



NOAH  
CHARNEY

Los misterios  
del cuadro  
más robado  
de la historia

LOS  
LADRONES  
DEL CORDERO  
MÍSTICO

Por el autor de *El ladrón de arte*,  
más de 50.000 ejemplares vendidos

Lectulandia

Toda obra de arte encierra el misterio de su propia creación. ¿Cuál es el motivo por el que consigue fascinar a espectadores que van más allá de un lugar y una época? El caso de La adoración del cordero místico constituye un caso único. Y es que la atracción que ha ejercido la obra maestra de Jan van Eyck excede las explicaciones que puedan dar los historiadores del arte.

Desde que el maestro flamenco lo finalizara en 1432, este retablo ha sufrido todo tipo de vicisitudes. Haber sido robado hasta trece veces no constituye más que una pequeña parte de su increíble historia. Ha sido botín de guerra en tres ocasiones, ha sufrido quemaduras y desmembraciones, fue falsificado, vendido ilegalmente y censurado, sufrió ataques de iconoclastas y ha sido codiciado por Hitler y rescatado por agentes dobles austríacos? Entre muchas otras cosas.

¿Qué secreto esconde el retablo? Noah Carney, especialista en delitos relacionados con el arte, narra las historias que se tejen en torno a la obra de Van Eyck. Párrocos, contrabandistas y falsificadores se encuentran con figuras históricas como Napoleón, Göring o Hitler. La historia se entrelaza con el arte, la psicología, la ideología, la religión y la política para explicar la atracción fatal que ha ejercido esta pintura. Un libro inteligente y trepidante sobre el poder del símbolo y de la belleza.

Lectulandia

Noah Charney

# Los ladrones del cordero místico

ePUB v1.0

NitoStrad 16.04.13

---

más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)

---

Título original: *Stealing the Mystic Lamb: The True Story of the World's Most Coveted Masterpiece*

Autor: Noah Charney

Fecha de publicación del original: octubre 2010

Traducción: Juan José Estrella

Diseño de la portada, Mauricio Restrepo

Fotomontaje de la portada a partir de imágenes Altar de *El cordero místico*, Jan van Eyck (1432)

Editor original: NitoStrad (v1.0)

ePub base v2.0

*A Urska, el amor de mi vida,  
y a Hubert van Eyck,  
que me ha enseñado que es un placer morderse los pies.*

## Prólogo

### *Los lobos y el cordero*

**L**O encontraron en una casa de campo de muros encalados, en la espesura de un bosque alemán. Hermann Bunjes era un experto en arte que había sido oficial de las SS hasta que desertó del ejército nazi. Pálido y famélico, se ocultaba de tres antagonistas: los Aliados, el ejército nazi y el pueblo alemán, que temía y odiaba a aquel escuadrón de defensa hasta tal punto que la mayor preocupación del hombre era resultar víctima de su vigilancia justiciera.

El capitán Posey y el soldado Kirstein inspeccionaron el pequeño refugio en el que Bunjes vivía con su joven esposa y su hijo recién nacido. Aunque la primera línea del frente atronaba a escasos kilómetros de allí, la tranquilidad de la cabaña —llena de flores y libros de historia del arte— contrastaba notoriamente con los caóticos meses finales de la Segunda Guerra Mundial. Había ilustraciones colgadas en las paredes, fotografías en blanco y negro de obras y edificios del gótico francés: Notre Dame de París, Cluny, la Sainte Chapelle, Chartres.

Posey y Kirstein, oficiales estadounidenses de la División de Monumentos y Bellas Artes —grupo de historiadores, arquitectos y arqueólogos encargados de proteger el patrimonio artístico de las áreas en conflicto—, eran detectives de patrimonio de zonas de guerra. Los habían destinado al Tercer Ejército Aliado del general George Patton, y se dedicaban a obtener pistas sobre el paradero de obras de arte robadas. Desde el inicio de la guerra les habían llegado rumores sobre el saqueo a gran escala de piezas pertenecientes a los territorios ocupados por los nazis. No había duda de que las tropas alemanas se habían llevado miles de obras, pero se desconocía si existía un plan general y un destino para todo ese botín.

Les habían proporcionado una lista de las principales piezas desaparecidas desde el inicio de la contienda. En ella se incluían obras maestras de museos como el Louvre de París y la Galería Uffizi de Florencia: davides de Francia, botticellis de Italia y vermeers de los Países Bajos. Se trataba de símbolos de Estado, de imperio, de patrimonio. Su valor era incalculable; su destrucción, de producirse, resultaría fatídica. Y el primer lugar de aquella lista lo ocupaba *El retablo de Gante*, de Jan van Eyck.

