo, como ocurre en "La Virgen de Berlín", debemos ubicarla varios años antes del doble retrato de Londres.

Con frecuencia se supone que esta organización unilateral es consecuencia de que esta tablita formó parte de un díptico, como por otra parte parecen confirmarlo algunas de sus copias. En una de ellas, de 1492, la Virgen se dirige desde su panel a un donante arrodillado en medio de un aposento doméstico parecido a la cámara de los Arnolfini que no tiene ninguna relación con la iglesia gótica de su postigo vecino. Pero es justamente esta disposición aparentemente dissociada la que relaciona un díptico, supuestamente así copiado, con las obras de un período anterior al "Políptico" donde estas escenas se definían con un sentido más narrativo-descriptivo, antes que como una pin-

ra de devoción donde todo se subordina al tema central (9).

De como Juan se aparto de aquel estilo internacional es muestra final y definitiva "La Virgen de Dresde".

Allí se trata también de un solo donante y podría plnearse el conjunto en dos paneles en lugar de una nave central y dos laterales que conforman dicho tríptico.

Es muy evidente que nada puede ser más alejado a las búsquedas formales y espaciales del último período de Juan que un díptico de las características que exhibe la mencionada copia.

Es suficiente comparar toda la serie posterior al "Retablo de Gante" para percibir la extraordinaria coherencia de la evolución de las distintas composiciones y la progresión de las fechas de las mismas. Por lo tanto incluir a "La Virgen de Berlin" entre las últimas obras, como es la tendencia de algunos estudios recientes, es renunciar a todos los indicios de las demás composiciones, para seguir sosteniendo una sucesión caótica, dependiente de la progresión y profundización de los fondos, contradecida sin excepción por todas las pinturas firmadas y fechadas de Juan van Eyck. Renunciando a esos erróneos criterios de progresión se descubren numerosas relaciones entre las pinturas, que no han sido estudiadas y que sin embargo, muchas son indiscutibles, otras muy interesantes y sugestivas, como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores. Entre las segundas, quiero destacar algunas similitudes entre "La Virgen en una iglesia" y la composición del "Nacimiento de Juan Bautista"; tal como aparece en una miniatura del "Libro de Horas de Milán". Aquí no hay ningún ala derecha perdida y, sin embargo, el espacio es igualmente definido por ortogonales del lado izquierdo, mientras del lado derecho el ojo llega directamente a una pequeña escena complementaria que transcurre en otro espacio, alejado y u-

bicado en un nivel más alto, al igual que en el panel de Berlín. Es así que vemos en este segundo espacio a San Joaquín escribiendo el nombre de Juan, en un caso, y en el otro a los ángeles celebrando un oficio en el presbiterio de la catedral. Las figuras de ambas composiciones también guardan muchas semejanzas, aunque la relación entre ellas y los espacios que las ambientan es muy distinta. En el primer ejemplo las figuras están algo disminuidas, resultando destacada la amplitud de la sala, aspecto que concuerda con la intención narrativa de la pintura, mientras la pequeña tablita de Berlín es ya evidentemente una pintura devota. La relación y ajuste de las escalas de acuerdo con las necesidades del nuevo género y al mismo tiempo de una lógica cada vez más estricta, se irán logrando de obra en obra, como es posible comprobarlo en las pinturas fechadas. Sin embargo, tal coincidencia de esquemas espaciales no la encontramos entre otras dos obras del mismo pintor y justifica suponer la proximidad en el tiempo entre las mismas. Las divergencias también son importantes y permiten reconocer un profundo cambio o viraje en la orientación del artista. Este cambio será una de las causas, quizás la principal, de la próxima incorporación del lenguaje escultórico, que significará la conquista de los aspectos más destacados de la revolución plástica del siglo XV. En esta pintura de Berlín es posible reconocer, aunque en forma no tan rotunda, pero no menos clara, las notas principales, que el progresivo dominio técnico permitirá desarrollar en las obras sucesivas de éste y de los demás artistas que continuaron en la misma empresa.

Una de las primeras pinturas de la etapa siguiente es "La Anunciación Thyssen". La positividad de sus volúmenes coloca a estas grisallas entre las obras revolucionarias de este nuevo período, que tiene en el Políptico ya una de sus realiza-

ciones más altas y definidas.

Los puntos de vista desplazados totalmente a la derecha, que no se dan ya en ninguna obra con seguridad posterior a 1432, relacionan indiscutiblemente a "La Anunciación Thyssen" con "La Virgen en una iglesia" y con algunas miniaturas de las "Horas de Milán, entre ellas, sobre todo, la que ilustra el nacimiento de Juan el Bautista. Por otra parte, de comprobarse cierta la alternativa de un díptico, formado por un panel con "La Virgen en una iglesia" y otro con el donante arrodillado dirigido a Ella en oración desde su cámara doméstica, documentaría elocuentemente una vez más, cuáles eran las ideas del autor sobre las exigencias de unidad espacial en ese tipo de conjuntos, vieniendo a ser un antecedente muy valioso de la algo heterogénea asociación de los paneles del Políptico.

En este conjunto tan complejo, el criterio de simple adición va cediendo paso ante exigencias estructurales del conjunto; cada panel es subordinado cada vez más al centro, aunque para el espectador de los siglos posteriores, la diversidad de sus espacios es aún considerable.

Los pasos siguientes serán: reunir a la Virgen y al donante en un espacio común y centralizado, como lo vemos en "La Virgen del canciller Rolín", y finalmente el ubicar a María en ese centro en "La Virgen de Van der Paele".

Las nuevas ideas se ponen de manifiesto en 1437 cuando el pintor se propone nuevamente una composición de varios paneles. Elige sin duda un número impar para lograr un centro de convergencia y jerarquía. Pero ahora, en "El Tríptico de Dresde", el espacio de la nave central, en cuya cabecera se ubica el trono con María, se extiende a los paneles laterales en forma de dos naves secundarias, donde son ubicados el donante y

los santos protectores. El panel de Berlín mostraba claramente la intención de hacer coincidir su forma con la de una iglesia. La misma idea es lograda ahora plenamente con un panel central y sus alas, representando las distintas partes de un templo, con una idea de unidad hasta ahora sin precedentes.

La unidad y la centralización serán también los ideales que proclamarán, cada vez con más insistencia, las obras de los principales pintores, escultores y arquitectos del nuevo arte de la época del humanismo en Italia.

Se ha afirmado con frecuencia que Juan van Eyck es un artista que aún pertenece al periodo medieval lo cual implica muchas veces un juicio de valor antes que una mera referencia histórica.

A pesar de que se lo incluya generalmente, y no sin alguna razón, entre los artistas del gótico tardío, nadie puede tampoco caracterizar acabadamente el arte del renacimiento, ignorando el inmenso aporte que significó su obra a la nueva época.

Dejando de lado el tema, aunque complejo no menos real, de la influencia directa e indirecta de Juan van Eyck en varios pintores italianos de ese siglo, es posible mencionar otros aspectos que están fuera de discusión. Entre éstos figura en primer término el gran aporte que significó el perfeccionamiento y difusión de la pintura al aceite, y además el descubrimiento que logran sus cuadros de la luz y de la atmósfera, de las miradas al frente, de los espejos, así como de todo tipo de reflejos, entre otros que sería largo enumerar.

Cualquiera de estas innovaciones bastaría para situar a un pintor entre los demás de la vanguardia de su tiempo. Sin embargo, estos aspectos, exclusivamente pictóricos, no podrían

ser relacionados, sino solo indirectamente, con los pensadores humanistas que buscaban en el pasado las fuentes de renovación de su cultura. Daría la impresión que Juan van Eyck fue un genio solitario que, del mismo modo como la sociedad de la que formaba parte, se mantuvo marginado de las corrientes renovadoras de su tiempo.

Nada hay más alejado de la realidad pues son muchos los aspectos de su vida y de su pintura que lo muestran no solo relacionado y coincidente con muchos ideales de los artistas y pensadores del sur de los Alpes, sino aún anticipado en el tiempo a la mayoría de ellos. ¿De qué otro modo es posible explicar el lugar destacado de las sibilas paganas junto a los profetas bíblicos en una obra como "El Políptico"? ¿O la utilización, en varios de los paneles del mismo, de letras "romanas" para la mayoría de las inscripciones en reemplazo o cubriéndolas a veces, de las mismas leyendas en caracteres góticos, aún presentes hoy en las capas subyacentes? ¿Cómo explicar asimismo que adopte para las inscripciones más solemnes letras antiguas clásicas, para otras las góticas, en otra ocasión utilice el alfabeto griego y aún el hebraico?

Es sabido que los arquitectos florentinos, creadores del nuevo estilo, en un primer período buscaron inspiración en los edificios románicos antes que en los romanos antiguos.

¿No hace lo mismo Juan van Eyck cuando recrea toda clase de arquitecturas románicas, prefiriéndolas a las góticas que se erigían a su alrededor? Unas veces la elección puede tener justificación simbólica, pero la causa de la profusión de arquitecturas románicas en las pinturas de Juan van Eyck, responde sin duda a causas más profundas.

Es verdad que todas estas notas renacentistas mencio-

nadas, pudieran ser solamente un barniz que oculte a un artista que sigue permaneciendo esencialmente "medieval".

Sin embargo, Juan van Eyck, fue de los primeros artistas que sabemos que unían a las constantes investigaciones técnicas relacionadas con su perfección artesanal, una cultura muy vasta para la época, como lo documentan sus obras y varios de los cronistas que a él se refirieron.

Esta nueva preocupación que trasciende el conformismo de una seguridad artesanal, lo convierte en uno de los hombres más cultos de su tiempo.

La relación con su "señor" y duque, Felipe el Bueno, también es una de las primeras muestras del gran prestigio y autonomía del nuevo "estatus" del artista. Aquél manda elevarle el sueldo de 100 a 360 "libras", para no perderlo, pues sería imposible hallar otro pintor "tan excelente en su arte y ciencia" (10).

Si no tuviéramos ninguna de estas noticias, y si por el contrario los documentos de la época probaran que pasó su vida recluido en su taller; a juzgar exclusivamente por las ideas que descubren sus creaciones, por la introducción creciente de la simetría y la centralización de los esquemas compositivos de sus últimas obras, podríamos juzgar cuán lejos han quedado las búsquedas de realismo e ilusionismo de la fase "revolucionaria" que caracteriza los comienzos de ese siglo. Podríamos juzgar asimismo como estas últimas pinturas lo acercan a los ideales estilísticos y formales del renacimiento más pleno o clásico de fines del siglo XV y comienzos del XVI.

El camino que en Juan van Eyck va del naturalismo descriptivo y aditivo del gótico internacional a la organización centralizada renacentista, queda claramente ilustrado por todos

los ejemplos de las obras analizadas, a pesar de que hoy, muchas veces, nos impresionan más por su violento realismo y aparente modernidad aquellas que se acercan al primero de los dos polos mencionados.

Max Friedländer definió magistralmente ese camino y el rumbo en que evoluciona el arte del gran maestro de Brujas:

"Con el paso de los años, el arte eyckiano se ha desarrollado en el sentido de una más clara sobriedad. Las composiciones ganan en sencillez y modestia, en plasticismo, en economía de medios, en dignidad ..." (11)

Entre todas las obras, ni "La Virgen en una iglesia", ni "La Virgen del canciller Rolín" pueden ser los mejores ejemplos de sencillez y modestia, o de la economía de medios del último período del arte eyckiano. En cambio, si comparamos las grisallas de "La Anunciación Thyssen", las del Políptico y las de las hojas cerradas del "Tríptico de Dresde" surge muy claramente que los comienzos se asocian con el estudio de la tradición artística y la investigación de la naturaleza, lo que permite en una segunda etapa manifestar todo el poder de esas conquistas en obras cuya exuberancia y esplendor no tienen paralelo alguno. Finalmente se despojan de algo de su riqueza para orientarse hacia el plasticismo espacial, hacia la sencillez y dignidad a través de una economía de medios, a la que sólo los grandes artistas acceden en las etapas culminantes de su evolución.

Comprender los objetivos e ideas del pintor en los sucesivos períodos de su producción y sobre todo en estos últimos, en los que de algún modo culmina toda su obra, enriquece notablemente a todo el que se acerca a esas pinturas, no sólo como

estudioso, sino también asumiendo el rol de contemplador de ellas, pues le permite contar con una metodología que es como el hilo de Ariadna con el que puede introducirse y orientarse en los espacios y tiempos correspondientes a cada pintura, logrando que éstas deslumbren en toda su plenitud, no ya exclusivamente por sus valores intrínsecos y particulares, ni por su mayor o menos alejamiento del medioevo, sino por su lugar y función en el conjunto, por el modo en que dan respuestas a las posibilidades que se vislumbraban en las obras anteriores, y a su vez por el hecho de apuntar al futuro con nuevas alternativas, que esperan otras creaciones para ser definidas. Este enfoque de conjunto puede ser tan valioso como si fuera otra obra más, no menos cautivante que cualquiera de las demás ya conocidas de Juan van Eyck.

La aparición futura de alguna de las pinturas perdidas, aunque sólo como posibilidad remota, no debe desecharse totalmente, ni tampoco el hallazgo de un nuevo indicio documental sobre algunas de las fechas discutidas.

Mientras ello no ocurra debemos seguir interrogando a las pinturas, para buscar en la multiplicidad de sus temas, y diversidad de esquemas y soluciones, toda la identidad y coherencia de un proceso creador y de un modo de pensar, plasmados por la personalidad avasallante de quien las imaginó, proyectó y ejecutó. En ellas es posible descubrir además de las características de los determinados períodos por los que transitaba su autor, toda la dedicación, concentración y amor de los que eran capaces los artistas-artesanos de su tiempo. Ellos lograban con frecuencia obras perfectas y, en algunos casos, elevaban esa perfección hasta el nivel de lo genial, que permite ubicarlas entre las creaciones más valiosas que integran el

patrimonio cultural de la humanidad.

N O T A S

.

NOTAS AL PROLOGO

- (1) Jean-Louis Vaudoyer, José Milicua, La Expansión del Renacimiento en Europa, en Historia general del Arte, Montaner y Simon, Barcelona 1958, pág. 114.
- (2) Ver nota nº 11, Cap. V.
- (3) Julius S. Held, "Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting", en The Art Bulletin, XXXVII, 1955, págs. 205-234.

