



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# El "Políptico del Cordero Místico" y una nueva propuesta a una polémica secular

Autor:

Bozidar D. Susteric

Revista:

Estudios e investigaciones

1989, 2, 11-32



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## EL "POLIPTICO DEL CORDERO MISTICO" Y UNA NUEVA PROPUESTA A UNA POLEMICA SECULAR

Bozidar D. Sustersic

### Introducción:

El Políptico del Cordero Místico se contaba hasta ahora entre las pocas obras de arte que se podían contemplar en el lugar mismo para el que fueron pintadas. Pero era muy evidente que la Capilla Vidt de la Catedral de San Bavón no tenía ya capacidad para albergar a los numerosos visitantes que acudían allí de todas partes del mundo, y que tampoco ofrecía condiciones de seguridad suficientes para proteger a esa obra de valor ciertamente incalculable. La nueva ubicación en el amplio bautisterio de la Catedral ofrece todas las ventajas de una moderna sala de exhibición, y además permite mantener el vínculo original con la iglesia para la cual se destinó la obra.

Los postigos del retablo se pueden ahora desplegar sin chocar con las abigarradas estructuras barrocas que lo asfixiaban material y visualmente.

Es cierto que se ha perdido la relación original entre la luz proveniente de los ventanales y la simulada por la pintura, pero no es menos cierto que esa misma luz hacía brillar excesivamente la superficie tratada con cera en la última restauración.

Era difícil de imaginar que el Políptico se iba a revelar tan imponente y que la fascinación y atractivo que siempre ejercieron sus pinturas se vieran de tal modo acrecentados por un mejoramiento de sus condiciones de exhibición.

Se han removido así muchos obstáculos que no permitían apreciar esta obra excepcional en todas sus posibilidades. Sin embargo quedan otros impedimentos que, al igual que las estructuras barrocas, han ido surgiendo a través del tiempo y que se interponen, y desvían la atención del espectador que busca compenetrarse del significado de estas extraordinarias pinturas. Estos obstáculos son las distintas teorías sobre la génesis de esta obra

y también el largo debate en torno a sus autores.

No facilita en modo alguno el acercamiento a una obra de arte el pensar que ella es el resultado de la reunión de diversas partes que no han sido proyectadas ni ejecutadas para ese destino común.

También dificulta mucho la contemplación de la misma el presuponer que se trata del trabajo algo deficiente de un pintor llamado Hubert, corregido en algunas partes y completado en otras por su hermano menor Juan, el cual no pudo conciliar del todo las lógicas diferencias de calidad en la ejecución y también de concepción, sobre todo del espacio, entre ambos artistas.

Pero no debemos engañarnos culpando exclusivamente a Emilio Renders y a otros estudiosos, de este estado de cosas. Si han surgido tan extrañas y contradictorias teorías sobre la génesis y la autoría de esta obra no es por un simple y gratuito ejercicio de erudición. Es el retablo el que presenta numerosos problemas que se ha intentado resolver con esas explicaciones. Por grande que sea la admiración que le profesemos no podemos dejar de sorprendernos con esas figuras, pintadas con un realismo ilusionista jamás antes alcanzado, pero reunidas de un modo que contradice los principios de unidad espacial que proclamaban en ese tiempo todas las demás obras de vanguardia.

G. T. Faggín resumió esta situación en un juicio lapidario considerando al Políptico "...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, si se los considera aisladamente".

Sin embargo, esa contradicción entre las partes y el conjunto se resuelve en la contemplación cuando los puros mecanismos de la observación han podido superar las barreras de las convenciones seculares.

En esa contemplación se presiente que algo muy importante acerca del Políptico no ha sido expresado aún, ya que la admira-

ción que suscita no halla correspondencia ni plena justificación en lo que la erudición y la crítica nos enseñan sobre el mismo.

No es que se pueda, de pronto, desconocer la importancia de aquellas cuestiones que hasta ahora ocuparon a los estudiosos del Políptico. Lo que sucede es que la mayoría de ellas están invariablemente subordinadas, o de algún modo comprometidas con la solución de un solo tema: el de los hermanos Van Eyck.

Mientras no se descubra algún elemento nuevo, que resuelva esta situación, es conveniente desplazar del centro de la escena la preocupación por los autores y volver a situar allí a la obra, con todas sus incógnitas y sugerencias. En esta investigación se dejarán por lo tanto de lado los problemas del hipotético origen y de la posible autoría de las diversas partes del Políptico. Se explorarán en cambio la mentalidad y la lógica que adopta el naciente realismo y la forma gradual en que son introducidos ciertos recursos espaciales. Ellos serán investigados, no como elementos aislados, sino como medios para desarrollar objetivos semántico-expresivos nuevos, más ambiciosos que aquellos a los que podían aspirar las imágenes vaciadas en moldes de ideogramas del arte tradicional. Desde esa perspectiva se intentará descubrir la presencia de una estructura más profunda que permita relacionar las pinturas individuales, aún aquellas en las que suelen verse dificultades, con la totalidad de la que forman parte y hallar en esa relación la explicación y el sentido de su peculiar configuración.