Conocido también como «La Adoración del Cordero Místico» por el motivo de su panel central, *El retablo de Gante* era, tal vez, la pintura más importante de la historia del arte. Sin duda, se trataba de la que había sido robada en un mayor número de ocasiones y, por tanto, podía considerarse la más codiciada. A Posey y a Kirstein les estaba resultando particularmente esquiva: llevaban buscándola desde que, hacía más de un año, en París, habían tenido noticias de su robo. Su investigación les había

revelado los numerosos delitos que tenían que ver con la obra maestra de Van Eyck, sometida a toda transgresión concebible capaz de dañar una pieza artística. A lo largo de sus cinco siglos de existencia, había sido víctima de trece actos criminales, sumando tentativas y hechos consumados, y rara vez había permanecido en su lugar de origen más de unos pocos años seguidos.

La historia de sus desapariciones resultaba más asombrosa si cabe, dado que aquel retablo renacentista estaba formado por doce paneles de roble policromado de un peso total cercano a las dos toneladas. Enorme políptico del tamaño de un muro de granero (35 × 22 metros), lo había pintado el joven maestro flamenco Jan van Eyck entre 1426 y 1432 para una iglesia de la ciudad de Gante. Fue el primer cuadro al óleo de grandes dimensiones creado en la historia, y animó a un gran número de artistas a adoptar el óleo como medio artístico de preferencia. También se consideraba el punto de inflexión entre el arte de la Edad Media y el Renacimiento, así como el origen del realismo pictórico.

*El retablo de Gante* fue el codiciado trofeo tanto de Hitler como del *Reichsmarschall* Hermann Göring. Ambos pretendían adelantarse al otro y apoderarse de él para incorporarlo a sus colecciones privadas. Dejando de lado su fama y su belleza, ellos veían en la obra un símbolo de la supremacía aria, e idolatraban al artista que lo había creado por considerarlo una figura ejemplar de la historia teutónica. Estaban al corriente, sin duda, de su pasado reciente. Algunos paneles que, no sin controversia, eran propiedad del rey de Prusia y que se habían expuesto en Berlín antes de la Primera Guerra Mundial, habían regresado a Gante en cumplimiento de los términos del Tratado de Versalles, fuente de agravio para el pueblo alemán. Si Hitler lograba hacerse de nuevo con el retablo, compensaría lo que se percibía como un daño causado contra Alemania.

Hitler, además —según se decía—, albergaba el convencimiento de que la pintura contenía un mapa en clave para encontrar varios tesoros católicos perdidos, los llamados *Arma Christi* o Instrumentos de la Pasión de Jesús, entre ellos la Corona de Espinas y la Lanza del Destino. Hitler creía que su posesión le otorgaría poderes sobrenaturales. El Führer y otros oficiales nazis estaban fascinados por el ocultismo y formaron un grupo de investigación, la *Ahnenerbe*, para estudiar y descubrir fenómenos sobrenaturales y objetos mágicos. Hitler financió expediciones al Tíbet para capturar un yeti (el también llamado «abominable hombre de las nieves») con intención de darle un uso militar; a Islandia en busca de Thule, tierra mítica de gigantes y duendes con poderes telepáticos que, según su creencia, era el lugar de origen de los arios; y en busca de distintas reliquias religiosas cuyas propiedades mágicas garantizarían el triunfo nazi, entre ellos el Santo Grial y el Arca de la Alianza. A medida que la victoria alemana iba haciéndose menos probable, Hitler redobló sus esfuerzos para dar con medios sobrenaturales que le permitieran revertir

la tendencia.

No obstante, Göring se adelantó a los agentes del Führer y se apoderó de *El retablo de Gante*. Contraviniendo las órdenes directas de éste, uno de los secuaces de Göring había robado la obra maestra de Van Eyck de un castillo situado en el sur de Francia, a los pies de los Pirineos, y la había trasladado a París. Después, había desaparecido. El paradero de *El retablo de Gante* era desconocido tanto para los Aliados como para la mayoría de los oficiales nazis. Posey y Kirstein sólo habían logrado recabar fragmentos contradictorios de información sobre el lugar en el que se encontraba. Hasta ese momento.