NOTAS AL CAPITULO I

- (1) "... Su fidelidad de reproducción no ha sido superada en Occidente.
"... La mirada del modelo no está más en la dirección "del giro de la cabeza y del tronco; sino, y por primera vez en la historia de la pintura, se dirige derecho "hacia el espectador ...
"No puede haber duda que, si no poseyeramos ninguna otra obra de Jan, excepto sus retratos individuales, aún así "podríamos afirmar que con él comienza una nueva era en "la historia de la pintura".
Ludwig Baldass, Jan van Eyck, Phaidon Press, London 1952 (Cap. V, págs. 64, 72, 78).
"La increíble precisión con la que es logrado el aspecto "físico de cada personaje, sobrepasa de muy lejos todos "los ensayos que habían intentado algunos de sus antecesores, al igual que las realizaciones efectuadas por "los mejores de sus sucesores".
"Valentin Denis - Van Eyck - Fernand Nathan, Ed. París 1982, pág. 132.
- (2) Para referirse a esa cualidad extraña de sugestión y comunicación de estas obras con el espectador de distintas épocas, algunos autores utilizan expresiones como "magia" o "embrujo":
"... estamos comprometidos mágicamente con el individuo "retratado) en su realidad espacial". Charles D. Cutler, Northern Painting. Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York 1968, pág. 103.
"... cabe preguntarse, si estamos aún en el dominio del "arte o más bien en el de la magia". Valentin Denis, op. cit., pág. 92.
"Situados frente a una pintura de Juan van Eyck, caemos "bajo este embrujo. Creemos que ha logrado traducir la "inagotable riqueza de detalle que se encierra en el mundo visible. Tenemos la impresión de que pintó cada hilo "del damasco de oro, cada pelo de los ángeles, cada fibra "de la madera. Pero es evidente que no pudo hacerlo, por "mucha paciencia que pusiera en trabajar con lupa. Aunque "sabemos muy poco del secreto de tales efectos, tienen que "basarse en una ilusión". E.H. Gombrich, Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1979, pág. 195.
Quizas el que mejor definió esta impresión de vida y misterio, no solo en los retratos sino en cada objeto pintado o "retratado" por Juan van Eyck, fue H. Focillon: "...
"En cierto sentido para van Eyck toda realidad es misteriosa; hállese ante el objeto como si lo descubriese "por primera vez; lo estudia como si quisiera con poética paciencia sorprender en él la solución de un enigma, "encantarlo" e infundir a su imagen una segunda vida, "silenciosa. Todo es único para él y, en el verdadero "sentido de la palabra, singular. En tal universo, donde nada es intercambiable, lo accesorio y lo inanimado "asumen el mismo valor fisonómico de un rostro". H. Focillon, Art d' Occident, 1938, en Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggia, La obra pictórica completa de los van Eyck. Clásicos del Arte, Noguer-Rizzoli, Ed. Noguer, Barcelona -Madrid, 2da. ed. 1973, pág. 12,-

- (3) Elisabeth Dhanens - Hubert et Jan van Eyck - Albin Michel. Antwerpen 1980, págs. 32 y 60.
- (4) Elisabeth Dhanens, op. cit., pág. 346 y sgts.
- (5) Elisabeth Dhanens, op. cit., pág. 323.
- (6) Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, La obra pictórica completa de los van Eyck. Clásicos del Arte, Noguer - Rizzoli, Ed. Noguer, Barcelona - Madrid, 2da. ed. 1973, pág. 88 nº 4.
- (7) James Snyder, The Cronology of Jan de van Eyck's Paintings, en Album Amicorum J.G. van Gelder, La Haya 1973, págs. 293 a 297.
- (8-9) Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit. pág. 96 nº 25.
- (10) Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its origins and character. 2 vols. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1964, pág. 192.
- (11) Elisabeth Dhanens, op.cit., pág. 391.
- (12) Gertrude Borghero, Collezione Thyssen - Bornemisza, Catálogo Ragionato delle opere esposte, Villa Favorita, Castagnola 1981, pág. 103.
M. Allen Rosenbaum. Collection Thyssen - Bornemisza, Maitres Anciens, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Exp.: 7 janvier - 28 mars 1982 - Impr. Marseille 1981, pág. 44.
- (13) Ubicar al Tríptico de Dresde cinco o seis años antes, surge de la necesidad de separarlo del Díptico Thyssen. Esta dificultad fue ignorada por aquellos que se ocuparon del problema antes de 1933, como Kämerer, que no conocían aún al Díptico adquirido ese año por el barón H. Thyssen - Bornemisza, identificado por M. Friedländer y ubicado unánimemente alrededor de la fecha de La Virgen del canónigo van der Paele. Entre todas las alternativas posibles, parecía lo más razonable adelantar la fecha del Tríptico de Dresde. La cercanía del Tríptico de Dresde con el Políptico fue muy objetada: "... si hay una obra de Jan que difiere llamativamente de esas partes del Altar de Gante que Panofsky acepta como las suyas, es el Tríptico de Dresde. Es suficiente comparar las simuladas esculturas sobre sus partes externas, con los dos Santos Juanes. Casi cualquier fecha sería preferible a esa dada por Panofsky".
Julius S. Held - Análisis de Libros: Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting en The Art Bulletin XXXVII, 1955, págs. 205-234.
El autor prefiere cualquier fecha con tal de separar esas dos obras por un lapso de tiempo razonable. La realidad confirmó esta exigencia interponiendo cinco años entre ambas creaciones. El mismo razonamiento vale, y en forma más imperiosa aún para la cercanía de las grisallas Thyssen y las de las tapas del Tríptico de Dresde. Pero ahora tenemos dos obras inamovibles y queda

solo la posibilidad de anticipar o postergar la fecha del Díptico Thyssen.

El tratamiento escultórico de las figuras y del espacio de esta última obra se relaciona mucho mejor con las pinturas del Políptico que con las obras posteriores al Tríptico de Dresde.

Por todos estos motivos, desarrollados en el Cap. III, se prefiere una fecha más temprana cuyo resultado es el orden inverso; si el anterior de Panofsky consistía en A - B - C el nuevo propuesto es C - B - A donde C es el Díptico Thyssen, el B el Políptico y el A el Tríptico de Dresde.

- (14) Pierre Francastel en Galienne Francastel - La pintura italiana - II. El Quattrocento florentino - Ed. Garriga - Barcelona 1964, pág. 7.
Giorgio T. Faggin, op. cit., pág. 94 nº 16.
"Les dates proposées se répartissent entre 1413 et 1437", Elisabeth Dhannens, op. cit., pág. 278.
- (15) Desde ese punto de vista es comprensible que sea considerada La Virgen del Canciller Rolín, como la culminación del arte de Juan van Eyck, el "terminus post quem" como la denominara Josep Kern, de acuerdo al principio enunciado por Kämerer cuando halla: "das Naturgefühl eines Malers zuerst in dem Aufbau und der Durchführung der Hintergründe" zu finden; "seine Fähigkeit, überzeugende Tiefenwirkung im Bilde zu erzielen", wird ihm "zum wichtigsten Masstab seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung" (el sentimiento de la naturaleza de un pintor primero en la construcción y ejecución del fondo; su habilidad para obtener un efecto convincente de profundidad en el cuadro "constituye para él la regla más importante para determinar su evolución histórica"). La mayoría de los autores sostienen el mismo criterio, entre los cuales Karl Voll señala que: "Für die Datierung der unbezeichneten Werke des Jan van Eyck, sagt er, ist seine Raumbehandlung von grösster Wichtigkeit, und darum ist es von hohem Wert, das die Rolin - Madonna mit ihrer reichen Architektur so weit an den Anfang seiner Tätigkeit gesetzt werden kann...". (Para determinar la fecha de las obras no firmadas, dice él, es de mayor importancia su tratamiento del espacio, y por eso es de gran valor que la Madonna de Rolín, con su rica arquitectura, se pueda ubicar tan al principio de su actividad).
G. Josep Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck in ihrer Schule. Leipzig 1904, pág. 1.
Como puede verse, este criterio "espacial" no garantiza la coincidencia de las fechas, sin embargo sigue mereciendo cada vez más crédito como lo declara el mismo J. Kern a continuación de los textos citados anteriormente: "Die Erkenntnis von der Bedeutung des räumlichen Elementes in der Bildern soll also von der Forschung zur Bezeichnung und Datierung zweifelhafter Werke in erster Linie verwertet werden". ("El conocimiento de la importancia del elemento espacial en las pinturas, deberá ser utilizado en primera línea en la investigación que determine y coloque fecha a las obras dudosas"), op.cit.págs.1-2.
No se cuestiona aquí la validez de la metodología espa-

cial, la que sigue siendo aquella que menos sujeta está a las apreciaciones de la subjetividad personal, lo que se discute es el criterio de considerar exclusivamente el fondo y la profundidad para determinar el desarrollo espacial.

Esta cuestión se debatirá a lo largo de todos los capítulos siguientes.

- (16) Si bien no fue Panofsky ni el único ni el primero en ocuparse de estos temas, el impulso dado en sus estudios a este enfoque fue sin duda decisivo.
- Fuera del ámbito estrictamente artístico fue J. Huizinga uno de los investigadores que quizás mejor aclara el desarrollo del simbolismo en el período que nos ocupa. Es muy útil tener presente sobre todo su capítulo: La decadencia del simbolismo, de su obra *El Otoño de la Edad Media*, algunos de cuyos conceptos transcribimos a continuación: "Tan pronto como Dios tomó forma sensible, había de cristalizar también en ideas sensibles cuanto procedía de El y en El encontraba su sentido. Y así es como nace aquella noble y sublime representación del mundo, como un gran todo simbólico, como una catedral de ideas, como la más rica expresión rítmica y polifónica de todo lo que cabe pensar ... El pensamiento no busca la unión ... de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad ... El simbolismo pierde, sin embargo, esta apariencia de arbitrariedad y falta de madurez, tan pronto como se ve claro que está inquebrantablemente unido con la concepción del mundo, que en la Edad Media se llamaba realismo ...
- "Existe, pues, un nexo indestructible entre el simbolismo y el "realismo" en el sentido medieval ... Pues no se trata ... de aquella disputa de agudos teólogos, sino de representaciones que dominan la vida entera de la fantasía y del pensamiento, como se manifiesta en el arte, en la moral y en la vida diaria ...
- "Unidas estas tres modalidades del pensamiento -el realismo, el simbolismo y la personificación-, vinieron iluminando al pensamiento medieval como una corriente de luz ...
- "El simbolismo creó una imagen del universo, cuya unidad era aún más rigurosa, cuya conexión era aún más íntima que las que puede dar el pensamiento actual de las ciencias naturales. Abarcaba con sus poderosos brazos el reino entero de la naturaleza y la historia entera. Se creó en ambas un orden y gradación inalterables, una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica... Todas las cosas ofrecen puntos de apoyo y sostenes a la ascensión del pensamiento hasta lo eterno; todas se elevan mutuamente de escalón en escalón hasta la altura ... Representétese el lector el goce de un mundo en que cada piedra preciosa chispea con el esplendor de todos sus valores simbólicos, en que la identidad de la rosa y de la virginidad es más que un poético vestido de fiesta y abraza la esencia de ambas. Vívase en una verdadera polifonía del pensamiento. Todo está transido por éste. En toda representación resuena un armonioso acorde de símbolos".
- Johan Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, trad. por Jose Gaos, 9a. ed. Revista de Occidente, Madrid 1973, pág.

315 y sts..

- (17) Erwin Panofsky, Vida y arte de Alberto Durero. Versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Ed. - Madrid 1982, 1ra. ed. Princeton University Press 1943 - 1955. Cap. VIII Durero como teórico del arte, ap.: La perspectiva, pág. 257 y sig.

Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Harvard University Press, Cambridge - Massachusetts - 1964, Introduction, págs. 1-20.

- (18) "... the "Death of St. Ambrose", executed by an artist "already familiar with Brunelleschian methods, is fairly "correctly" constructed whereas the Arnolfini portrait "is not and has four central vanishing points instead of "one. What matters is that the Italian master conceives "of light as a quantitative and isolating rather than a "qualitative and connective principle, and that he places "us before rather than within the picture space. He "studies and uses light mainly in terms of rectilinear "propagation, employing modeling shadows to characterize "the plastic shape of material objects, and cast shadows "to clarify their relative position. Jan van Eyck, however, studies and uses light, in addition, in terms of "diffraction, reflection and diffused reflection. He "stresses its action upon surfaces as well as its modification by solids and thereby works that magic so ardently admired throughout the centuries: those reflexes "on brass and crystal, that sheen on velvet or fur, that "subdued luster of wool or seasoned wood, those flames "that look "as though they were really burning," those "mirrored images, that colored chiaroscuro pervading the "whole room. And where the death chamber of St. Ambrose "is a complete and closed unit, entirely contained within "the limits of the frame and not communicating with the "outside world, the nuptial chamber of the Arnolfinis is, "in spite of its cozy narrowness, a slice of infinity. "Its walls, floor and ceiling are artfully cut on all sides "so as to transcend not only the frame but also the picture plane so that the beholder feels included in the "very room; yet the half-open window, disclosing the thin "brick wall of the house and the tiniest strip of garden "and sky, creates a kind of osmosis between indoors and "outdoors, secluded cell and universal space".
Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, op.cit., pág.7.
- (19) W. Goethe, Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn, 1816-
de Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op.cit. pág.10.
- (20) "Yet no two pictures so closely related in iconography "and composition could be more different in spirit. "Piero's soaring basilica with its unbroken, windowless "surfaces is majestic and self-contained, where Jan's "small, low, circular church, seen as a "closed-up" and "communicating with the outdoors by a fenestrated ambulatory, is, like the Arnolfini portrait, both intimate and suggestive of infinity. Where the Duke of Urbino, "turned to full profile, is set apart from the community

"of the saints, the Canon van der Paele, depicted in three-quarter view and kneeling between the Virgin Mary and his patron saint, is included in this community; and the same privilege is accorded, in a lesser degree, even to the beholder. True, the longitudinal arches of Piero's structure, with their anterior impost blocks overlapped by de frame, do suggest incompleteness; but they also keep us at a distance from the event, for they place in the nave of the edifice, with the triumphal arch (no to mention the lance and gauntlet of the Duke) interposed between us and the apse and transept where the Virgin holds her court. Jan includes us within the boundaries staked out by the columns and thereby draws us, quite literally, into the circle of the 'sacra conversazione'; and the carpet spread over the steps of the Virgin's throne, cut off as it is by the lower frame, seems to extend to the very tips of our shoes".
Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit., págs. 7 y 8.