En esa búsqueda los testimonios de mayor confiabilidad serán las radiografías y los reflectogramas infrarrojos. Ellos documentan los cambios y evolución de las ideas del pintor sobre su obra y pueden revelarnos más que ningún otro testimonio acerca del plan original que guió la ejecución de las pinturas.

## I. EL RETABLO DEL CORDERO MISTICO Y LA TRINIDAD DE MASACCIO

En la tercera década del siglo XV hacen su aparición en el escenario europeo, casi al mismo tiempo, dos pinturas que asom-

braron por igual a sus contemporáneos y marcaron rumbos en el desarrollo del arte de los siglos siguientes. En Florencia, entre los años 1426 y 1428, Masaccio ejecutó el fresco de la Trinidad, mientras que en los mismos años en Gante los hermanos Van Eyck pintaban el Políptico del Cordero Místico, que sería inaugurado en 1432.

Tenemos numerosas y seguras noticias sobre los ideales estéticos de Florencia en esa época y de las circunstancias que rodearon a la creación de la obra de Masaccio. En cambio, es muy poco lo que se ha podido averiguar acerca del retablo flamenco. Ese silencio se ha intentado cubrir con varias hipótesis que nunca pudieron ser comprobadas ni tampoco desmentidas definitivamente.

Ambas obras se refieren al mismo tema de la redención de Cristo. También las dos adoptan una organización dialéctica en la que se crean oposiciones entre dos términos: el de la realidad humana y el de la salvación divina.

En el fresco de Sta. María Novella toda la parte inferior con el altar y el esqueleto es un verdadero trompe l'oeil que alude a la realidad mortal del espectador.

Allí se lee: "Yo fui aquel que vos sois: y aquel que soy, vos pronto seréis".

Luego vienen los donantes, retratados sin concesión idealizadora alguna, en actitud de adoración hacia la Trinidad. En realidad se trata de una representación de la Trinidad y del Calvario reunidos que sintetizan la propuesta esencial del Cristianismo.

El retablo de Gante crea en cambio una fuerte oposición entre las pinturas del exterior y las del interior. Las primeras con los donantes, en parecida actitud que los de Masaccio, se caracterizan también por el realismo y el trompe l'oeil.

A su vez en cada una de estas etapas existe cierta polarización. En los postigos cerrados entre los esposos Van Eyck, y la

escena de la Anunciación del nivel superior; en los abiertos, entre los primeros padres, desnudos y absortos, y la visión celestial del centro. Allí se sitúa Dios, uno y trino, rodeado de los atributos de la más excelsa jerarquía. Entre las numerosas inscripciones que le rodean se lee en el escaño de su trono: "Vida sin muerte..., juventud sin vejez..., alegría sin tristeza..., seguridad sin miedo...".

Pero esa imponente figura central asume el papel de Dios Padre, si se la considera en una lectura vertical. En el panel inferior inmediatamente después del marco está el símbolo del Espíritu Santo. Sobre el altar está parado el Cordero, de cuya herida mana sangre hacia un cáliz. El altar y el cordero son rodeados por una ronda de ángeles con los instrumentos de la pasión. Ese altar se comunica con la fuente de la vida, la que congrega a la humanidad desde los cuatro puntos cardinales.

Ambas representaciones, el fresco de Masaccio y esta pintura al aceite y temple sobre tabla, tienen parecidas lecturas: la superación de los males y angustias de esta vida, el principal de los cuales es la conciencia de la muerte, mediante las promesas y la redención de Jesucristo.

Estos temas compartidos revelan sin embargo grandes diferencias en el carácter de sus autores: apasionado y dramático el del italiano y contemplativo y casi místico el del flamenco. Resaltan estos distintos temperamentos sobre todo si comparamos el Adán y la Eva del Políptico con los que pintó Masaccio en la capilla Brancacci.

Uno de los méritos principales que la Historia del Arte atribuye al fresco de la Trinidad es que se ubica entre las primeras obras organizadas con un sistema de perspectiva único, el que destaca un solo punto de vista del espectador. Con la excepción de las figuras de Cristo y Dios Padre, todas las demás y sobre todo la ambientación arquitectónica, se subordinan con total fidelidad a un sistema cuya lógica es simple y clara y que puede ser constatado cuantas veces sea necesario con ayuda de una regla. Ese sistema, llamado perspectiva artificialis parece haber sido perfeccionado en esa época por Brunelleschi

y no es conocido aún en Flandes.

Pero esa ignorancia no alcanza a explicar la discontinuidad de los espacios, los cambios de horizonte o niveles de visión del espectador que afecta a los distintos paneles del Políptico. Muchas obras flamencas de esa época unifican considerablemente los espacios de sus representaciones mientras el Políptico los disocia en forma casi organizada.