Especialista en escultura francesa del siglo XIII, formado en Harvard, Hermann Bunjes había ejercido de asesor artístico para Alfred Rosenberg, jefe de la ERR (la Einsatzstab Rosenberg, división nazi dedicada al saqueo de obras de arte), cuya existencia, en aquel momento, todavía era desconocida para el ejército aliado. También había sido consultor personal de Göring en materia de arte. Éste, aprovechando el caos de la guerra, había robado miles de obras para incorporarlas a su colección privada. Bunjes, asqueado, había renegado de la causa nazi. La gota que colmó el vaso fue una cena en el elitista Aeroclub de Berlín, durante la que se percató de que las bandejas de plata en las que se servían los platos habían sido robadas al barón judío Edmond de Rothschild.

Bunjes llevaba registros de las obras robadas por los nazis, así como de los lugares en los que las ocultaban. Mientras bebían coñac en su casa de campo, fue revelando todo lo que sabía sobre el programa de saqueo nazi, y también sobre el plan maestro de Adolf Hitler para apoderarse de los tesoros artísticos del mundo. Por primera vez, aquellos dos hombres de la División de Monumentos comprendieron a qué se enfrentaban, y fueron conscientes del destino que habían corrido decenas de miles de las obras de arte más importantes y hermosas del mundo.

Bunjes empezó a contar a Posey y a Kirstein que Hitler planeaba construir un museo de grandes dimensiones en su ciudad natal, Linz, en Austria, para albergar todas las obras maestras del mundo. Además de lugar para admirar y estudiar arte, el museo funcionaría como galería de naciones derrotadas a las que despojarían de sus tesoros a medida que fueran cayendo ante las acciones relámpago de las tropas alemanas. En vez de exhibir las testas decapitadas y clavadas en lanzas de los gobernantes derrocados, Hitler llenaría su gran museo de las obras maestras que Europa había sido incapaz de defender.

Bunjes parecía creer que los Aliados ya tenían conocimiento del sueño de Hitler de crear ese gran museo. Suponía que Posey y Kirstein sabían de las listas de obras de arte tras las que iban el Führer, Göring y la ERR. Ellos, por su parte, intentaban disimular su sorpresa a medida que su interlocutor seguía aportando más revelaciones.



Finalmente, Bunjes les desveló los lugares en que los nazis ocultaban las obras de arte robadas. Sobre un mapa de Europa fue señalando multitud de depósitos secretos nazis ubicados en castillos, monasterios y minas repartidas por todo el territorio ocupado por los alemanes. El mayor alijo de todos —les confió— se encontraba en una mina de sal abandonada situada en los Alpes austríacos, un lugar llamado Altaussee. La explotación se había convertido en un almacén subterráneo dotado de la tecnología más avanzada para la conservación de todo aquel arte robado y destinado al gran museo de Linz. La colección superaba ya las 12.000 piezas, entre las que se encontraban obras maestras de Miguel Ángel, Rafael, Vermeer, Rembrandt, Tiziano, Brueghel, Veronés, Durero y Leonardo da Vinci. Al parecer, uno de los cuadros de éste allí ocultos era ni más ni menos que la *Mona Lisa*. Aún hoy se desconoce si los nazis la robaron y la depositaron en la mina, o si tal vez se trataba de una copia exacta. Con todo, la pieza que los nazis valoraban por encima de todas las demás era *El retablo de Gante*, de Jan van Eyck.

Bunjes conocía al *gauleiter* local de las SS, August Eigruber, que era el responsable del distrito de Oberdonau, y bajo cuya jurisdicción también quedaban Linz y Altaussee. Eigruber era un nazi extraordinariamente despiadado y fanático. Herrero antes de la guerra, había sido uno de los fundadores de las Juventudes Hitlerianas de la Alta Austria, y a los veintinueve años había llegado a ser jefe de las mismas. Al poco de estallar la contienda, Eigruber había servido con desbocado entusiasmo, asumiendo el papel de verdugo en el campo de concentración de Mauthausen-Gusen, que él había contribuido a establecer. Su lealtad a Hitler era absoluta —lucía un bigotillo idéntico— y desconfiaba de los mandos intermedios y los emisarios, a quienes veía débiles, vacilantes y piadosos en exceso. Consideraba su nombramiento como jefe del distrito de Oberdonau —que incluía la propia ciudad natal de Hitler— como un premio a su compromiso firme e incondicional al Führer.

Hitler había declarado que las obras de arte controladas por los nazis no debían regresar a manos aliadas bajo ningún concepto. Eigruber había recibido una orden directa de su secretario, Martin Bormann, según la cual tenía que impedir que el tesoro del depósito de Altaussee fuera capturado por los Aliados, pudiendo, si lo consideraba necesario, sellar la entrada a la mina, pero no dañar las obras de arte. Sin embargo, Eigruber, secreta y deliberadamente, malinterpretó aquella orden. Estaba decidido a impedir, fuera como fuese, que los Aliados recuperaran las piezas. A Bunjes le preocupaba que hiciera estallar las obras maestras en el interior de la mina, a pesar de las órdenes, si la derrota nazi le parecía inminente. Varios mensajes transmitidos por miembros de la resistencia austríaca de Altaussee confirmaban sus temores.