- (21) Podría objetarse que en el primer caso no se trata de sis temas, sino de logros aislados. En los capítulos que siguen se podrá comprobar que no siempre se trata de intentos esporádicos y aislados, sino de una búsqueda consciente y sistemática de aquellos objetivos destacados por E. Panofsky.
- (22) "The main reason for not considering the Flemish development fully in this study is that as is so clearly shown by Panofsky (Early Netherlandish Painting) who has now so largely covered the field, it does not in any sense represent a "fresh start" as regards spatial realism, its roots lying in the French and Franco-Flemish art of the fourteenth century".
John White, The birth and rebirth of Pictorial Space, Faber and Faber, London 1972 - pág. 233.
- (23) Hans Sedlmayr, Epocas y obras artísticas - 2 tomos, Ed. Rialph, Madrid 1965 - Tomo I, pág. 312.
- (24) Leonardo da Vinci, Man. F. fol. 34r. en L. Brion - Guerry, Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective, Belles Lettres, Paris, 1962, pág. 74.
- (25) G. Joseph Kern, op. cit.
- (26) G. Joseph Kern, op. cit., págs. 2 y 3.
- (27) "Der Widerspruch, in dem die angeführten Urteile zweinander stehen, legte nun den Gedanken nahe, eine eingehende Untersuchung des gesamten verfügbaren und für diese Zwecke brauchbaren Bildmaterials in Beziehung auf die perspektivische Zeichnung zu unternehmen".
G. Joseph Kern, op. cit., pág. 3.
Las contradicciones que menciona Kern se refieren al uso y conocimiento de las leyes de la perspectiva por los hermanos van Eyck.
Mientras Crowe - Cavalcaselle sostienen que "Reglas aisladas de la perspectiva lineal no eran desconocidas a los van Eyck, pero sí lo eran los principios ge-

"nerales de la ciencia ...", V. Nielson "llega a la "conclusión de que Juan conocía la ley de la perspectiva de la distancia y la aplicaba en sus obras". Woltman y Wörman por su parte atribuyen a los pintores flamencos del Renacimiento temprano "un nuevo despertar de la perspectiva"; sobre todo afirman que esos artistas habían conocido la lección desde "el punto del ojo" (op. cit. págs. 2-3.

Hoy realmente ya no nos parecen tan contradictorias estas conclusiones, y menos si las comparamos con las de los autores posteriores, sobre todo de las más recientes publicaciones.

Considérese solamente los temas de la cronología de las obras, que más allá de las fechas diversas, encierran muchas veces interpretaciones del desarrollo de las ideas del pintor totalmente opuestas. Si mencionamos el problema de Hubert van Eyck, la oposición se transforma en franca polémica que a veces semeja un campo de batalla.

(28) Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit., pág.10.

(29) Ibidem.

(30) Pierre Francastel, op. cit., pág. 7.

(31) Ibidem.

(32) Ibidem.

NOTAS AL CAPITULO II

- (1) "En punto a la forma, los Van Eyck eran realistas absolutos, pero en definitiva nada sabemos de su espíritu. Todo cuanto la crítica artística moderna y estetizante deduce de las obras de estos autores (con respecto al espíritu que los anima) es fantasía y paráfrasis". Johan Huizinga, Hombres e Ideas. Ensayo de historia de la cultura Comp. Gen. Fabril Ed. Bs. As. 1960, Cap. Renacimiento y Realismo, pág. 263.
- (2) "A pesar de la entusiasta descripción de Weale (1908) y el hecho de que la obra haya sido generalmente acogida como original seguro de Jan, algunas dudas acerca de la autenticidad han sido formuladas por varios críticos en 1956, cuando la obra fue prestada a una exposición en "Brujas".
Raffaello Brignetti - Giorgio T. Faggini, op., cit. pág. 93 Nº 14.
"Longtemps considérée comme une oeuvre signée de Jan van Eyck, elle est maintenant reconnue comme celle d' un é-pigone, porteuse d' une inscription apocryphe".
Elisabeth Dhanens, op. cit., pág. 346.
"In the recent catalogue of the National Gallery of Victoria, Ursula Hoff, in fact, rejected the panel as a work of Jan van Eyck on the basis of recent laboratory analyses, concluding that it was but one of the finer copies of some lost van Eyck painting that must have enjoyed considerable repute in its day. Whether or not one is willing to remove this charming piece from van Eyck's oeuvre -and I'm inclined not to- it is admittedly a problematic work ...".
James Snyder, op. cit., pág. 294.
- (3) Refiriéndose a la Virgen del Canciller Rolin, leemos en la obra ya mencionada de Elisabeth Dhanens: "Cette oeuvre d' art, placée au seuil de la Renaissance, est à l'opposé de l' AGNEAU MYSTIQUE moyenageux caractérisé par sa multiplicité additive liée à la surface monumentale. Il apparait à l' évidence que ces deux tableaux n'ont pas pu être conçus par le même homme," (op.cit., pág. 279).
- (4) Para las demás obras discutidas y sin fecha se apoyan con nuevas razones las fechas admitidas tradicionalmente, aunque no por todos, por la mayoría de los autores. En este caso, de la Anunciación Thyssen en cambio, se propone una fecha muy distinta a la aceptada unánimemente. Ver nota nº 12 del capítulo anterior.

NOTAS AL CAPITULO III

- (1) Max Friedländer, Burlington Magazine, Vol. 65, 1934, pág.3.
- (2) Elisabeth Dhanens, HUBERT ET JAN VAN EYCK, trad. franc. de Jacques Gengoux, Albin Michel, Amberes, 1980, pág. 339.
- (3) Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting - op. cit., págs. 191 - 192.
- (4) Kaemerer (1897) y Bruin (1955) sostuvieron fechas que resultaron correctas. La mayoría de los autores sin embargo lo consideraron más cercano al estilo "gótico internacional" que la Virgen de Van der Paele de 1436. Ese razonamiento exigía fechas más o menos anteriores. Uno de los pocos cuestionamientos que últimamente se han hecho, no sólo a una fecha particular (La de la Virgen en una iglesia) sino al sistema en su conjunto, es el de James Snyder, The cronology of Jan Van Eyck paintings -En album Amicorum J.G. Van Gelder-, La Haya, 1973, págs. 293-297.
- (5) Johan Conrad Ebbinge-Wubeen. Catálogo de la exposición Thyssen-Bornemisza en el museo du Petit Palais, 7 de enero a 28 de marzo 1982, pág. 44. Si bien aquí se hace referencia a la limpieza del marco no hay ninguna mención de la prolongación de la pintura de las bases sobre los marcos, del mismo modo como no se ha dado a conocer hasta la fecha una fotografía completa de la pintura y sus marcos en su nuevo aspecto. La fotografía publicada por Albert Châtelet, Van Eyck, Collans d'arte Paola Malpiero, Ed. Capitol, Milano 1979, muestra las bases completas, pero recortadas de sus sombras y de los marcos sobre los que se hallan pintadas. En cambio es muy acertada la comparación con los Pleurants de Claus Sluter que hace el autor en el comentario a dicha ilustración: "Il panneggio delle due figure, che le avvolge pesantemente, se sembra ancora subire l'influenza dell'arte di Claus Sluter e in particolare delle figura piangenti eseguite per la tomba de Filippo il Temerario".
¡Esa semejanza es tan incontestable como lo es la diferencia con La Anunciación del Tríptico de Dresde, cuyas grisallas se alejan de las esculturas mencionadas en su estilo y seguramente también en el tiempo!
- (6) Los resultados de la limpieza de los marcos así como su incidencia en el equilibrio general de la obra, los pude apreciar gracias a la gentileza del Director de la colección, el señor Simón de Pury, y a la ayuda inestimable de la señora Conservadora Gertrude Borghero, que me han brindado tanto la posibilidad de examinar la obra, como el acceso a la información existente, archivo, estudios radiográficos, etc., a pesar de la fecha de mi viaje, que no coincidía con la temporada en que esta colección permanece abierta al público. Debo expresar también mi reconocimiento a Mme. de Pury, gracias a cuya mediación esto fué posible.
- (7) Algunas de estas características últimas, coinciden con las señaladas por Wölflin para las obras clásicas. Sin embargo hemos preferido mantenernos en los límites de las obras analizadas pues la aplicación de criterios generales originó

más de un conflicto con las fechas ya conocidas (sobre todo los últimos), con mayor razón aún, no pueden servir de guía para hallar las desconocidas.-

(8) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, op.cit., pág. 107.

(9) Elisabeth Dhanens destaca la semejanza de los pesados pliegos de los ropajes de ambas grisallas, sin embargo opta por una fecha más reciente que la del TRIPTICO DE DRESDE, como consecuencia de la comparación de las bases de las simuladas estatuas:

"La forme des socles est assez curieuse. Ils sont relativement plus élevés que ceux de Dresde et leur bord inférieur est rétréci, ce qui donne une certaine impression de laillé maniériste, impression que confirment les trilobes dirigés alternativement vers le haut et vers le bas. Ce traitement des formes, malgré les ressemblances avec les deux saints Jean, paraît sans aucun doute plus récent que celui du Triptyque de Dresde", (E.D. op. cit., p. 339).

Sin embargo, el motivo de los trilóbulos alternados también aparece en el atril de los ángeles cantores del Políptico y, algo más desdibujados, en el respaldo de un sillón en el fondo de la alcoba del "Retrato Doble" de la National Gallery. Probarían entonces más bien una fecha temprana, del mismo modo que el "parecido con los dos Santos Juanes" destacado por la misma autora.-

(10) Lamentablemente, y a pesar de que esta etapa sea probablemente la más fecunda de la producción de Juan, nos han llegado pocas obras de la misma y aún varias de ellas sin sus marcos como LA VIRGEN DE INCE HALL, EL RETRATO DE LOS ARNOLFINI y LA VIRGEN DEL CANCELLER ROLIN.

Más adelante se explicarán los motivos de la inclusión en esa etapa, que va del Políptico a la Virgen de van der Paele y al TRIPTICO DE DRESDE, de esta última obra. A pesar de faltar los marcos, la relación entre la pintura y sus límites es suficientemente significativa para ubicarla en el segundo grupo.-

(11) Las bases de La Anunciación Thyssen se orientan como vistas de la derecha. Acusan este desplazamiento del ojo del observador sobre todo las pequeñas facetas apenas visibles, del lado derecho de cada base, y los reflejos que hacia el mismo arrojan las imágenes, así como un aparente desplazamiento de cada estatua en sentido contrario al del punto de vista.

Los dos aspectos primeros son señalados por el autor del catálogo antes citado. No es totalmente exacto en cambio que "ellas (las estatuas) no podrían ser vistas de frente "porque sus reflejos estarían entonces detrás". En el Tríptico de Dresde las caras de los octógonos, que apenas asoman, se orientan, no a la derecha sino hacia el centro, del mismo modo podrían hacerlo los reflejos mencionados.-

(12) Bozidar Darko Sustersic. *Espacio y perspectiva en Juan Van Eyck -obra inédita-* .-

(13) De haber tenido esta intención y el dominio técnico necesario con anterioridad, hubiera pintado en la Anunciación

Thyssen una de las dos caras del extremo derecho de cada uno de los octógonos, menos escorzada, o sea más grande que la otra. La más visible y por lo tanto mayor, sería la de la base del ángel. En la obra parece ocurrir, sin embargo, lo contrario.-

- (14) J.R.J. Van Asperen de Boer, A Scientific Re-Examination of the Ghent Altarpiece, *Out Holland*, Vol. 93- 1979, nº 3, pág. 156-157. La presencia de las pupilas en la copia de Coxie podría hacer pensar que este cambio no se debe al autor sino a restauraciones posteriores a la fecha de dicha copia. En cambio no se ven las pupilas en el ángel de las tapas del Tríptico de Dresde como lo señala el autor del artículo mencionado.-
- (15) Si no es anterior al Políptico en su integridad lo es sin duda a varios de sus paneles.-
- (16) Al ser desconocida la fecha de la iniciación del Políptico, y con mayor razón las fechas de la iniciación de sus distintas partes, no podemos hablar tampoco de una datación exacta para la Anunciación Thyssen. Desde el punto de vista de la comprensión de las obras, lo fundamental es que le precede en el tiempo.-

NOTAS AL CAPITULO IV

- (1) "A la man dextra de quello e una cappella, dove e una tavo-
"la che in li doi lochi extremi ha due figure, a la dextra
"Adam et a la sinistra Eva, de sstatura quasi naturale et
"nudi, lavorati ad oglio di tanta perfectione et naturalità
"si de proportione di membri et carnatura come de ombratu-
"ra, che senza dubio si può dire la pictura piano che sia
"la piu bella opera de Cristiani ...".
L. Pastor, "Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona (1517-
1518) beschrieben durch Antonio de Beatis", Fribourg en
Breisgau 1905, pág. 117. Citado de Leo van Puyvelde, L'
Agneau Mystique, Ed. Marion, Bruxelles 1946, op.cit.,pág.90.
- (2) La traducción que se utiliza en esta cita del relato del via-
je de Durero se encuentra en: Fuentes y documentos para la
historia del arte, Renacimiento en Europa, Ed. a cargo de
Joaquín Garriga, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, pág.
544. Se ha reemplazado únicamente el vocablo "tabla" por
"retablo", que en este caso es más apropiada. Sobre este
texto ver notas 1) y 2) del Capítulo siguiente.
- (3) Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit.,pág. 85.
- (4) "... l" architecture du polyptyque est monstrueuse, que
"despuis cet ordere, en 1430, jamais personne n'est parvenu
"a donnes une signification nette du polyptyque tel que nous
"le vayons sur l' autel, que seul le retable de l'Annoncia-
"tion et celui de l'Adoration ont une signification, que la
"zone supérieure qui devrait partie de quatre retables diffé-
"rents à savoir: 1^o Dieu le Père, 2^o Marie et St-Jean-Baptis-
"te, 3^o anges chanteurs et musiciens, 4^o Adan et Eve, le
"tout assemblé sans intention précon cue d'unité ...".
E. Renders, Juan van Eyck et le Polyptique. Deux Problemes
résolus, Librairie Générale - Bruxelles 1950, pág. 38.
- (5) "These discrepancies would seem to confirm the suspicion,
"first voiced some twenty years ago, that the Ghent altar-
"piece was not originally planned as it is but came about
"by a makeshift assemblage of disparate elements, and that
"some of these elements could be incorporated only after
"having been subjected to alterations, enforced by purely
"practical conditions, ... And no artist in his right mind
"would have insisted on painting the Annunciation, a sub-
"ject involving two figures only, on four separate panels
"had he not acted under some compulsion".
E.Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit.,págs.208-209.
- (6) Esta inscripción fué descubierta en 1823 en Berlín y publi-
cada por primera vez del siguiente modo:
"Pictor Hubertus ab Eyck major quo nemo repertus/ Incepit:
pondusque Johannes arte secundus/ Suscepit Iaetus Judoci
Vijd prece fretus / Vers V se Xta MaI Vos ColloCat aCta
tVerI".
G.F. Waagen Veber das von den Brüdern Hubert und Johann van
Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde, Kunstblatt, 23 mars
1824, págs. 99-100, en P. Coremans, op. cit.,págs. 46-47.

Desde entonces se han propuesto varias lecturas de esa ins-
cripción en forma de versos, que sin embargo coinciden to-
das en lo esencial. En el capítulo siguiente, pág. 144 se

da la versión, que es aceptada generalmente hoy con muy pocas variantes de puntuación. Se puede ver una fotografía de dicha inscripción en Leo van Puyvelde, op. cit.,pág. 87.