Es éste el principal obstáculo que se interpone entre esta extraordinaria obra y el espectador del siglo XX. En él se originan un sinnúmero de otras dificultades cuyas soluciones dependen de la que reciba aquél primero.

A pesar de que hasta ahora no ha sido posible ningún avance en este sentido, los recientes descubrimientos de laboratorio brindan nuevas posibilidades para revisar las tradicionales hipótesis y, si fuera necesario, formular otras diferentes. Tenemos toda la obra estudiada como pocas lo han sido. Conocemos los exámenes químicos de los aceites, barnices y pigmentos, los dibujos preparatorios y las radiografías de las capas subyacentes que muestran frecuentes cambios o arrepentimientos.

Todas las partes, dibujos y pinturas, nos hablan de la unidad de concepción y de ejecución. No hay realmente motivos para seguir pensando que los distintos paneles del Políptico no fueron proyectados y ejecutados para el destino común que hoy admiramos. Más aún, las radiografías y reflectogramas en lugar de descubrir numerosas incongruencias, después corregidas con sobrepintados, muestran que los proyectos y capas subyacentes son aparentemente más homogéneos que el estado definitivo salido del pincel de Juan Van Eyck.

Esto es particularmente evidente por lo descubierto en las radiografías del panel de los guerreros de Cristo. Ellas registran en las capas profundas, un paisaje de suaves colinas que corresponde y continúa exactamente el paisaje del panel central. Pero esas colinas fueron luego cambiadas y recubiertas por altas y escarpadas montañas con un horizonte más bajo. También en los paneles de los ermitaños y de los peregrinos se descubren impor-



tantes cambios cuyas razones no ha sido posible aún establecer.

¿Por qué se repintó todo el fondo del panel de los guerreros y de los tres postigos laterales restantes? ¿Por qué se rompió de ese modo extraño la continuidad entre los dos, y presumiblemente, entre los cinco paneles de todo ese registro inferior?

También las radiografías y los reflectogramas del registro superior del retablo abierto muestran cambios que alteran la concordancia y la continuidad entre las escenas de los siete paneles.

Por ejemplo: el punto de vista bajo desde el que se ve la figura de Adán adquiere su mayor definición en el pie derecho que sobresale de la hornacina dejando ver su planta. Es muy evidente que el pintor quiso subrayar ese punto de vista bajo y lo logró de un modo muy audaz para su época. ¿Pero por qué no lo hizo, como correspondía, también en los demás paneles del mismo registro? En ellos, por el contrario, elevó el nivel de las fugas de los pisos de los ángeles cantores y lo que es más importante y definitorio aún: cambió la mirada de Dios que antes se dirigía a un espectador situado en un nivel inferior, por otra que mira al frente. El resultado de ese cambio es que el espectador se siente ahora en la misma altura de esa sobreelevada figura de Dios.

El salto tan brusco que se experimenta entre los niveles de visión de Adán y Eva y los centrales, adquiere, con esos cambios, una oposición ya indisimulable. Sin embargo, ella no era tan notoria en un estado anterior a esas correcciones ya que antes de ese pie de Adán que sobresale de la hornacina había otro que no destacaba un punto de vista tan categóricamente bajo y tan opuesto en su orientación espacial a los paneles centrales.

## II. LOS "PENTIMENTI" DEL POLIPTICO

No todos los arrepentimientos ofrecen las mismas dificultades de interpretación. Algunos son orientados simplemente por las



preferencias estéticas del autor: las manos de algunos ángeles músicos, la nariz y brazo de Adán, las patas de algunos corceles, los ojos de San Cristóbal, los árboles detrás de los peregrinos, el reemplazo de las letras góticas por otras clásicas en ciertas inscripciones y otros con los cuales podemos coincidir a pesar del tiempo transcurrido.

Otras correcciones tienden a lograr un mayor realismo o son ajustes iconográficos: las bocas de los ángeles cantores que representan, en su forma definitiva, las distintas voces corales, los dedos sobre el teclado del ángel organista y sobre todo el gran cambio de cinco hornacinas por una sala con la escena de la Anunciación. Todos ellos nos resultan lógicos y admirables. Hay por fin un tercer grupo de cambios que podrían inscribirse en algunos de los dos anteriores si fueran analizados aisladamente, pero vistos en conjunto muestran extrañas coincidencias y las más de las veces divergencias que sin duda atañen a la estructura general de la obra. Ellos son los cambios de sistema espacial entre el modo realista de ciertas escenas y las contraponen a otras de un estilo más bien diferente.

Estos cambios introducen en la obra numerosas "incongruencias" que por ahora no tienen ninguna explicación. La evidencia de que estas "incongruencias", en su mayor parte, no se encontraban en las capas profundas trastorna supuestos que ya se creía fuera de discusión. Porque siempre se pensó que el pintor que terminó el retablo intentó por todos los medios disimular las oposiciones y corregir dentro de sus posibilidades todas esas anomalías.