Posey y Kirstein sabían que el Tercer Ejército Aliado del general Patton avanzaba hacia Altaussee, pero tal vez llegara demasiado tarde. Ellos no sabían que ya se había

puesto en marcha una operación paralela y secreta. Un valeroso agente doble austríaco se disponía a encabezar un equipo de falsos operarios con la misión de impedir la destrucción de la mina. El temor era que si los Aliados no la alcanzaban a tiempo, todas y cada una de las obras maestras almacenadas en ella resultaran destruidas.

Desde tiempos bíblicos, la capacidad de las naciones para proteger su patrimonio artístico se ha visto como indicador de su fuerza o su fracaso. Grandes obras de arte se han convertido en estandartes de los bandos contendientes, y han sido capturadas y recuperadas por individuos y ejércitos. Durante la Segunda Guerra Mundial, una cantidad de ellas desconocida hasta la fecha desapareció de hogares, castillos, iglesias y museos de Europa. La misión de los integrantes de aquella División de Monumentos consistió en encontrarlas y, sobre todo, en recuperar un políptico de doce paneles pintado al óleo.

Desde que, en 1432, su autor dio la obra por terminada, *El retablo de Gante* ha sido considerado botín de guerra en tres ocasiones, además de objeto de incendios, desmembramientos, falsificaciones, contrabando, venta ilegal, censura, ocultación, ataques de iconoclastas, intercambio diplomático; se ha pagado rescate por él; los nazis y Napoleón se lo han apropiado; ha sido recuperado por agentes dobles austríacos, y robado una y otra vez. Para algunos de sus admiradores, los tesoros que ocultaba el retablo eran tangibles. Para otros, éstos eran de una naturaleza más etérea, y revelaban verdades ocultas sobre filosofía, teología, la condición humana y la naturaleza de Dios. Se consideraba tan poderoso desde el punto de vista simbólico, que debía ser destruido, pero también se le adjudicaba tal poder en sí mismo que se creía que poseerlo y descifrar su significado podía cambiar el curso de guerras mundiales.

Ésta es la historia del objeto más deseado y maltratado de todos los tiempos.

# Capítulo

## 1

### *Los misterios de la obra maestra*

**L**O primero que llama la atención a quien abre la puerta de la capilla, de madera de roble, son los aromas: el frescor antiguo de las piedras que forman los muros de la catedral de San Bavón, el olor a incienso e, inmediatamente después, las sorprendentes notas a madera vieja, aceite de linaza y barniz. La catedral de Gante, en Bélgica, es generosa en extraordinarias obras de arte religioso, pero una de ellas destaca sobre el resto. Tras seiscientos años de vaivenes casi constantes, *El retablo de Gante* vuelve a mostrarse en el templo para el que fue pintado.

La obra maestra de Jan van Eyck se ha visto envuelta en siete robos, y supera por un amplio margen a la que ocupa el segundo puesto de esta competición involuntaria: un retrato de Rembrandt, sustraído de la Pinacoteca Dulwich (Londres) en apenas cuatro ocasiones. El retablo ha fascinado por igual a estudiosos y detectives, a ladrones y protectores, a intérpretes y devotos, tanto por las preguntas sin respuesta que rodean todas sus desapariciones —ya hayan sido producto de robos o de transacciones ilícitas—, como por el simbolismo místico de su contenido.

Se trata de uno de los mayores misterios no resueltos de la historia del arte.

Quienes se sitúan frente al políptico no pueden evitar sentirse abrumados por su monumentalidad. *El retablo de Gante* se compone de veinte paneles pintados por separado y unidos por un inmenso marco dotado de goznes. La estructura se abre durante la celebración de las festividades religiosas, pero permanece cerrado gran parte del año y, en esa posición, sólo ocho de los veinte paneles (pintados por su anverso y su reverso) resultan visibles. El tema de los paneles anteriores, que son los que se muestran cuando el políptico permanece cerrado, es la Anunciación: el arcángel Gabriel anuncia a María que acogerá en su seno al Hijo de Dios. En el exterior también aparecen los retratos de los donantes que pagaron el retablo, así como sus santos patronos.