- (7) E. Renders, op. cit.,págs. 44-45.
- (8) E.Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit.,pág. 217.
- (9) Ver nota 45 del capítulo V.
- (10) Como los análisis de laboratorio no pueden hallar diferencias que justifiquen la presencia de dos autores distintos, resta únicamente la posibilidad del análisis estilístico. Si bien en un primer momento, sobre todo con la teoría de Dvorak, se podía abrigar mucha esperanza en ese método, sin embargo ninguno de los investigadores, a partir de entonces, coincide plenamente con Dvorak ni con otros colegas, lo cual implica que, cada día se pierda más la confianza en las posibilidades de dicho análisis.
- (11) Esta certeza surge del análisis de los reflectogramas infrarrojos de J.R.J. van Asperen de Boers. Las radiografías de 1950 ya dejaban entrever la misma conclusión. Panofsky las conocía, por lo que se puede interpretar de algunos comentarios suyos, y las interpretó en el mismo sentido, o sea que algunas alteraciones y oposiciones se deben a los trabajos finales sobre el Retablo. "And as far as the difference in the lateral panels was even more thoroughly altered than that of the 'Adoration of the Lamb' the recent X-ray examination has shown that the scenery was intended to be continuous throughout the pentptych, not only in the distance (as is now the case) but also in the middle plane. The terrain above the Prophets and Patriarchs originally continued into the panel showing the Knights of Christ ...". E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit.,pág. 226
- (12) Ver capítulo II, nota nº 3.
- 13) John White, op. cit.,págs. 224 a 229. Ver nota nº 14 del capítulo V.
- (14) Ibidem, pág. 207. El texto de Cellini se transcribe en la nota nº 14 del capítulo V.
- (15) A este tema dedica E. Panofsky el capítulo titulado: "Reality and Symbol in early flemish painting: Spiritualia sub metaphoris corporalium", en E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit.,págs. 131 a 148.
- (16) Esta conclusión se funda en el comportamiento observado durante años en los alumnos frente a la exhibición y comentarios sobre el panel de "La adoración del Cordero".
- (17) E. Gombrich se refiere a este problema cuando habla del "... papel que nuestra expectativa desempeña en el desciframiento de los criptogramas del artista. Llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados ... Un estilo, como una cultura o un clima de opinión, establece un hori-

zonte de expectativa, una colocación mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada. La historia de arte está llena de reacciones que sólo pueden entenderse así. A los acostumbrados al estilo 'Cimabue' y que esperaban se les presentara una notación similar, las pinturas de Giotto llegaron con la conmoción de un increíble parecido al natural ... Pero la ilusión se gasta una vez que la expectativa sube un peldaño; la damos por sentada y queremos más.

Para nosotros los historiadores, estos hechos psicológicos presentan ciertas dificultades cuando discutimos la relación entre el arte y lo que llamamos realidad. No podemos dejar de mirar el arte del pasado con el telescopio del revés.

Llegamos a Giotto retrocediendo por la larga ruta que parte de los impresionistas y pasa por Miguel Angel y Masaccio, y por consiguiente lo que primero vemos en él no es parecido al natural sino contención rígida y altura majestuosa. Ciertos críticos, notablemente André Malraux, han concluido de ahí que el arte del pasado nos está completamente cerrado, que sólo sobrevive como lo que él llama 'mito', transformado y transfigurado según se le ve en los siempre cambiantes contextos del caleidoscopio histórico. Yo soy un poco menos pesimista. Creo que la imaginación histórica puede superar tales barreras, que podemos adquirir receptividad para diferentes estilos tal como podemos ajustar nuestra colocación mental a diferentes medios y diferentes notaciones. Claro que se requiere algún esfuerzo".

E.H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979, págs. 65, 66, 67.

La mayor parte de esta tesis consiste justamente en ese esfuerzo al que se refiere el autor, para superar barreras de la "imaginación histórica" y de ese modo adquirir "receptividad para diferentes estilos" y también "ajustar nuestra colocación mental a diferentes medios y diferentes notaciones", en este caso a la pintura flamenca de principios del siglo XV y en especial a los planteos que encierran las obras de Juan van Eyck. El esfuerzo de superar barreras se vuelve casi dramático cuando debemos intentar superar los condicionamientos de nuestra "imaginación histórica" cuestionando incluso los fundamentos de nuestra estabilidad racional como críticos del arte del siglo XX. Ellos descansan aún como durante los siglos pasados en la confianza a veces sin reservas en el sistema de "perspectiva artificialis". Si los capítulos IV y V logran demostrar algo, ello dependerá en buena medida, del éxito de ese esfuerzo al que se refiere Gombrich en el texto citado.

- (18) Lo que observaron numerosos críticos sobre los primeros planos de varias obras eyckianas, es aplicable y válido también para el presente caso, aunque por motivos que luego se desarrollarán, ello no resulte tan claro y evidente.
- (19) Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, en *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*, Joaquín Garriga, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1983, pág. 218.
- (20) Giovan Paolo Lomazzo, *Tratado del arte de la pintura*, Libro V, *Sobre la perspectiva*, Capítulo 1, en *Fuentes y documentos op. cit.*, pág. 320.

- (21) En los arcos sobre la cabeza: + HIC EST DEUS POTENTISSIMUS PROPTER DIVINAM MAIESTATEM + SUMMUS OMNIUM OPTIMUS PROPTER DULGEDINIS BONITATEM. + REMUNERATOR LIBERALISSIMUS PROPTER INMENSAM LARGITATEM.
En el escaño del trono:
VITA SINE MORTE IN CAPITE.
IUVENITUS SINE SENECTUTE IN FRONTE.
GAUDIUM SINE MERORE A DEXTRIS.
SECURITAS SINE TIMORE A SINISTRIS.
Elisabeth Dhanens, Van Eyck: The Ghent Altarpiece, London 1973, pág. 76.
- (22) P. Coremans op. cit., Fotografía con luz infrarroja, Lám. LXII. (1 y 2).
- (23) Refiriéndose al "Tríptico del Entierro" del Maestro de Flémalle dice Charles D. Cutler: "It is as sculptural as a Sluter carving. With this spirit and this work began the great drama of the Flemish style".
(Es tan escultural como una talla de Sluter. Con este espíritu y con esta obra comenzó el gran drama del estilo flamenco).
Charles D. Cutler, Northern Painting, op. cit., pág. 72.
- (24) Fascinaba más al público ver una ilusión de relieve sobre un plano que el relieve verdadero. Sin embargo esa fase de imitación, aunque fundamental por sus consecuencias fué breve por cuanto los medios pictóricos ofrecían muchas posibilidades negadas al escultor. Son numerosos los textos de la época en que se discuten las ventajas de un arte y otro, particularmente son interesantes los de Leonardo que ensalzan la pintura sobre todas las demás artes.
- (25) Las figuras del Maestro de Flémalle, si bien lleven el análisis material de la superficie de sus cuerpos a grados desconocidos hasta entonces, no logran el sentido de síntesis de las figuras de Sluter y de Juan van Eyck. Sea en los retratos, o en las demás figuras cada parte o miembro es tratado como unidad en sí misma. Su pintura pudo haber sido de gran estímulo a Juan van Eyck pero muy difícilmente pudo reemplazar un conocimiento directo de Sluter.
- (26) Elisabeth Dhanens, Van Eyck: The Ghent Altarpiece, op. cit., págs. 108 - 109.
La autora compara las pinturas de Masaccio de la Capilla Brancacci con las del Políptico y cree que Juan van Eyck pudo haberse inspirado en aquéllas durante un posible viaje a Italia. También el punto de vista bajo de algunas figuras de la "Trinidad" de Santa María Novella del mismo autor, pudieron haber influido en la adopción de esos mismos puntos de vista en algunas pinturas del Retablo. En cuanto a las figuras de los Profetas pudieron haber sido inspiradas, según la autora, por el relieve de Donatello en Or San Michele, que representa a Dios Padre en lo alto de la hornacina con San Jorge, visto desde abajo. "This figure which can be attributed with certainty to Donatello, is likely to have been carved about 1417. Unlike the traditional figures in niches and tympana of medieval art, which are confined within the architectural frame work in which they are shown, the halo of Donatello's God the Father overlaps the archi-

tecture of the pediment so that he seems to lean forward into the outside world". (Ibidem, pág. 108).

La generalización sobre las "tradicionales figuras" que están confinadas en el marco o armazón arquitectónico requiere mayor precisión. ¿Se incluye entre ellas a las de Claūs Sluter? En Dijón tenían los flamencos ejemplos más cercanos y anteriores en el tiempo, de figuras que exceden sus hornacinas, o que se inclinan hacia abajo desde sus elevados sitiales.

- (27) Cuesta pensar que el autor de la "vedutta" de la "Virgen del canciller Rolín" haya aprendido su ciencia en algún viaje al exterior, ya que no hay nada en Europa que pueda considerarse como antecedente cercano de la misma, a pesar de que los puntos de vista altos son frecuentemente representados en el siglo XIV, tanto en Italia como al norte de los Alpes. El desarrollo de esas tradiciones mediante una gran capacidad de observación de la naturaleza explica las notables "vistas, (del Políptico y de la Virgen del canciller Rolín). Esa misma capacidad de observación y estudio de la "realidad" explica también, los puntos de vista bajos, en los que con toda seguridad fueron utilizados modelos vivos.
- (28) La profundidad del espacio del cuadro es disminuida, en cambio en el espejo es acentuada. Un espacio construido con la perspectiva de un punto de fuga único y centralizado estaría justamente entre una y otra representación.
- (29) E. Renders sostiene esta teoría mientras P. Coremans no parece suscribirla. El primero sostiene que se trata de "Deus traverses horizontales a queue d'aronde. Un travail grossier exécuté par un charpentier et non par un menuisier. (Planche XIII).
"Les traverses a queues d'aronde enlevées, laissent voir les panneaux peints en blanc avant la transformation des cadres" (Planche XIV).
E. Renders, op. cit., Illustrations.
El informe de P. Coremans niega la afirmación anterior. El comentario de la fotografía correspondiente es terminante: "Aux panneaux XIII a XVI, il n'y a jamais eu ni préparation, ni peinture sous la traverse séparant la scene supérieure (prophete ou sybille) de la scene inférieure (Annonciation). On voit d'ailleurs clairement la "barbe".
P. Coremans, op. cit., Lám. LXIII.
Se podría pensar que a pesar de que no hay huellas de preparación, ella pudo haber sido lijada para recibir el travesañ, que de otro modo sobresaldría de la preparación, formándose entonces una grieta entre la pintura de la tabla y el marco. Normalmente la pintura cubre sin resquicios ambas superficies.
- (30) Se trata sin duda de una conclusión hipotética que no es esencial para el tema que tratamos, y que debe ser confirmada o rechazada con mayores elementos disponibles. Sea original o posterior la aplicación del travesañ, su sola presencia permite comprender algunas de las ideas o constantes de la organización del Políptico.
- (31) Se analiza la suposición de que este díptico pueda ser una copia más o menos fiel del original de Juan. Existen otras

copias, como la de Madrid (Colección Bauzá de Rodríguez) o la atribuida a J. Gossaert (Roma, Galería Doria). En la última la nave de la iglesia aparece cerrada también del la do derecho y el donante con San Antonio son ambientados en un espacio abierto con fondo de paisaje. La copia de Madrid en cambio es rodeada por varios personajes ubicados en sendas naves laterales. Ambas copias evidentemente introducen elementos que tratan de hacer más lógica la presentación del conjunto, lo cual es acorde al pensamiento estético posterior, no aplicable a la época de Juan van Eyck en que se pinta el Políptico. La disociación de los espacios de esta última obra es en cambio muy cercana en su concepción a la copia de Amberes.

- (32) Esas hornacinas, sin embargo, permiten relacionar el interior con el exterior del Retablo y mantener ciertos indicios que conecten la pintura con el espacio arquitectónico circundante.
- (33) Las figuras de Adán y Eva parecieran haber sido pintadas en la época de Caravaggio y Rembrandt, nunca en el siglo XV. No solamente se diferencian de las demás pinturas de su época sino también de los demás paneles del retablo abierto en los cuales prevalece el énfasis del color por sobre el claroscuro. Únicamente los retratos de los donantes logran una atmósfera e intensidad de realismo parecidos.
- (34) Las figuras no son envueltas y contenidas por sus recintos correspondientes como ocurre con la "Virgen de van der Paele", la "Virgen de Luca" o el "Tríptico de Dresde". Esos recintos más bien parecen fondos u hornacinas cada vez más desarrolladas, amuebladas y sofisticadas.
- (35) La inscripción indudablemente no es de Juan, ni imita ninguna de las inscripciones conocidas del mismo autor. Se ha su puesto que fué transcripta del marco perdido, o escrita nuevamente después de alguna limpieza que borró la original. Lamentablemente no he podido conocer esta obra, por lo tanto sólo puedo juzgar su organización espacial a partir de las reproducciones.
- (36) El manto azul, clásico atributo de la Virgen perdura hasta el Políptico. Luego es reemplazado por el rojo que tiene mayor atracción formal. Únicamente vuelve a aparecer en la "Virgen de la fuente" donde es enmarcado y destacado por el paño de honor predominantemente rojo.
- (37) Este aspecto será analizado más extensamente en el capítulo V, en el apartado: 1. "La perspectiva artificialis" y las intuiciones en Juan van Eyck sobre el espacio y la perspecti va.
- (38) E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit., pág. 7. Texto original ver Cap. I, nota nº 18.
- (39) "Francisco, si deseas conocer mi voluntad, necesario es que menosprecies y aborrezcas cuanto amaste y deseaste poseer con amor carnal, y luego que comiences a hacerlo, se te vol verán amargas e insoportables las cosas que al principio

te eran dulces y suaves, y, al revés, hallarás gran dulzura y suavidad inmensa en aquello mismo que te causaba horror". Cap. IV, Leyenda de los tres compañeros, en Escritos Completos de San Francisco de Asís y Biografías de su Época. Fray Juan R. de Legísima, O.F.M. y Fray Lino Gómez Canedo O.F.M., B.A.C., Madrid 1945, pág. 802.

- (40) "O. Kerber cree que esta Virgen es obra juvenil de Jan y que la fecha 1439 deriva de una alteración: efectivamente, es difícil admitir que la composición refleje el estilo de Jan de dos años antes de su muerte; pero no se necesita pensar en una falsificación de la inscripción auténticamente autógrafa. De hecho no está escrito 'fecit 1439' sino 'fecit complevit 1439' y la fecha puede referirse sólo al 'complevit'; en resumen, Jan, que -por lo que sabemos- no empezó a firmar y fechar sus obras hasta 1432, podría haber enmarcado y firmado en 1439 un cuadro juvenil (¿de 1425 - 1430?)".
Rafaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit., pág. 97.

- (41)-42) Transcribimos las partes principales de la "Interprétation" de los diferentes hallazgos de laboratorio tal como puede leerse en el informe de P. Coremans:
"La premiere composition se trouvait sous la feuille métallique. Certains de ses éléments constitutifs ont été décelés par radiographie, sous la forme de fins traits gravés, c'est-à-dire directement incisés dans la préparation. Pour le IV, on y voyait un dallage, une contremarche avec inscription a lettres noires et une couronne, comparables aux éléments visibles actuellement.
Le stade suivant est marqué par l'apposition, sur toute la surface du dallage et de la contremarche, d'une feuille d'argent (Feuille d'or aux III et V). Ensuite:
a) pour la contremarche: substitution, aux lettres noires, de l'inscription visible actuellement...
c) pour la couronne: substitution a la couronne gravée, sous la feuille d'argent, d'une couronne similaire, visible actuellement. Il faut remarquer que celle-ci repose sur le dallage a damier et que, sous la couronne, il n'y a pas de lignes de démarcation dorées.