La lógica y el sentido común parecían exigir esta conclusión pero la realidad la desmiente totalmente. Debemos aceptar que, por motivos hoy desconocidos, fue Juan Van Eyck, quien introdujo modificaciones que disociaron y trastornaron más aún la ya débil unidad estilística y espacial de dichos paneles.

Esta valiosa información sobre el proceso de elaboración de la obra que se descubre a partir de las radiografías y de los reflectogramas no puede ya ser pasada por alto en ninguna hipótesis acerca del sentido total del retablo.

Es, sin embargo, recién ahora, desde que es posible penetrar en las capas profundas de la pintura, que se logra la plena conciencia del alcance de todas esas dificultades. Pero esos mismos cambios aparentemente incomprensibles, por otra parte, pueden aportarnos también algunas soluciones definitivas hace mucho tiempo buscadas.

Porque es evidente que aquel sentido que se pone al descubierto en un arrepentimiento y su corrección no puede ser muy diferente del que también organiza los demás aspectos del mismo retablo. En efecto: si se eligió una solución en reemplazo de otra, es que se la creyó más apropiada para lograr los propósitos buscados. No conocemos esos propósitos, pero ellos están como inscriptos en ese margen de ventaja entre el estado definitivo y la pintura anterior. Aislar o identificar en cada caso ese margen de ventaja es como penetrar los pensamientos del autor y el sentido de ese complejo lenguaje compuesto de formas y colores, imágenes e inscripciones.

La gramática y sintaxis de ese lenguaje y del pensamiento que lo orienta se ponen al descubierto en los cambios que, a veces, aparentan ser los menos trascendentales.

Los ángeles cantores de un primer proyecto no se diferenciaban en las expresiones de sus bocas como lo hacen actualmente. Donde había un simple grupo, compuesto con un criterio aditivo se introducen cambios que, por una parte separan, diferencian y por otra, organizan.

El paso de la monodia a la polifonía, registrado por este pentimento, fue decisivo no sólo para el aspecto de este panel sino para la organización de todo el retablo, ya que implicó una relación absolutamente nueva entre la totalidad y sus partes.

Si bien carecemos de documentación escrita sobre las teorías estéticas de la época, esta relación con la música puede sugerirnos algunos de las claves para comprender el Políptico y las pinturas posteriores de Juan Van Eyck.

Así como en la música polifónica las voces no se suman simplemente para dar un mayor caudal o volumen al conjunto, sino que éste es el resultado de las oposiciones y conjunciones que se plantean entre ellas, del mismo modo las aparentes incongruencias del Políptico podrían responder a una concepción orgánica similar.

### III. EL RETABLO CERRADO

A partir de su inauguración en 1432 y durante los primeros siglos, el Políptico permanecía cerrado la mayor parte del año. Su apertura en los días festivos era precedida, sin duda, de la misma expectativa y seguida de parecida sorpresa a la que se experimentaba aún hace poco cuando se cerraba y se abría el retablo delante de los visitantes.

Esa expectativa y esa sorpresa son muy hábilmente preparadas y aprovechadas mediante la diversificación de los recursos plásticos de los dos momentos o etapas en que se divide la contemplación de la obra.

Lo que separa y aún oponè, ya a primera vista esas dos etapas es la dosificación del color -muy contenida- casi de camafeo en la pintura del retablo cerrado, y refulgente y a toda potencia de la paleta en el interior.

Una vez observados con más detenimiento los postigos cerrados, llama la atención su impactante realismo. Por ese motivo ellos asumen un papel o función muy diferentes de los paneles del interior. Además de constituir una etapa preparatoria -en el aspecto visual- esos paneles establecen y afirman los lazos entre la pintura y el mundo de certezas sensibles del espectador. Lo hacen buscando confundirse con la realidad mediante los más ingeniosos trompe l'oeil de que se tenga mención en la historia de la pintura, los que se basan en su mayoría en el tratamiento de la luz y en un desarrollo formidable de los recursos espaciales.

Recordemos los principales: todas las sombras y luces de

la pintura que coinciden con la dirección de la luz real que penetraba por los ventanales de la capilla Vidt; los marcos reales que proyectan sombras pintadas; el rayo de sol que dibuja la silueta de la ventana sobre una pared detrás de la Virgen; el nivel bajo desde el que se ven los profetas y las sibilas; la vista al exterior de una ciudad flamenca; los retratos de los donantes contrapuestos a estatuas de piedra, y otros que sorprendieron a los espectadores de todas las épocas.

Esa serie de representaciones ilusionistas tiene por evidente finalidad el acercar hasta llegar a confundir el umbral de la pintura con el mundo real del espectador. Se contrapone al interior del retablo cuyo destino es, en cambio, suspender el espacio y el tiempo reales del espectador, deslumbrándolo y transportándolo a otros espacios, ideales, donde rige también otra temporalidad, escatológica-mística.