Est-il possible de dater approximativement la seconde composition, sachant que la premiere version est certainement eyckienne?

A notre sens, la seconde composition est post-eyckienne et antérieure a 1557, date de la copie de Coxie, qui la reproduit fidelement (y compris les joints dorés). En outre: la qualité picturale de l'ensemble-dallage, couronne et contremarche-laisse fortement a désirer; cette composition peut difficilement etre attribuée a van Eyck;

la structure et la composition des couches sont apparentées a la technique eyckienne, sans en posséder les qualités. Une analogie s'impose ici avec le manteu de Dieu qui présente les memes caractéristiques de surpeint tres ancien:

les hautes lumieres des lettres de la contremarche (et du cintre de III, IV, V) et des fleurons de la couronne sont a base de massicot (oxyde de plomb, jaune) substance dont on croit savoir qu'elle était peu usuelle, du moins chez van Eyck, et plus habituelle a partir du XVI^e. siecle.

Nous basant sur maintes traces d'usure de la couche picturale, retrouvées ici, comme en de nombreux autres endroits du polyptique, nous en arrivons ainsi a croire que ces transfor

mations peuvent etre dues a van Scorel et Blondeel, comme une conséquence nécessaire de l' usure provoquée par le nettoyage malheureux antérieur a 1550, indiqué par van Vaernewijk et van Mander".

(Lo subrayado distingue el texto citado).

P. Coremans, op. cit., págs. 104 - 105.

- (43) "It would seem that the combination of translucent and matt colours is rather similar to techniques used in polychromed sculpture, the contrast between translucent layers and the dull azurite being the effect desired. The tiles in panels III, IV and V would thus have been executed in a technique which was well-known in the fifteenth century. Because translucent layers contain a great deal of binding medium they are sensitive to solvents and abrasion, and this could have caused early damage and led to repainting. The contours of the tiles have been incised. This can also be seen in some areas on the X-radiographs. Incising was a common procedure when the underdrawing was to be covered with metallic foil. In view of these considerations there seems no reason to believe, that the tiles are non-Eyckian as was suggested by Coremans, the more so in that there are no traces visible in the cross-section of a paint layer between the metallic foil and the ground".

J.R.J. Van Asperen

de Boer, op. cit., pág. 175.

Esta posición con respecto al embaldosado, es reafirmada al trasladarse el análisis a la corona, la que también es grabada en la preparación, de un modo muy similar al que aparece en la superficie, por lo tanto:

"It is difficult to see how these observations are compatible with the non-originality of the crown suggested by Coremans... As no signs are found of a first painted crown, either in the available cross-sections or by inspection under magnification, it would follow from accepting the non-originality of the present crown that Van Eyck did not paint crown at all, although it was incised. An abrasion of the entire area including the tiles would have involved the abrasion of the drawing and the isolating coating. That this was not the case is shown by the fact that the incision in cross-section c 10/46-7 was made through the isolating coating, and by examination of the letters in the steps... Finally the alleged presence of massicot would require confirmation before being considered as an indication that the crown is not original".

Ibidem, págs. 177 - 178.

- (44) "Certainly Petrus Cristus was profoundly influenced by the individual artistic brilliance and invention of Jan and Roger as were many artist during the explosive years of the 'ars nova'; but, midcentury Bruges faced another essential artistic evolution. Like his contemporaries, Christus witnessed the growing demand for images for private devotion. Brought on by the spread of late Gothic emotionalism and a more personal involvement in religious worship, this demand was affecting art throughout Europe in the fifteenth century -Flanders no less than Holland, Germany, France, and Italy-. The new devotional practices initiated by the Order of the Brothers of the Common Life at Deventer, Zwolle, and Windesheim and their inspirational texts, such as Thomas a Kempis' "Imitatio Cristi" and Ludolf of Saxony's "Vitae Cristi", were well known and widespread by mid-century.

This "Devotio Moderna" or Cristian renaissance, as it has been loosely described, was as influential in Bruges as elsewhere in the Netherlands.

Petrus Cristus, no less than Jan van Eyck and the others, was responsive to this new piety. He, like them, was a painter of devotional images, and he should reasonably be judged as such rather than simply in formal terms as the less accomplished follower of Eyckian 'tromp l'oeil' technique; for despite the intentions of Eyckian naturalism evident in his style, the purpose underlying his art was surely not naturalism as such but rather the steady involvement of the viewer with the image of the divine before him. Christus' task as a medieval craftsman was still to make a painting that would serve as a legitimate accessory to contemplative devotion".

(Lo subrayado corresponde a la parte citada en el texto).

Upton, Joel M., Devotional Imagery and Style in the Washington "Nativity" by Petrus Cristus, en "Studies in the History of Art, 1975, Volumen 7, National Gallery of Art, Washington 1977.

Refiriéndose al sistema de perspectiva y organización espacial en la "Natividad" el autor las relaciona con el propósito básico del artista que era pintar una imagen devocional. Por ello se transcribe la cita con el texto ampliado correspondiente a la pág. 55.

"Since the single focal point of this perspective falls well below the horizon in the exact center of the panel, the careful viewer can hardly avoid the impression of standing below the painting. For the fifteenth-century worshiper, kneeling before the altarpiece, this perspective would have heightened the sense of physical relationship between the actual and ideal act of worship. In the Washington 'Nativity' Cristus has merged the compelling naturalism and actuality of the 'ars nova' with a frontal, hieratic image of an icon projected toward the worshiper".

- (45) "The paving, with its vigorous colouring, at once catches the spectator's eye and leads it to the divine figure. All the paintings inside the altar-piece have a thematic relationship and form an integral whole, from which it would not be possible to omit a single component part".

(Lo subrayado corresponde al texto citado y traducido).

Baldass, Ludwig, Jan van Eyck, op. cit., pág. 34.

- (46) Este tema se analizará más extensamente en el Capítulo V, apartado 1. La infinitud del espacio es también su condición esencial, o su esencia misma. El objeto es finito, el espacio es (o se percibe como) infinito. Allí radica la diferencia entre uno y otro, lo cual repercute en la representación de ambos. El objeto puede tener (y generalmente tiene) un solo sistema de perspectiva, con un punto de convergencia único. El espacio contiene infinidad de objetos con distintos puntos de fuga. Cuando todos los objetos son orientados en una sola dirección, resultando las aristas de sus caras paralelas, podemos lograr un solo punto de fuga, lo cual es indudablemente muy artificioso y no se da en la realidad sino parcialmente. En la pintura es posible construir "espacios" así, los que parecerán por ello limitados, como si fueran objetos (aunque extensos y complejos no dejarán de parecer tales).

Un sistema que utiliza muchos puntos de fuga tendrá mejores posibilidades de acercarse a la sensación de infinitud que nos produce el espacio de nuestra experiencia. (Poco importa si ello es buscado conscientemente o es resultado del desconocimiento del sistema unificado).

- (47) En ambos casos se trata de imágenes devocionales. En ello coinciden las imágenes de los íconos bizantinos con una figura frontal como la de Dios en el "Políptico". Pero también allí están las diferencias de las imágenes como de las devociones mismas para las que fueron pintadas. El realismo y la perspectiva de la nueva pintura flamenca implica la introducción de la experiencia y de la lógica en la relación y conformación de los distintos elementos plásticos, y esto es signo de la transformación que se da en la religiosidad y en toda la cultura de la época.
- (48) El verbo "irradiar" utilizado con un sentido activo, es el más significativo para lo que se desea expresar. El espacio "irradiado" es entonces el que avanza de la obra hacia el espectador, contrariamente al espacio que retrocede en profundidad o lejanía.
- (49) En el Cap. V, apartado 2, se analizará este tema y algunas soluciones posibles.
- (50) Según reza en el marco, "El hombre del Turbante" fué pintado el 21 de octubre de 1433. "Los Arnolfini" en 1434, según escribió el artista, junto con su nombre, en el centro del cuadro. Como el marco de esta última obra ha desaparecido, el hecho de contar con la fecha sobre el cuadro puede ser considerado como una de las circunstancias más afortunadas para el estudio de las obras de Juan van Eyck.
- (51) Ver Cap. I, nota nº 19.
- (52) "The attempt to create a unified space spreading over the three panels was not entirely successful; both figures on the left wing look at a spot apparently about ten feet in front of the Virgin and Child".
Charles D. Cuttler, op. cit., pág. 101.

NOTAS AL CAPITULO V

- (1) /Ms. original perdu. Connu par deux copies d'une premiere copie perdu également. Ms. B., Kreisarchiv Nurnberg et ms. A, Bibliothek Bamberg / Publ.: J. Veth et Muller, A. Dürers Niederländische Reise, Berlin - Utrecht, 1918, t. I, pág. 78. Coremans, Paul, op. cit. pág. 35.
- (2) "Después ví la tabla de Jan /van Eyck /; es una pintura de valor excepcional, de gran inteligencia, y particularmente Eva, María y Dios Padre son muy buenos". Alberto Durero, Fuentes y documentos para la historia del arte, Renacimiento en Europa, Ed. a cargo de Joaquin Garriga, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, pág. 544. La traducción citada no es la única que se ha hecho del relato de Durero. Transcribimos el texto alemán y la traducción tal como figuran en el libro de Leon van Puyvelde, L'Agneau Mystique, ed. Marión, Bruxelles 1946, pág. 92: "Sah ich des Iohannes tafel; das ist eine überköstliche, hochverständliche Malerie und insbesondere die Eva, Maria und Gott Vater sind sehr gut : je vis le tableau de l'eglise Saint-Jean (il serait difficile de traduire par: du peintre Jean), c'est une peinture fort précieuse et tres ingenieuse, et particuliere-ment Eve, Marie et Dieu le Pere sont tres bien executés". Coincide con esta interpretación la adoptada por Raffaello Brignetti y Giorgio T. Faggin, op.cit. pág.9: "Vi el retablo de San Juan (la catedral de Gante) pintura estupenda y llena de inteligencia". A pesar de las divergencias, estas interpretaciones coinciden en lo referente al juicio de Durero sobre el "Políptico".
- (3) Son varios los grabados de Durero que ilustran dichos aparatos. En la obra mencionada en la nota Nº 2 pueden verse cuatro de ellos, en las págs. 530 y 531. En la fig. 41 se muestra el modo de inmovilizar el ojo del pintor, en cambio en la fig. 42 el sistema es totalmente mecánico e independiente del ojo humano, lo mismo ocurre con el sistema de la fig. 43, en la que el ojo desempeña un papel bastante secundario. El cono visivo debiera llamarse en realidad "cono de proyección" en el que el ojo es necesario hasta que otro aparato lo reemplaza, lo que ocurrió cuando fué inventada la cámara fotográfica. En ella el vértice del cono se sitúa en uno de los lentes del objetivo y la placa o película (como antes el vidrio plano) intercepta el segundo cono que se forma invertido después de la interrupción de los rayos ópticos en el objetivo de la cámara.
- (4) Este aspecto de aislamiento y distancia no puede ser generalizado a todas las representaciones plásticas del sur. Las excepciones son particularmente frecuentes en el siglo XIV. Sin embargo las obras principales del siglo XV y que pueden ser consideradas como las representativas de los ideales estéticos de los artistas florentinos del Renacimiento pueden confirmar lo dicho en su generalidad. Son muchas las causas de esta impresión de distancia, entre las cuales figuran los mismos consejos de los pintores (ver nota nº 19, Cap. IV). Este aspecto se acentuó en el transcurso del siglo XV. Se

pone en evidencia el cambio en la adopción de los horizontes bajos, lo cual implica pisos acentuadamente escorzados sólo posibles de ver a mucha distancia (siempre que no se trate de figuras ubicadas en altura). Los pisos "rebatidos" del "trecento" presuponen en cambio un observador cercano y esas pinturas parecen ser el punto de partida de los ilustradores de manuscritos y luego de los pintores flamencos. Es muy visible esa diferencia entre una obra atribuida a Masaccio joven, de 1422, el "Tríptico de San Giovenal" y las obras posteriores del mismo autor: la "San'Anna metterza" de 1424 o 1425 o la "Virgen en majestad" del "Políptico de Pisa" de 1426.

- (5) Este aspecto ha sido poco estudiado y tampoco es posible contar con la metodología adecuada para ello. Debido a esas carencias es que se hace particularmente difícil el análisis de los cuadros de Juan van Eyck. Lo cual se refleja incluso en las dificultades de tipo lingüístico pues la terminología científica ha surgido en su mayor parte de los estudios, y análisis de los numerosos tratadistas del arte italiano. Ese lenguaje refleja, al igual que las obras a las que se refiere, una determinada concepción del espacio y no siempre resulta claro y totalmente significativo cuando es aplicado a conceptos distintos.
- (6) Esta distancia no puede ser inferior a los 5 mts. desde la cual los rostros y las figuras de ambos donantes se observan de ese modo. La reconstrucción del estudio de la perspectiva de ese fresco, según Sanpaolesi, permite llegar a la misma conclusión, si tomamos como referencia 1,70 mts. la medida de la escala humana. (Paolo Volponi y Luciano Berti, L'opera completa di Masaccio, Classici dell'arte, Rizzoli ed. Milano 1968, pág. 98).
- (7) Antonio di Tuccio Manetti, Fuentes y documentos para la historia del arte, op. cit., págs. 173 y 174.
- (8) Ibidem, págs. 177 y 178.
- (9) Hay quienes suponen que el Retablo se había ubicado en la cripta, exactamente debajo de la capilla actual, hasta que ésta fué terminada. La dirección de la luz y lo reducido del lugar son muy semejantes en ambos casos.
- (10) La separación, figura y fondo que se mantendrá hasta el impresionismo, tiene uno de sus orígenes en la pintura italiana y sobre todo en la florentina del siglo XV. A fines de dicha centuria Leonardo critica a los pintores que primero diseñan las figuras y después el fondo. Más tarde Giovan Paolo Lomazzo recomendará para las imágenes mantener sobre todo la "gracia" sin preocuparse mayormente por la "proporción natural" (se supone en cambio que esta proporción rige para el fondo, mediante la perspectiva). Fuentes y documentos ... op. cit., pág. 320). Desde los hermanos Limburgo y aún antes, hasta Pedro Brueghel, en todo el desarrollo de la pintura flamenca, la compenetración de las figuras con su entorno espacial impide hablar con toda propiedad de dos aspectos separables. En muchos casos, como en la mayoría de los cuadros de Pedro Brueghel, las figuras forman tal estrecha unidad con la naturaleza en la que se

nos muestran, que buena parte de los elementos expresivos de las primeras se manifiestan y enfatizan mediante la segunda y viceversa. Sobre este aspecto se volverá en el capítulo siguiente.