Estos dos grandes términos, en que es organizada la contemplación de la obra, encierran a su vez varios otros sub-grupos caracterizados por idéntica dualidad.

En el retablo abierto tenemos a los primeros padres en relación con el trío central y en el nivel inferior, los cuatro paneles laterales y el inmenso panel central.

El primero de estos términos se acerca siempre al espectador y a su realidad, el segundo representa la propuesta, el fin al que hay que llegar mediante una contemplación activa.

En las pinturas del retablo cerrado predomina la penumbra, en el interior, la luz. En las primeras, los espacios cerrados, en el segundo, los abiertos.

Los espacios cerrados son tomados de un repertorio muy conocido y fácil de identificar: hornacinas románicas y góticas y una sala con techo de vigas y tablas, con piso de baldosas comunes, varias ventanas al exterior, un aguamanil y una toalla. Los edificios que se ven por las ventanas son los comunes de ese tiempo, no tienen nada destacable de no ser el realismo, extraordinario para su época, con que están pintados.

En el cambio de las hornacinas de un proyecto anterior por esta sala fue visto, y con mucha razón, un indicio de la transformación de la concepción espacial de esa época. Si se interpreta también como un medio de acentuar la oposición entre dos términos dialécticos, su contenido semántico se vuelve más explícito.

#### IV. EL NIVEL INFERIOR DEL RETABLO ABIERTO

El conjunto más homogéneo y que menos dudas ha suscitado entre los estudiosos es el del nivel inferior del retablo abierto.

Contrariamente a lo ocurrido con otras partes del Políptico nadie ha cuestionado la unidad de estos cinco paneles. Sin embargo, el cambio de escenario entre el panel central y los laterales es considerable y, por las radiografías ya mencionadas, sabemos que este cambio surge en las correcciones hechas durante la última etapa de la ejecución.

Los prados que rodean a la fuente y al altar, recuerdan por su selecta y abundante vegetación a un hortus conclusus gótico. Esta impresión es reforzada por el horizonte muy alto y una estrecha franja de cielo azul con algunas pequeñas nubes. Desde ese cielo, a manera de un sol, el Espíritu Santo irradia sus rayos sobre toda la concurrencia.

Esas nubes y cielo, así como las suaves colinas y floridos prados, los pequeños bosques y altos edificios, todo forma parte de un ámbito ideal, escenario de acontecimientos escatológicos.

En los paneles laterales se representan, en cambio, con extraordinario realismo cielos más amplios cubiertos de varios tipos de nubes. Altas montañas y barrancos cortados en duras rocas, estrechan un primer plano pedregoso, sin flores ni siquiera una hierba, por donde dirigen sus pasos los peregrinos y los ermitaños y dos grupos de jinetes: los guerreros de Cristo y los jueces justos. El ojo del espectador que acompaña a los cuatro cortejos por ese angosto y comprimido primer plano expe-

rimenta, al desembocar su vista en el panel central, un cambio muy grande: el panorama se dilata y se expande sorpresivamente, los grupos no avanzan ya a lo largo del primer plano sino desde todas las direcciones hacia el altar que simboliza la Redención.

La fuente, el altar, los rayos del Espíritu Santo que organizan la escena hacia un vértice, y sobre todo el horizonte alto asciende la conciencia espacial del espectador.

Este primer ascenso del nivel normal de cualquiera de los paneles laterales al horizonte alto central, es el prelude para el que se dará en el registro alto y que transportará al espectador: de un contexto de realidades simbólicas a la cercanía, a la intimidad de Dios.

Si alguna duda quedara sobre la intencionalidad de esa composición, parece disiparla el mismo autor al abrir en el telón de bosques y rocas, en el panel de los peregrinos, una pequeña vista hacia la lejanía en la que se descubre un horizonte sensiblemente más bajo que el del panel central. Esta vista nos permite presumir que cierta diferenciación entre los paneles laterales y el central fue ya contemplada en el plan original. En su aspecto final esa diferencia es acentuada para lograr mayor tensión entre los lados y el centro, el cual es el destinatario de todas las fuerzas que en esa confrontación se originan.

El contraste entre el espacio "comprimido" de los paneles laterales y la expansión del centro ha sido repetido en varios retablos flamencos posteriores, quizás el más conocido es el tríptico Portinari de Hugo van der Goes. Curiosamente ni los restauradores del retablo ni aún sus críticos parecen haber tomado conciencia del mismo.

## V. EL NIVEL SUPERIOR DEL RETABLO ABIERTO

Si se analiza el Políptico solamente con las leyes de la perspectiva, es probable que no sea posible considerarlo una estructura totalmente coherente. En el nivel alto del retablo abierto es donde se concentran las mayores dificultades pues



allí en el mismo registro hay tres núcleos claramente diferenciados: el de Adán y Eva, el de los ángeles cantores y músicos, y el de Cristo con María y San Juan Bautista.

Pero esos tres núcleos no están dispuestos al azar. Los primeros padres que son como un nexo con las escenas del retablo cerrado, captan el ojo del espectador con su tratamiento realista y lo incluyen en la obra aceptando su ubicación mediante la confirmación de su espacio real inferior.

Los ángeles irrumpen en ese espacio, trasladando al espectador a un nivel más alto y a un mundo maravilloso-sobrenatural.

El tercer grupo, evidentemente, es el destinatario, el centro de todo ese sistema. Por sus recursos formales, colores intensos, inscripciones, elementos de relevancia iconográfica y por el elevado nivel de su sistema de perspectiva, ese centro debe impresionar, atraer y elevar al espectador al mundo místico de sus ideales religiosos.

De este modo logra su culminación todo ese proyecto basado en una relación dinámica entre partes bien diferenciadas. Esa idea está presente en la relación y contraste entre las pinturas del retablo cerrado y las del abierto y entre los paneles laterales y los centrales en ambos registros del interior. Pero en cada caso esa relación adopta formas diferentes y debe ser estudiada en particular. Los términos principales en juego en esta relación son los paneles de Adán y Eva y los de Dios, la Virgen y San Juan Bautista.

Para la definición de los niveles espaciales tienen gran importancia los de los primeros padres y los pisos de los tres paneles centrales.

Las figuras de los primeros padres, al ser vistas desde abajo reafirman las coordenadas exactas de un espacio que no ha cambiado con el paso de los siglos. Es por eso que hallamos tan modernas a esas figuras. Pero por más que este aspecto realista haya sido el más destacado y admirado por la posteridad, no se agotan en él los objetivos de estos paneles. Ellos desem-



peñan un papel esencial en la estructura de la que forman parte.

Son el punto de partida o una de las orillas de una constante alternancia la que, al igual que un complejo y sutil trompe l'oeil, tiene por efecto producir un movimiento como de marejada ascensional de la conciencia del espectador, cada vez que dirige su mirada desde aquellos confines hacia los paneles centrales, de Adán y Eva hacia Cristo.

Su destino es ofrecer un punto de referencia sólido y real, que comprometa al espectador a iniciar un reconocimiento y una experiencia en constante ascenso: desde lo sensible hacia lo inteligible.

Si en el nivel inferior esta conciencia pudo sentirse incluida entre alguno de los heterogéneos grupos que avanzan hacia el centro, en el superior la pareja desnuda del primer hombre y de la primera mujer, absortos en la contemplación de Dios, permite una identificación inmediata y en un nivel mucho más profundo.

Al asumir un rol activo y cada vez más protagónico, dicha conciencia se eleva y proyecta hacia el mundo "sobrenatural" de sus ideales religiosos representado en los paneles centrales.

Esa elevación mística es intensificada por todos los recursos plásticos disponibles y también por un nivel visual que, a partir de los primeros padres, ha logrado un sensible ascenso hasta enfrentarse con el rostro y la mirada de Dios.

A pesar de sus menores dimensiones, esos paneles, a la vez primeros y últimos, llamaron siempre poderosamente la atención. Durante muchos años todo el conjunto fue conocido como el retablo de Adán y Eva y hoy son considerados unánimemente entre las mejores pinturas de Juan Van Eyck.

Las figuras centrales, en cambio, han sido juzgadas a veces de un carácter arcaico-bizantino, otras, atribuidas a una mano menos experta, la del hermano mayor Hubert. En realidad, son

el centro visual e iconográfico más formidable que pueda pensarse para todo ese conjunto de paneles.

Para el espectador profundamente religioso de la época no fue difícil establecer las relaciones necesarias entre los paneles de los primeros padres y las imponentes figuras del centro para que se estableciera esa dialéctica visual cuyo signo correspondía a sus propios sueños místicos de bienaventuranza y acercamiento a Dios. Esa dialéctica es en realidad el tema principal del Políptico, el que muy bien podría llamarse: EL RETABLO DEL ASCENSO MISTICO.

## VI. LOS PISOS DE ORO Y PLATA

El aspecto actual de los pisos centrales ha perdido mucho de su relevancia original. Los barnices y los sobrepintados de las diversas restauraciones han vuelto opacas las capas de pintura ocultando totalmente el brillo de las hojas metálicas que yacen en su profundidad.

Además de algunos rayos de la paloma, luego sobrepintados, y de las bases de los cordobanes, esos tres pavimentos son las únicas partes que tienen fondos metálicos. La elección de los mismos no tiene en cuenta su significado simbólico, ya que Dios se apoya sobre un piso de plata y sobre pisos de oro, la Virgen y San Juan Bautista. Si bien los demás paneles del Políptico, así como todas las pinturas flamencas de esa época, utilizaban una preparación blanca reflectora de la luz, estos pisos eran más brillantes aún pues tenían la función importantísima de atraer y conducir el ojo hacia lo alto.