- (11) El texto completo de la cita de Francisco de Holanda, tal como se puede leer en: Johan Huizinga "El otoño de la Edad Media", Revista de occidente, Madrid 1973, pág. 421, es el siguiente: "La pintura flamenca agrada a todas las personas piadosas más que la italiana. Esta nunca les arranca lágrimas, mientras que aquella les hace llorar copiosamente, sin que esto sea en modo alguno consecuencia de la fuerza y del mérito de este arte, sino que la única causa de ello es la gran sensibilidad de las personas piadosas. La pintura flamenca es muy del gusto de las mujeres, sobre todo de las más viejas y de las muy jóvenes, como también del gusto de los frailes, de las monjas y de todas las personas distinguidas que no son sensibles para la verdadera armonía. En Flandes se pinta principalmente para reproducir de un modo engañoso la apariencia externa de las cosas, y muchas veces se pintan asuntos que sumen al contemplador en un éxtasis o que son irreprochables, como santos y profetas. Mas por lo regular pintan lo que se suele llamar un paisaje y muchas figuras en él. Y si bien esto afecta gratamente a los ojos, de hecho no hay ni arte, ni razón en ello, ni simetría, ni proporciones, ni elección ni grandeza; en una palabra: esta pintura carece de fuerza o de grandeza; quiere reproducir a la perfección y a la vez muchas cosas, de las cuales fuera una sola bastante para emplear en ella toda la fuerza".
- (12) "Y en este precepto me parece que consiste todo el secreto de la pintura, puesto que la mayor gracia y apostura que una figura pueda poseer está en que demuestre moverse, lo que los pintores llaman furia de la figura". Giovan Paolo Lomazzo, Tratado del arte de la pintura, Libro I. Sobre la proporción natural y artificial de las cosas. Cap. I, en Fuentes y documentos ..., op. cit. pág. 314.
"Yo digo que la pintura me parece más apreciable cuanto más se acerca al relieve, y el relieve más defectuoso cuanto más se acerca a la pintura ...". Miguel Angel, Carta a Beneditto Varchi, Fuentes y documentos ..., op. cit. pág. 262.
- (13) E.H. Gombrich, Arte e Ilusión, ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979, pág. 226.
- (14) Tenemos pruebas de estas investigaciones de Jean Fouquet en las ilustraciones de "Las grandes crónicas de Francia" (Biblioteca Nacional, París), especialmente en la que se refiere a la llegada del Emperador Carlos IV a la basílica de San Denis (hacia 1458).
En cuanto a Leonardo, el testimonio de Benvenuto Cellini es muy claro al respecto: "... dice en sus "Discorsi" que mientras estaba al servicio de Francisco I, compró una copia manuscrita de un libro de Leonardo. Era este un tratado de perspectiva: "... il piú bello che mai fusse trovato da altro uomo al mondo, per ché le regole della prospettiva mostrano solamente lo scortare della longitude, e non quella

"della latitudine e altitudine. Il detto Lionardo aveva "trovato le regole, e le dava ad intendere con tanta bella "facilita et ordine, che ogni uomo che le vedeva ne era "capacissimo". John White, *The Birth and Rebirth of pictorial space*, Faber and Faber, London 1972, pág. 207.

Si bien es lamentable la pérdida del manuscrito de Leonardo, podemos pensar que el poco interés en ese nuevo sistema por parte de los artistas del momento es también causa de que haya ocurrido dicha pérdida. El sistema de Leonardo, que achicaba las figuras no sólo en profundidad sino a lo alto y lo ancho de la superficie pictórica, evidentemente no podía interesar a una tradición artística que hizo de la figura humana el medio de expresión por excelencia. Un sistema cuyas leyes regían en profundidad y otorgaba a los artistas la flexibilidad de desarrollar libremente la expresión de sus ideales estéticos mediante las figuras del primer plano, no podía ser desplazado por otro que, aunque más exacto desde el punto de vista científico, hacía depender al cuerpo humano excesivamente de las leyes de la visión, limitando las posibilidades de la expresión del sentido heroico y monumental del mismo. La estética estaba por sobre la física y la matemática. Esto no lo atestiguan solamente las obras de arte sino los tratadistas mismos en incontables ocasiones. Según el texto ya citado de Lomazzo:

"... no debe observarse en toda la proporción natural, sino "que es menester mantener la gracia de la figura. Y hay "que seguir aquella proporción que resulte más bella al ojo, como han hecho Rafael y todos los hombres de talento..."

Giovan Paolo Lomazzo, *Tratado del arte de la pintura*, Libro V. Sobre la perspectiva Cap. 1. Proemio, en *Fuentes y documentos*, op. cit. pág. 320. (Texto citado en pág. 72).

Se podría objetar que Lomazzo escribía esto en 1584 influido por ideas manieristas. Sin embargo sus conclusiones son extraídas de las pinturas de Rafael, y podría llegar a la misma conclusión a partir de la mayor parte de las representaciones plásticas del "cuatrocento". Con respecto al aporte de las matemáticas las opiniones muestran también una sorprendente diversidad. No todos hacían suyos los elogios de dicha ciencia y hubo quienes la proscribían de la pintura:

"... es verdad que en todos los cuerpos producidos por la naturalaleza hay proporción y medida, como afirma el Sabio (Aristóteles); y si, no obstante, alguien quisiera dedicarse a examinar todas las cosas y conocerlas mediante la especulación teórico matemática, para obrar conforme a ella, además del insoportable aburrimiento, perdería el tiempo sin conseguir ningún resultado apreciable". (El subrayado es mío).

No se proscriben las reglas y leyes de proporciones matemáticas como podría suponerse del pensamiento anterior, pero la decisión final siempre debe estar en el ojo, juicio y manos del artista como puede juzgarse en el párrafo siguiente del mismo autor: "Tal como me dijo mi queridísimo hermano y predecesor, mostrándome las principales reglas y medidas de la figura humana: que las proporciones perfectas y graciosas deben ser de tantas cabezas y no más; pero conviene, añadió, que al operar te familiarices con esas reglas y medidas hasta tal punto que tengas el compás y la escuadra en los ojos, y el juicio y la práctica en las manos. Ya que tales reglas y términos matemáticos no son ni pueden ser útiles ni buenos como para tener que operar con ellos,

- "por el hecho de que en vez de aumentar la práctica artística en espíritu y vivacidad, le quitarían todo, pues el intelecto se empobrecería, el juicio se amortecería y despojaría el arte de toda gracia, de todo espíritu y saber". Federico Zuccari, La idea de los pintores, escultores y arquitectos, Fuentes y documentos ... op. cit. págs. 337 y 338. La proporción que resulta más bella al ojo tiene absoluta primacía no solamente sobre el cálculo matemático sino sobre las demás observaciones de la naturaleza. El desarrollo del paisaje y la perspectiva aérea se dan por ello muy lentamente con respecto a Flandes. "El Maestro de Boucicaut descubrió la perspectiva aérea; y lo que significaba esto en el comienzo del siglo XV puede comprenderse del hecho que Leonardo da Vinci todavía tenía que luchar contra la creencia que un paisaje abierto se oscurece más bien que aclara en proporción a la distancia". E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit., pág. 57.
- 15) Erwin Panofsky, La perspectiva como forma simbólica, Tusquets Editor, Barcelona 1973, págs. 122 y 123.
- 16) "Enthroned up high upon the central panel, its top projecting in a semicircle, is the Glorious Christ, seen full-face, right hand raised in blessing, a sceptre held in the left, an impressively hieratic figure altogether aloof from all the other parts of the altarpiece, seated in absolute solemnity, in the heavy panoply of jewel-encrusted robes, the Papal Tiara on His head, the Secular Crown at His feet". Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, The van Eycks-Petrus Cristus. Ed. de la Connaissance, Brussels, 1967, pág. 24.
- 17) "At the extreme left and right in the top row come Adam and Eve, in that order, treated out of context and in a style that is sharply distinct from the rest. Half-turned towards the middle, both figures are depicted with luminously sensual verisimilitude against a background of deep, dark, narrow niches. The floor of these niches is invisible, for the perspective is altogether different, painted with ostentatious skill, as though seen from below. Indeed, part of Adam's feet, especially, is cut off by the forward rim. The two nude figures are painted with such utter realism that they seem almost incongruous and certainly at odds with the overall style of the composition". Max J. Friedländer, op. cit. pág. 25.
- 18) J.R.J. Van Asperen de Boer, A Scientific Re-Examination of the Ghent Altarpiece, Out Holland, Vol. 93, 1979, nº 3.
- 19) El nuevo examen de J.R.J. Van Asperen de Boer y el informe de Coremans coinciden en lo esencial, señalando la imposibilidad de adoptar una solución segura y definitiva sobre el problema de la autoría del Retablo de Gante. "Une autre hypothèse serait que la composition initiale soit d'Hubert et que Jean aurait continué le travail. Notons cependant que nous avons scruté la peinture en surface et en profondeur, pour y découvrir la main d'un second grand maître, mais en vain. S'il y eut apport d'Hubert, ou le

"retrouver? Serait-ce uniquement dans la dessin et dans le "souspeint? Quoi qu'il en soit, nous ne désirons pas nous "avancer plus loin, avant d'avoir examine la plupart des ta- "bleaux attribués a(aux) van Eyck".

Paul Coremans, op. cit. págs. 116-117.

Si las radiografías y análisis no pudieron solucionar el pro- blema de la autoría del Políptico menos aún aclararon el de las partes correspondientes a cada uno de los dos autores. Tampoco los "reflectogramas" permiten tomar una definición segura al respecto: "As matters stand the author is inclined "to put somewhat more weight on the similarity of the under- "drawings in the Ghent altarpiece with those in panels ads- "cribed beyond doubt to Jan, but this may be a personal pre- "judice".

J.R.J. Van Asperen de Boer, op. cit. pág. 213.

Si bien los exámenes de laboratorio no pudieron resolver es- ta cuestión, dejaron sentado que de haber participado dos pintores en la ejecución del Retablo, su estilo y técnica son tan parecidos que es muy difícil separarlos e identifi- car las dos presuntas manos. Si esto ocurre en los dibujos subyacentes y en las faces más profundas de la pintura, con mucha mayor razón será imposible hablar de dos manos en la superficie de la pintura cuyo acabado estuvo exclusivamente a cargo de Juan.

- 20) "From what has been said it will be apparent that the Ghent "altarpiece, as it is, can hardly be accepted as a work of "art executed according to plan. I cannot but side with "those who hold that it was composed of originally unrelated "elements left behind by Hubert van Eyck in various stages of "noncompletion, and subsequently adapted, supplemented and "finished by Jan at the expense of Jodocus Vyd who, wealthy "and influential as he was, could easily persuade Hubert's "original clients to cede their rights to him".

("De lo que se ha dicho queda claro que el Retablo de Gante, "como está, difícilmente puede aceptarse como una obra de ar- "te ejecutada según un plan. No puedo sino sumarme a la opi- "nión de aquellos que sostienen que fué compuesto de elemen- "tos no relacionados originariamente, dejados por Hubert van "Eyck en distintas etapas de terminación y subsiguientemente "adaptados, completados y terminados por Juan por encargo de "Jodocus Vyd, quien, rico e influente como era, pudo persua- "dir con facilidad a los clientes originarios de Hubert, de "cederle sus derechos"). (El subrayado es mío).

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit. pág. 217.

- 21) Es muy conocida la teoría de E. Renders sobre el formato del panel central que en un principio, según él tenía una sobre- elevación en la que estaba pintada la figura de Dios Padre entre un nimbo de nubes parecido al que tenía la paloma an- tes de la limpieza de Coremans. Este pequeño cuadrado o qui- zás un rectángulo, sobrepuesto al gran rectángulo del panel en su eje vertical, había sido aserrado para permitir que e- sa pintura de la adoración del Cordero se uniera a otros más para integrar el conjunto del Retablo. E. Renders, Jan Van Eyck et le Poliptique, op.cit. págs.48-49. Durante la última restauración fueron retirados los marcos de todos los paneles y en el caso referido se comprobó que la

pintura no llegaba hasta el límite del panel en todo el entorno del mismo, respetando una franja de 2,5 cm. en los cuatro lados. La conclusión de este descubrimiento permite afirmar a los restauradores: "Nous basant sur les observations citées ... nous pouvons infirmer la théorie Beenken-Renders" y luego más adelante: "Nous renvoyons ailleurs pour l'hypothèse infirmée d'une modification de la forme du panneau central".

P. Coremans, L'Agneau Mystique au Laboratoire, op. cit. págs. 116-117.

E. Panofsky, conociendo ya estos descubrimientos pensó que el panel pudo haber sido modificado en algún momento antes de recibir las capas pictóricas.

E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op. cit., págs. 218-219.

Es posible razonar que si la actual pintura no conforma a los críticos por su franja de cielo muy estrecho, esto muy bien pudo modificarlo Juan ya sea con un sobrepintado o con mayor razón rehaciendo el dibujo preparatorio en la parte correspondiente. Si el pintor lo dejó como está, es que no consideraba anormal su composición.

- 22) "Ce qui, de tout temps, a frappé l'oeil du spectateur avisé, c'est la disproportion exagérée entre les personnages grande naturelle de la zone supérieure du polyptyque ouvert et les personnages de la zone inférieure qui se rapprochent du genre miniature.
"Ce qui paraît encore plus anormal, ce sont les perspectives des dallages des niches étroites où logent trois groupes de personnes, perchés au-dessus du retable de 'l'Adoration', alors qu'au XV siècle les peintres les représentaient libres au ciel, entourés d'anges et de musiciens, le trône posé au milieu ou plus souvent sans trône.
"Les principes de la perspective nous font dire: 'Les perspectives de trois pavements qui partent d'une seule ligne horizontale ou se place le spectateur, doivent forcément aboutir en un même point de l'horizon, alors qu'ici les perspectives des trois ménages (Adam et Eve), (Anges Chanteurs et Musiciens) et (Marie, Dieu le Père et Jean-Baptiste) aboutissent sur trois horizons. Cela signifie que ces trois groupes sont logés à trois étages nettement séparés, les occupants de ces appartements n'ayant aucun rapport entre eux et encore moins avec la zone inférieure du polyptyque ouvert qui représente l'Adoration de l'Agneau".
E. Renders, op. cit., págs. 46-47.
- 23) "Enfin, quel contraste entre l'irrégularité architecturale du polyptyque de Josse Vyd et le bel équilibre du polyptyque 'Le Jugement Dernier' de l'Hospice de Beaune, peint par Rogier Van der Weyden Admirons encore l'allure grandiose du retable d'Anvers 'Les Sept Sacrements' peint par le même auteur, et le fameux retable du Paris, Musée du Louvre".
E. Renders, op. cit., págs. 51-52.
- 24) E. Panofsky compara ambas obras señalando tanto las coincidencias como las diferencias iconográficas y de composición. Sin embargo la interpretación de los espacios de ambas pinturas es algo ambigua, pues considera que el espacio continuo ("continuous space") de Juan van Eyck, ha sido transformado

por Roger en un espacio estratificado ("stratified space"). No quedan suficientemente aclaradas las causas y los alcances de dicha denominación.