Comparados con los pisos de los ángeles, las baldosas del centro parecen más simples y menos realistas, pero de ese modo su trazado enérgico resalta mucho más, de igual manera que resaltan más los colores de los mantos, rojo, verde y azul, ejecutados en tintes de máxima saturación, casi planos, al lado de las capas pluviales finamente trabajadas de los ángeles.

La misma decoración hábilmente escorzada que debilita el

impacto visual ascendente de las juntas en los pavimentos de los ángeles, -para ser menos violento el cambio de nivel visual con los paneles de los primeros padres-, esa misma decoración debe desaparecer de las baldosas en los pavimentos centrales para que éstos logren el mayor magnetismo de sus direcciones ascendentes.

Las hojas metálicas utilizadas para destacar esos pisos indican la especial importancia que a ellos se les asigna en el plan general.

Por lo visto hasta ahora queda muy claro que no se pueden analizar éste ni ningún otro aspecto de las pinturas, sin tener en cuenta su ubicación y su función en el conjunto. Muchas de las características, a veces difíciles de comprender, como ha ocurrido con estos pisos embaldosados, considerados en alguna ocasión indignos de Juan van Eyck, se explican y aprecian en su sentido original recién cuando se los contempla y analiza en su contexto estructural.

Si en el transcurso de la contemplación del retablo cerrado y el abierto, la conciencia del espectador fue trasladada del mundo real a otro "sobrenatural", la experiencia de esta última secuencia es, a su vez, profundamente dinámica. A un primer recorrido ascendente en el nivel inferior le sigue el segundo que parte de los postigos de Adán y Eva y culmina en la parte más alta del retablo.

El último y más decidido impulso en esta aproximación ascendente lo recibe del sistema de líneas de fuga de los pavimentos de los tres paneles centrales, que convergen hacia el centro de la figura sedente de Dios.

## VII. LAS POSIBILIDADES SEMIOTICAS DE LA PERSPECTIVA

No sabemos con total certeza cuáles eran las ideas y conocimientos de Juan van Eyck sobre la perspectiva. De lo que no cabe duda es que utilizaba los nuevos recursos espaciales con mucha libertad, como otros pintores de la época.

En 1434 pintó una alcoba cuyo piso de tablas está definido por líneas que convergen en un solo punto de fuga.

Este "descubrimiento" debiera afianzarse y extenderse a los demás planos del espacio en las obras siguientes. Sin embargo, en la Virgen de van der Paele de 1435 o en el Tríptico de Dresden de 1437, prefiere, aún para los pisos, múltiples puntos de fuga. La ubicación de éstos es muy cuidadosa y obedece, en general, a razones de composición, la mayoría de las cuales es posible investigar y aceptar. Existen, sin embargo, algunos ejemplos en los cuales la divergencia es demasiado notoria para un ojo educado en la perspectiva centralizada. Este es también el caso de algunas escenas del Políptico, sobre todo las del nivel alto del retablo abierto. La divergencia entre los paneles de los primeros padres y los niveles de visión altos de los ángeles y sobre todo el muy destacado de los tres paneles centrales, es muy grande para que no sea notada en una visión del conjunto. Claro que esa visión conjunta no era posible en la corta distancia de la Capilla Vidt. Allí se imponía una contemplación gradual de panel a panel en la cual los cambios de sistema de perspectiva y también de escala de los personajes tenían asignada una misión precisa: la de transportar la conciencia del creyente desde su propio nivel afianzado por los primeros padres hasta la proximidad de Dios.

Estos ejemplos confirman que la perspectiva no era concebida todavía como una ciencia rectora del arte sino como un lenguaje nuevo con extraordinarias e infinitas posibilidades.

El sistema de la perspectiva artificialis es una solución que permite representar todo lo abarcado por un cono o pirámide visual, desde su intersección por la superficie del cuadro hasta su vértice distante.

Esta superficie que puede ser el "velo" de Alberti o el "vidrio" de Leonardo es como una "ventana" a la que se asoma el espectador. Pero mientras al pintor de la perspectiva le interesa exclusivamente el espectáculo que abarca esa ventana, Juan van Eyck pareciera en cambio querer representar el interior de esa estancia donde se halla el espectador y donde se sitúa

abierta la ventana. Mientras el primero concibe el espacio como la distancia que se aleja del espectador, para Juan van Eyck el espacio es un ente mediador que relaciona y reúne las figuras y objetos representados con el que contempla la obra y llega a ser así parte de la misma. De allí su énfasis en los primeros planos, el piso machimbrado con el perrito y las chancletas en los Arnolfini, las mágicas alfombras que avanzan hacia el borde del marco en sus Vírgenes, o una fuente interrumpida, pues son estos los recursos que le permiten crear y controlar esa cercanía con el espectador. De allí también que la mirada de sus retratados se dirija al frente buscando conectarse y acercarse al espectador a partir del espacio que media entre ambos y que cruza esa mirada.

Todos esos recursos que permiten lograr esa mágica sensación de cercanía en todas las obras firmadas y fechadas por Juan van Eyck, están ya presentes en el Políptico.

Se los puede reconocer en la preocupación del pintor por la dirección de la mirada de la figura principal ubicada en el centro del retablo y el cuidadoso acabado de los pisos que constituyen los primeros planos de la mayoría de los paneles, en el énfasis con que quiere subrayar algunos de estos pisos con las hojas metálicas subyacentes y con la corona pintada a los pies de Dios.

Pero sería erróneo creer que todo ese genial despliegue de recursos apunte solamente a crear una sensación de admirable mediatez. La posibilidad de controlar y modificar la conciencia espacial del espectador es una de las finalidades más ambiciosas de esa búsqueda.

El modo en que opera el artista del Políptico sobre la conciencia espacial del creyente es el más lógico que el desarrollo de los mismos temas de esos paneles permite suponer. La hipótesis de que esa coincidencia sea fruto del azar no puede ser seriamente tenida en cuenta.

## VIII. LAS CORRIENTES MISTICAS DEL SIGLO XV Y EL POLIP TICO

Durante los siglos XIV y XV se producen en la religiosidad de los Flamencos importantes cambios. Una piedad, predominantemente cultural, va cediendo paso ante la necesidad de una relación más racional y directa del creyente con la esfera de sus ideales. Todos los testimonios de esa época nos hablan de la búsqueda de una experiencia religiosa personal, la cual halló en las distintas corrientes místicas cauces y respuestas a sus inquietudes.

Esa época vió surgir la devotio moderna cuyos ideales inspiraron nuevas órdenes, como la "Congregación de Windesheim" o los "Hermanos de la vida común", y asistió a la prédica de inspirados místicos: Ruysbroeck, Radewijns, Geert Groote, Thomas Hemerken, más conocido como Tomás Kempis.

A este último se le atribuye la Imitatio Christi uno de los testimonios más claros y valiosos de la religiosidad de la sociedad de esa época, y que ha sido el manual de mística de mayor difusión en todo Occidente hasta nuestros días. Entre otros méritos de esta obra está el de haber popularizado la mística creando una nueva versión mucho más accesible. Buena parte de este éxito no estriba solamente en el contenido de sus consejos y meditaciones sino en la forma literaria que éstos adoptan. El creyente que dialoga en forma directa con Dios se siente transportado a un mundo ideal y perfecto al abrigo de las contradicciones e incertidumbre de la vida cotidiana.

El Político no podía estar ajeno a estas inquietudes, a las que también intenta dar respuesta, aunque valiéndose de medios muy diferentes. Mientras que la Imitatio Christi logra, a través del diálogo, la experiencia de una conversación familiar con Dios, en el Político se llega a una similar experiencia sensible de proximidad, por medios plásticos, en especial por el uso muy hábil de la perspectiva y otros recursos espaciales recientemente descubiertos.



## IX. CONCLUSION

En los siglos pasados el Políptico fue desmembrado en numerosas ocasiones. Sus paneles viajaron por Europa. Entre otros, París, Londres y Berlín han poseído alternadamente algunas de sus partes.

Mientras que Felipe II lo hizo copiar completo, más de dos siglos después los comisarios de arte de Napoleón, imbuídos de clasicismo, sólo consideraron de interés algunos de sus paneles centrales.

La tendencia a valorar las partes aisladamente, fuera de su contexto, fue cada vez más dominante. Ya en nuestra época hubo quien propuso desmembrarlo y exhibirlo ordenado de otro modo, separado en varios conjuntos menores.

Muchos críticos no perdonaron a Juan van Eyck la forma en que organizó el retablo. Como ya fue dicho al comienzo, ha sido considerado: "...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, si se los considera aisladamente".

Teniendo en cuenta que se trata del mismo conjunto de paneles que Durero visitó en 1512 y juzgó como una pintura "de valor excepcional y de gran inteligencia", mientras que otros viajeros la consideraron como "la obra más hermosa de la cristiandad", podemos concluir que es muy difícil trascender la óptica de la propia época y acercarse a la interioridad de una obra de arte del pasado.

Las radiografías y los reflectogramas nos brindan en ese aspecto nuevas y notables posibilidades. Ellos prueban, de distintos modos, que lo importante en el retablo de Gante no son solamente las pinturas de cada panel sino las relaciones que se establecen entre ellas. Esas relaciones son el verdadero tema y el sentido más hondo del Políptico.

Ellas conducen al espectador a realizar un verdadero ascen-



so místico. No se trata solamente de una propuesta teológica-intelectual sino de una experiencia sensible-visual que se apoya en los recursos plásticos-espaciales investigados y descubiertos en esa época.

Lejos de constituir un anacronismo histórico se trata de uno de los planteos de mayor vanguardia cuya audacia ha desconcertado a la posteridad.

Esa "polifonía espacial" armonizada con el contrapunto de las voces e instrumentos que parecen provenir de la misma pintura, ofreciéndonos la clave más valiosa de su interpretación.

\*)\*(\*