Erwin Panofsky, *Early ... op. cit.*, págs. 252-253.

- 25) "Considered alongside Shorr's criteria, then, this is a 'devotional image' par excellence, in which the figures are "meant to evoke 'an intimate and sympathetic response in 'the beholder'. If we were to lose sight of this basic intention we would lose touch with the essence of Jan's purpose in allowing the viewer to 'come close' to this mother and child". (El subrayado es mío).
Carol J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, New Jersey, 1982.
- 26) E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., págs. 114, 115, 116, 117, 118.
- 27) Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit., pág. 85.
- 28) E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., pág. 121.
- 29) *Ibidem*, págs. 121-122.
- 30) "The trapezium-shaped top of the altar was different in the underdrawing. It ran through the top of the chalice, and the orthogonals made smaller angles with the horizontal, thus converging at a lower point than the present ones".
J.R.J. Van Asperen de Boer, op. cit., pág. 194.
- 31) Una de las dificultades mayores para comprender este aspecto del Políptico es que no tenemos prácticamente ninguna referencia a otro retablo pintado de la misma época. Se suele mencionar la pintura de Melchor Broederlam en la parte externa de los postigos del Retablo de Dijon. Sin embargo existe una pintura sobre tabla, cuyas coincidencias, sobre todo iconográficas, con el Políptico son muy sorprendentes. A pesar del gran deterioro y destrucción de parte de la misma, podemos reconocer cuatro escenas de la Vida de la Virgen organizadas en una galería de arcos trilobulados. Allí vemos a Cristo y la Virgen sentados en tronos con fondos de paños de honor y rodeados de ángeles músicos. Sorprende ante todo el realismo descriptivo de innumerables detalles, en especial en la escena del nacimiento de la Virgen, donde es representada sin duda una de las primeras naturalezas muertas. Una parte de esta escena está publicada por E. Panofsky, *Early ... op. cit.*, lám. 112. Esta obra se guarda en el Museo Real de Bellas Artes, de Bruselas, con el Nº de Inv. 4883, y en el catálogo de la misma colección, del año 1977, figura en el primer lugar. Según el mismo catálogo, ella proviene de Kortessem en Limbourg y su autor probablemente sea originario de la región de Lieja.
El motivo de la existencia de tan pocos ejemplos que puedan servir de referencia al Políptico, se debe, según Lotte Brond Philip a la destrucción de los mismos por parte de los iconoclastas. En verdad, el mismo Políptico se salvó en aquella ocasión con mucha dificultad, desarmado y escondido en la torre de la iglesia.

Esto ocurrió el 19 de agosto de 1566 y pudieron haber sido destruídas muchas otras pinturas religiosas posteriores que sin embargo se conservan en buen estado. De lo cual podemos deducir que, o muchos retablos pintados anteriores al Políptico nunca existieron, o que su pintura arcaizante no intersó lo suficiente como para ser preservados en el tiempo. La primera de las razones parece más digna de crédito pues la pintura recién a partir de la tercer década del siglo XIV reemplaza a la escultura en esa función de primer orden que es la confección de los retablos. Probablemente sea el Políptico al que le cabe el mérito de haber producido ese cambio. Su pintura inicia una larga tradición, pero como obra de pioneros, en muchos aspectos adopta soluciones que no coinciden exactamente con las convenciones posteriores. Estas se fueron estableciendo muy lentamente. Aún en el "Tríptico Portinari" Hugo van der Goes no representa a los ángeles y a los hombres en la misma escala a pesar de ubicarlos en un espacio unificado. En ese mismo espacio simultáneamente con el nacimiento vemos a la Virgen y San José buscando albergue y también al cortejo de los reyes magos. A fines del siglo Sandro Boticelli en su "Natividad Mística" logra destacar las figuras principales de la Virgen, el Niño y San José colocando de lante de ellas, en el primer plano, figuras de ángeles y hombres muy empequeñecidas con toda intencionalidad. Este clima de libertad artística es difícilmente aceptado y más difícilmente comprendido por los críticos de los siglos posteriores, para cuya mentalidad es la razón, y ya no la belleza y funcionalidad expresiva, la ley principal.

- 32) P. Coremans, op. cit., ver apartado: Dallages aux panneaux III, IV et V, Couronne et contremarche au panneau IV págs.102, 103, 104 y 105.
- 33) S. Agustín, Las Confesiones, Libro I, Capítulo I, en Los Filósofos Medievales, Sel. de Textos por Clemente Fernández, B.A.C. Madrid 1979, Tomo I pág. 309.
- 34) El Prof. Valentín Denis señala que los pretendidos ángeles cantores y músicos no son tales pues no tienen alas. Se trataría entonces de la representación de conjuntos corales e instrumentales que acompañaban dichas representaciones teatrales.
Valentín Denis, Van Eyck. Fernand Nathan Ec. París 1982, pág. 50.
Erwin Panofsky considera que son los únicos ángeles sin alas en la pintura norteña del siglo XV.
E. Panofsky, Early Netherlandis Paintin, op. cit., pág. 214.
- 35) "entre ... les panneaux du polyptyque, il n'ya en fait pas de différence. Bien au contraire, hormis certaines nuances qui ne relevent que d'une évolution normais, il y a entre aux une similitude saisissante, une unité stylistique péremptoire".
Valentín Denis, op. cit.,pág. 21.
- 36) "Au début, notamment sur le paysage qui sert de fondo aux panneaux des Juges integres et des Chevaliers du Christ, le peintre évite visiblement les énormes difficultés inhérentes a toute perspective vers des terres trop éloignées, qui devrait progressivement conduire le regard vers l'horizon: derrière les

deux groupes de cavaliers, par exemple, il glisse avec adresse-
mais a défaut d'une meilleure connaissance, avouons-le-de-tres
hauts rochers et des collines boisées et gazonnées qui, tout
comme des coulisses de théâtre, sont appelées a conduire le re-
gard du spectateur, du moins en apparence, vers la fin du pay-
sage.

Ibidem, págs. 86, 88.

- (37) "A l'origine, on apercevait un paysage a trois coulisses dont
un des plans continuait le plan supérieur gauche du panneau
X (l'Adoration de l'Agneau) . D'ailleurs l'observation d'un
échantillon prélevé a ce paysage décele nettement une reprise
dont la structure et la composition ne se différencient en
rien de la technique eyckienne ... Nous croyons devoir parler
d'un changement de composition (donc eyckien) et non d'un sur-
peint (donc ultérieur).
P. Coremans, op. cit., págs. 106-107.
La radiografía corresponde a la lám. XXV.
La interpretación de dichas radiografías es dada a conocer ya
por Panofsky. E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, op.
cit., pág. 226. Ver nota nº 22, Cap. IV
Lo que es muy extraño es que el mismo autor no trata de suge-
rir alguna causa posible de ese cambio. El único problema al
parecer consiste en saber si se trata de una corrección a Hu-
bert o de Juan a sí mismo. ¿A qué causas obedece y qué fines
persigue dicho cambio? Esa es la verdadera cuestión que debe
requerir toda la atención pues es demasiado trascendente para
que se la reduzca exclusivamente al ámbito de la discusión so-
bre la autoría del Retablo.
- (38) Este criterio es generalmente válido para la pintura italiana,
en cuyas obras un horizonte bajo es casi siempre un signo de
modernidad con respecto a un horizonte alto y un plano reba-
tido, cuya presencia define a una obra anterior o un artista
ciertamente conservador.
Basta comparar las obras de los artistas flamencos desde van
Eyck a Brueghel para convencerse de que no tienden a un ni-
vel ideal determinado, sino que pasan de uno a otro según
las necesidades expresivas y compositivas de cada caso. El
mejor ejemplo de estos cambios es Jerónimo Bosch.
- (39) J.R.J. Van Asperen de Boer, op. cit., págs. 194 a 201.
- (40) Ibidem, pág. 179 láms. 40 a, 40 b y 40 c..
40 a corresponde a una fotografía normal, 40 b es un Reflec-
tograma con una cámara infrarroja Bames y 40 c una radiogra-
fía con rayos X. Coremans había ya efectuado el mismo descu-
brimiento con los rayos X.
P. Coremans, op. cit., láms. XX y XXI.
- (41) Los reflectogramas infrarrojos han descubierto numerosos cam-
bios y correcciones, los que sumados a los que ya conocía-
mos por las radiografías, ofrecen un panorama sumamente ri-
co sobre el complejo proceso de la ejecución del Retablo.
Estas correcciones tienen por efecto distintos resultados;
algunas veces son cambios de cierta importancia como los que
dan lugar a las variaciones en la perspectiva de un piso de
la mesa del altar, etc., pero otras veces son muy sutiles co-
mo es la posición de una mano, de un dedo, la forma de un ins-

trumento musical, de la boca de un cantor, del tronco de un árbol, de la pata de un corcel, etc., etc. ¿Son correcciones de Juan a su hermano Hubert, o arrepentimientos de Juan antes de dar por terminado su trabajo? En cualquiera de los casos, salvo modificaciones posteriores, lo que vemos en la superficie es el trabajo de Juan o las pinturas de Hubert co rregidas y ajustadas al estado final del conjunto, por Juan. Sea entonces cual sea la participación de Hubert, la responsabilidad final de todas las pinturas, desde Dios, hasta las más pequeñas flores, árboles y rocas, corre por cuenta de Juan.

- (42) "Most modifications in this panel are later than a first underpainting. As in panel II they raise the point of convergence of orthogonals".
J.R.J. Van Asperen de Boer, op. cit., pág. 162.
- (43) Ibidem, pág. 158.
- (44) Se ha dicho con frecuencia que el motivo del traslado fué la muerte del Conde de Holanda, Juan de Baviera, a cuyo servicio estuvo el pintor desde 1422 a 1425. Que se trasladara de La Haya a Flandes con todas las pinturas realizadas en esos años, para intentar encontrar otro comprador para las mismas es inverosímil ya que sabemos que cualquier pintura importante se realizaba previo contrato donde se estipulaban todas las condiciones de la ejecución. El que financiaba los materiales era el comitente y él era el propietario de la misma, o sus herederos.
- (45) El informe de Coremans dedica especial atención al problema de un segundo pintor pero no puede hallar ninguna prueba de su presencia: "Une autre hypothese serait que la composition initiale soit d'Hubert et que Jean aurait continué le travail. Notons cependant que nous avons scruté la peinture, en surface et en profondeur, pour y découvrir la main d'un second grand maître, mais en vain. S'il y eut apport d'Hubert, ou le retrouver? Serait-ce uniquement dans le dessin et dans le sous-peint". (El subrayado es mío).
Coremans, op. cit., págs. 116, 117.
La reexaminación de J.R.J. van Asperen de Boer no permite rechazar ninguna de las dos posibilidades, y aunque el autor se inclina un poco más por la alternativa de un solo pintor, acepta la posibilidad de la colaboración de ayudantes, incluso la participación de otro gran pintor como podría ser el hermano Hubert. Tanta prudencia no es compartida por la mayoría de los historiadores de arte, los que argumentan en sus obras por una u otra opción con absoluta convicción de la veracidad de la posición adoptada.
- (46) De tratarse de una pintura posterior, como parece ser el criterio que prevalece últimamente, debieran encontrarse rastros estilísticos de los grandes pintores precedentes, Juan van Eyck, Roger van der Weyden, o Dierick Bouts principalmente. La dependencia de aquellos maestros motiva la presencia de cierto manierismo del cual no se evade al parecer ninguna obra pintada con posterioridad. En "Las tres Marías en el Sepulcro el estudio de la naturaleza conserva aún la frescura de las obras pre-eyckianas y busca aún sorprendernos con sus

observaciones. La ingenuidad del tratamiento espacial tampoco es admisible en un pintor post-eyckiano por más conservador que fuese.

- 47) Esa boca abierta puede ser comprendida como los demás efectos de trampantojo de la primer época, cercana y anterior al Políptico, en que se busca sorprender al espectador antes que componer obras armónicas, bien equilibradas y estilísticamente atractivas. La presencia de las bocas abiertas en las figuras mencionadas del Políptico nos habla de la persistencia de una atmósfera común que desaparece paulatinamente en los retratos fechados después de 1432. Este criterio ya fué expuesto por Ludwig Baldass cuando, refiriéndose a los retratos de Juan van Eyck, expresa: "Even in cases when the uniaxiality is abandoned and the eye of the sitter is directed towards the beholder, the gaze is so quietly observant that the portrait does not strike with a note of instantaneity. This makes it unlikely that Jan ever painted likenesses with mouths opened in speech. The opening of the mouth and the showing of the teeth are, for that matter, archaic traits, going back to a more primitive stage in the representation of reality. We find it in the 1430's in Pisanello's portrait of the Emperor Sigismund, but it hardly ever occurs in the latter part of the fifteenth century". Ludwig Baldass, op. cit., pág. 78.
- "La nota de instantaneidad" que en este caso consiste en "abrir la boca y mostrar los dientes, son rasgos arcaicos que corresponden a una etapa más primitiva" y también caracterizan al retrato del "Hombre del clavel" como anterior a los retratos conocidos de Juan van Eyck.
- La comparación que hace L. Baldass de los retratos de Juan van Eyck, Robert Campin y el del emperador Segismundo por Pisanello es esclarecedora, sin embargo incompleta.
- "... el método del artista italiano de ejecutar su pintura al modo de dibujante es el más tradicional". Aunque Pisanello registra con atención todos los detalles del rostro y vestimenta sus dibujos parecen más realistas que esta imagen pintada. Sobre todo son extraordinarias sus medallas por las que puede considerarse a su autor el mejor y más prestigioso retratista de su época. Según L. Baldass sus dibujos nos parecen más reales que la pintura porque "nos dan sólo el esqueleto de la construcción y dejan que la imaginación supla lo restante". En cambio Robert Campin "recoge todos los detalles y también el esquema general, esmerándose mucho para lograr una caracterización real. Y finalmente, Juan van Eyck va aun más lejos en el detalle, pero al mismo tiempo subordina claramente los detalles al esquema general". Ludwig Baldass, op. cit., pág. 69.
- Si bien son ciertas esas diferencias la razón de las mismas es que, el último de los pintores nombrados es el único en lograr plenamente la sensación de atmósfera. El tratamiento y énfasis de las luces y sombras permite a Robert Campin crear una válida impresión de volumen. En cambio Pisanello, gran dibujante, cuyos perfiles figuran entre los mejores retratos de la época, cuando representa un rostro de frente se muestra claramente falto de recursos. Su rostro permanece totalmente plano por más detalles realistas que se inscriban en él. Evidentemente no conoce aún el claroscuro de Masaccio

y menos aún el sistema de perspectiva aérea que destaca con mayor intensidad las luces y sombras y la saturación de los colores de los objetos cercanos con respecto a los alejados. Es este último sistema el que proyecta una nariz hacia adelante y una oreja hacia atrás en los retratos de Juan van Eyck mientras la nariz del Emperador Segismundo permanece sin separarse del resto del plano de las demás partes del rostro, barba y cabellos. La suave atmósfera que envuelve al retrato del "Hombre del turbante" es el resultado de la "sonámbula precisión" (según la feliz expresión de Friedländer) con que gradúa el pintor cada tono, cada luz, cada sombra, y la definición de cada detalle y sus contornos en función de la distancia. El retrato de Pisanello exalta la línea (sin trascenderla). El Maestro de Flémalle logra plenamente el volumen en sus retratos mediante el claroscuro. Juan van Eyck es el primero y el único por mucho tiempo en lograr la atmósfera. Representa no sólo objetos tridimensionales con relieve y volumen sino objetos y seres sumergidos en la atmósfera del es pacio sensiblemente continuo e infinito.

- (48) J.R.J. van Asperen de Boer, op.cit., pág. 213 (ver nota nº 19) Cap. V.

NOTAS AL CAPITULO VI

- (1) Suponiendo que este retablo nunca haya sido "encargado" sino solamente "reunido" el mismo razonamiento vale para el encargo de los diferentes retablos que constituyen las partes, según la hipótesis de Renders.
- (2) Dejando de lado las controversias sobre la autenticidad y autoría de estas páginas seguimos los criterios de Friedländer que "trasladó sensatamente la atribución de "las miniaturas a Jan y recientemente también Panofsky "(1953) se ha orientado en el mismo sentido, sin excluir "una fecha bastante precoz". Raffaello Brignetti, Giorgio T. Faggin, op. cit. pág. 85.
El grupo identificado por Hulin de Loo con la letra "G", es bastante heterogéneo como para pertenecer a un solo artista. Si bien todas las pinturas tienen cierto carácter eyckiano solamente algunas pueden atribuirse a Juan. Entre estas últimas, sin duda, una de las que más méritos exhibe para tal atribución es la que figura con el número XX en la identificación de Hulin de Loo, y corresponde al Nacimiento de Juan el Bautista. Además de la calidad de ésta, así como de otras páginas ilustradas del libro que las reúne, que va mucho más allá de lo posible de esperarse en cualquier pintor de la época, el análisis espacial revela sorprendentes coincidencias con otras obras de Juan. Relaciones interesantes pueden establecerse con algunos interiores, especialmente con LA VIRGEN EN UNA IGLESIA y con el RETRATO DE LOS ARNOLFINI, del mismo modo que la escena del bautismo de Cristo puede relacionarse en su esquema, como ya se ha hecho en ciertos detalles, con el paisaje de La Virgen del canciller Rolín. Debo expresar mi especial agradecimiento a la Sra. Odra Petinari, por cuya mediación he podido contemplar y examinar dichas láminas en el Museo Cívico de Turín.
- (3) Son innumerables las relaciones que pueden establecerse entre ambos artistas. Ver: E. Panofsky, Early Netherlandish Painting op.cit. Cap. II: The early fifteenth century and the "international style".
- (4) Este tratamiento "escultórico" del espacio es característico de la etapa intermedia que se inicia con La Anunciación Thyssen y que deja profundas huellas en toda la obra de Juan van Eyck aún en sus últimas pinturas, por más que en ellas se han trascendido sus limitaciones espaciales. (Ver Cap. III y IV).
- (5) Santa Catalina y San Jorge en el primer plano no sobrepasan en altura las molduras que separan los fustes de los capiteles en las columnas o pilastras correspondientes. La Virgen, de erguirse sobrepasaría los mismos capiteles de sus columnas respectivas. Si comparamos la cabeza de la Virgen con la de Santa Catalina, la primera tampoco guarda la disminución que por su distancia le corresponde.

- (6) "... esos cristianos de gran valor, no querían ver más a la fé reducida a algunos signos externos y a determinados gestos, sin contenido ni significado alguno; aspiraban a una vida de creyentes mucho más intensa, de carácter íntimo, interior. Los principales representantes de esta nueva concepción de la fe, concepción purificada, eran ya antes del 1400, el gran místico Jan Van Ruysbroeck (1223-1381), Florens Radewijns (1350-1400) igualmente sacerdote, fundador de la importante congregación de Windesheim (cerca de Zwolle, y sobre todo el predicador Geert Groote (1340-1384) fundador de los Hermanos y Hermanas de la vida común, que tenían entonces, y después por muchos años más, en su poder la mayor parte de la enseñanza en los Países Bajos. En el tiempo de Juan van Eyck (hacia 1380-1441) esa profunda modificación del concepto religioso, llamada "la devoción moderna" era llevada por algunas figuras de vanguardia como Thomas Hemerken, conocido como Thomas de Kempis (hacia 1379-1471) al que se le atribuye, quizás erróneamente la "Imitatio Christi" considerada un poco como el catecismo de la "devoción moderna", Jean Busch (1399-1479 o 1480) agustino holandés, Hendrik Herp o Harpius (principio del siglo XV - 1478) franciscano del Brabante, y muchos otros. No cabe duda de que en medio de tal ambiente de renovación religiosa, Juan van Eyck no pudo ni ignorar tal empresa ni quedar indiferente a ella". Valentin Denis, op. cit.(págs. 99 - 100).
- "En los Países Bajos se inició el movimiento que dió importancia capital a las manifestaciones que acompañan a la mística: el moralismo, el pietismo, la actividad amorosa y la diligencia, de suerte que la mística intensiva del momento extático de algunos se desplegó en la mística extensiva de la vida diaria de muchos, la ternura permanente y colectiva de los devotos modernos, en lugar del éxtasis solitario y raro. La mística prosaica, si así puede decirse.
- "En las casas de Hermanos y en los monasterios de la Congregación de Windesheim, irradia sobre el pacífico trabajo diario el brillo de la ternura religiosa, de continuo presente en la conciencia ...
- "De este círculo salió, empero, la obra más confortante y más hermosa de aquellos tiempos: la Imitatio Christi. Aquí tenemos a un hombre que no era un teólogo ni un humanista, un filósofo ni un poeta, ni tampoco propiamente un místico, y que, sin embargo, escribió el libro que había de servir de consuelo durante siglos". Johan Huizinga, El Otoño de la Edad Media, op. cit., págs. 353 - 354.
- (7) Son innumerables las citas que pueden aducirse al respecto, sobre todo de las páginas de la "Imitatio Christi" o del "Soliloquium animae". En esta última obra podemos leer el siguiente pensamiento (entre tantos otros) puesto en boca de María:
- "¿Que es esto, hijo, y quienes son los que te quieren dañar? No quieras temer, yo miraré por tí, hijo mío. Vivo yo, y vive mi Hijo Jesús, tu hermano, que está a la diestra del Padre, el cual es en verdad fiel Pontífice

"fice y mediador por tus pecados". Tomas de Kempis, Soliloquio del Alma, op. cit. Cap. XXIV, pág. 179.

- (8) Han sido distintos los críticos que han llamado la atención sobre el parecido de la mayoría de las Vírgenes de Juan van Eyck. En efecto, los rostros de María en las obras firmadas, o sea, entre 1432 y 1439 son muy semejantes y coinciden en los rasgos fundamentales con el rostro de la esposa del artista retratada en la última fecha mencionada. En efecto, la forma del cráneo, la nariz, el mentón partido, los labios finos y también probablemente un leve estrabismo de las pupilas de la madre y quizás heredado también por el niño, podrían ser todos elementos que identifican una misma persona. Muy distinto es en cambio el rostro de LA VIRGEN EN UNA IGLESIA o los rostros de otros personajes, por ejemplo: las sibilas, o los dos santas ermitañas, o el de Sta. Catalina en el TRIPTICO DE DRESDE. También en el rostro de Eva se reconocen, aunque quizás mucho más jóvenes, los rasgos de una misma modelo. Todo esto, claro está, no puede trascender del plano de la mera conjetura.
- (9) Mientras la copia de Galería Doria atribuida por M. Friedländer a J. Gossaert exhibe a un donante con San Antonio Abad ambientados en un paisaje abierto, la versión de Amberes es acompañada de un ala en la que el donante, el abad Cristian de Hondt (1499) reza a la Virgen y al Niño desde un interior doméstico. Ambas versiones incluyen ciertas modificaciones que tienen por fin, en ambos casos neutralizar, o "corregir" la composición abierta del lado derecho, y en consecuencia no suficientemente centrada, de Juan van Eyck. La versión romana agrega en ese lado la presencia de la otra hilera de pilares de la nave gótica, mientras la versión de Amberes cubre ese vacío mediante un florero conteniendo las flores simbólicas de vigor. Ambas versiones pretenden cada cual a su modo, corregir el embaldosado de la Iglesia, aunque ninguna de las dos considera digno de reproducir el reflejo de los vitrales, que hacen a la obra de Juan más "moderna" y cercana a las pinturas holandesas del siglo XVII, con las cuales fue también en algunas ocasiones confundida.
- La corrección fue llevada más lejos aún por el copista de la obra de la colección Bauzá de Rodríguez de Madrid. En esta obra la nave con la Virgen es flanqueada por dos estrechas vistas de naves laterales, adquiriendo el conjunto la forma de un tríptico. Esta última copia, aunque omita el motivo de las flores parece relacionarse con la copia de Amberes en todos sus elementos, incluso en el dibujo que forman las baldosas del piso, que tienen de rodear a la Virgen en forma muy diferente al cuadro de Berlín.
- (10) "Nous traversions point le pareil a nostre gré ne si excellent en son art et science". Felipe III de Borgoña (el bueno), Carta al contable ducal de Lille, (12 de marzo de 1435) en Fuentes y documentos ...

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Leon Battista, Della Pittura, Ed. critica a cura di Luigi Malle, Firenze, G.C. Sansoni, 1950 (Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte, diretta da Mario Salmi, VIII).

Armand, Anna-Marie, L'Agneau Mystique, Ex voto national de la Belgique chrétienne, De la foi Victorieuse, Essai d'interprétation symbolique. Paris, Jouve, 1961.

Asperen de Boer, J.R.J. Van, "A Scientific Re-Examination of the Ghent Altarpiece" Out Holland, Vol. 93 - 1979, Nº 3, págs. 156-157.

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

Borghero, Gertrude, Collezione Thyssen-Bornemisza, Catalogo Ragionato delle opere esposte, Castagnola - Lugano, 1981.

Brighetti, Raffaello - Faggin, T., La obra pictórica completa de los van Eyck, Barcelona - Madrid, Noguer, 1973 (Clásicos del Arte, Noguer-Rizzoli, 2a. Ed.).

Brockwell, Maurice W., The van Eyck problem, London, Chatto-Windus, 1954.

Commeaux, Charles, Histoire des Bourguignons. Premier partie: Des origines a la fin du regne des ducs. Paris, Fernand Nathan.

Coremans, Paul, "L'Agneau Mystique au Laboratoire. Examen et traitement. Les Primitifs Flamands, III. Contributions a l'Étude des Primitifs Flamands, 2. Anvers, De Sikkel, 1953.

Coremans, P. et A. Janssens de Bisthoven, Van Eyck. L'Adoration de l'Agneau Mystique. Anvers, De Nederlansche Boekhandel, 1948.

Creighton, Gilbert, "Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie", Révue del'Art, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, Secrétariat d'États aux Universités, Nº 37, Paris, 1977, págs. 9-28.

Cuttler, Charles D., Northern Painting, New York, Holt, Rinehart and Windston, Inc. 1968.

Chatelet, Albert, Van Eyck. Milano, Capitol, 1979.

Davies, Martin, Rogier van der Weyden, London, 1972.

Denis, Valentin, Van Eyck, Paris, Fernand Nathan, 1982.

Desneux, Jules, Rigueur de Jan van Eyck, Brussels, 1951.

- "Jean van Eyck et le portrait de ses amis Arnolfini"
Bulletin des Musees Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
1955, págs. 128-143.

Dhanens, Elisabeth, Van Eyck: The Ghent Altarpiece, London
1973.

- Hubert et Jan van Eyck, Antwerpen, Albin Michel, 1980.

Dierick, Alfons Lieven, Van Eyck, Gent, 1970.

- El Cordero Místico, Gante, 1972.

Francastel, Galiene, La pintura italiana - II - El Quattrocento
florentino. (Prólogo de Pierre Francastel), Barcelona, Garriga,
1964.

Friedländer, Max J., The van Eycks - Petrus Christus, Brussels,
Ed. de la Connaissance, 1967.

Gombrich, E.H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de
la representación pictórica. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Held, Julius S., "Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting",
en The Art Bulletin, XXXVII, 1955, págs. 205-234.

Huizinga, Johan, El Otoño de la Edad Media, Madrid, Revista de
Occidente, 9a. Ed. 1973.

- Hombres e ideas. Ensayo de historia de la cultura. Buenos
Aires, Com. Gen. Fabril, 1960.

Kern G. Josep, Die Grundzüge der linearperspektivischen
Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck im ihrer
Schule. Leipzig, 1904.

Meiss, Milard, Painting in Florence and Siena after the Black
Death, Princeton University Press, 1978.

- "Nicholas Albergati and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits" en The Burlington Magazine, London, mayo, 1952.

Melet, J. - Sanson, Fouquet, París, 1977.

Panofsky, Erwin, La perspectiva como forma simbólica, Barcelona Tusquets ed. 1973 (1ra. ed. Leipzig - Berlín, 1927).

- "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", The Burlington Magazine, 1934, pp. 117-127.
- "The Friedsam Anunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", en Art Bulletin XVII, 1935, pp. 453-473.
- "Once More, the Friedsam Anunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", Art Bulletin, XX, 1938, pp.419-424.
- Early Netherlandish Painting. Its origins and character. 2 vols. Harvard University Press, Cambridge - Massachusetts, 1964 (1ra. ed. 1947 - 1948).
- Vida y Arte de Alberto Durero, Madrid, Alianza, 1982 (1ra. ed. 1943 - 1955).
- "Who is Jan van Eyck's Tymotehos?", Journal of Warburg and Courtauber Institutes, t. XII - 1949, pp. 80-90.

Philip, Lotte Brand, The Gent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck, Princeton University Press, 1971.

Purtle, Carol J., The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton University Press, 1982.

Puyvelde, Leo Van, L'Agneau Mystique, París - Bruxelles, Ed. Marion, 1946.

Renders, Emile, Hubert van Eyck, personnage de légende, París - Bruxelles, 1933.

- Jean van Eyck et le Poliptique. Deux Problemes résolus, Bruxelles, Librairie Générale, 1950.

Sedlmayr, Hans, Epocas y obras artísticas - 2 vols., Madrid, Rialph, 1965.

Snyder, James, "The Cronology of Jan van Eyck's Paintings" en Album Amicorum J.G. van Gelder, La Haya, 1973, pp. 293 a 297.

Upton, Joel M., "Devotional Imagery and Style in the Washington 'Nativity' by Petrus Cristus", Studies in the History of Art, 1975, vol. 7, pp. 49 - 80.

White, John, The birth and rebirth of Pictorial Space, London Faber and Faber, 1972.