El políptico presenta un aspecto de rompecabezas y, en su interior, sus tesoros aguardan pacientemente a ser descifrados. Al abrirse, el centro del retablo muestra un campo idealizado, lleno de figuras: santos, mártires, clérigos, eremitas, jueces honrados, caballeros de Cristo y un coro de ángeles, todos ellos en lenta procesión para rendir homenaje a la figura central: un cordero dispuesto sobre un altar de sacrificio, orgullosamente plantado sobre sus cuatro patas, vertiendo su sangre en un cáliz de oro. Esta escena se conoce como *La Adoración del Cordero Místico*. El significado iconográfico preciso de ese panel de la Adoración, así como el de la gran

cantidad de símbolos arcanos que contiene, ha sido objeto de discusión erudita durante siglos.

Sobre el gran campo de *La Adoración del Cordero Místico*, en los paneles superiores, Dios Padre se sienta en su trono, con María y Juan Bautista a cada lado. La figura alza una mano, dando la bendición, una mano que posee un realismo asombroso: le sobresalen unas venas, y un vello rizado, diminuto, asoma sobre la piel salpicada de poros. A sus pies reposa una corona cuajada de piedras preciosas que resplandecen a la luz. El ribete de la túnica está tejido con hilos de oro, y sobre la cabeza describen un arco unas inscripciones de caracteres que parecen inspirarse en los rúnicos. En la barba se distinguen, pintados, cada uno de los pelos, y los ojos almendrados expresan un poder y un cansancio que resultan muy humanos.

El nivel de detalle milimétrico en una obra de arte de semejantes dimensiones no tiene precedentes. Hasta que se pintó, sólo retratos diminutos y códices miniados incorporaban un grado de detallismo similar. Una precisión como aquella no la habían visto jamás a tan gran escala ni otros artistas ni el público en general. El gran historiador del arte Erwin Panofsky escribió, en una cita célebre, que los ojos de Van Eyck funcionaban «como un microscopio y un telescopio a la vez». Quienes contemplan *El retablo de Gante* —proseguía Panofsky— son partícipes de la visión del mundo de Dios y captan «parte de la experiencia de Él, que contempla desde los cielos, pero que es capaz de contar los pelos que tenemos en la cabeza».

En *El retablo de Gante* las piedras preciosas brillan iluminadas por una luz refractaria. Se distinguen una a una las cerdas de las crines de los caballos. Cada una de las más de cien figuras que lo componen presenta unos rasgos faciales personalizados. Los rostros de todas ellas son únicos y poseen un grado de personalización propio de retratos —sudor, arrugas, venas, fosas nasales dilatadas—. Los detalles abarcan desde lo más elegante hasta lo más prosaico. El espectador aprecia las briznas de hierba, los pliegues de una manzana devorada por unos gusanos, las verrugas de una papada. Pero también el reflejo de una luz capturada por un rubí pintado a la perfección, las aguas de un ropaje dorado, y todos y cada uno de los vellos plateados que asoman entre los rizos de una barba de tonos castaños.

El arma secreta que hacía posible tal nivel de precisión era la pintura al óleo. Al ser translúcida, el pintor puede acumular una capa sobre otra, sin cubrir la anterior. El método preferido antes de la aparición de Van Eyck, el temple al huevo, creaba una superficie prácticamente opaca. La capa posterior cubría la anterior. El óleo, en cambio, permitía un grado mucho mayor de sutileza y, además, resultaba más fácil de controlar. Van Eyck usaba algunos pinceles tan pequeños que contenían apenas unos pocos pelos de animales en la brocha, lo que le permitía alcanzar un nivel de precisión desconocido hasta la fecha. El resultado constituye todo un banquete visual, una galaxia de efectos especiales pictóricos que deslumbran, sí, pero que también

logran mantener el interés durante jornadas, y que llevan al observador tanto a acercarse a la obra como a alejarse de ella para examinarla, y tanto a descifrarla como a perderse en la mera contemplación de su belleza.

*El retablo de Gante*, primer encargo público de importancia del joven Van Eyck, también fue el primer óleo a gran escala en alcanzar repercusión internacional. A pesar de no haber sido él el inventor de la pintura al óleo, Van Eyck fue el primero en explotar sus verdaderas posibilidades. La maestría, el realismo de los detalles y el uso de aquel nuevo medio convirtieron la obra en un centro de peregrinación para artistas e intelectuales desde el momento en que la pintura se secó sobre la tabla, y así seguiría siendo en los siglos venideros. La reputación internacional de la obra y su autor, sobre todo teniendo en cuenta que fue él quien estableció un nuevo medio artístico que se convertiría, durante siglos, en el más universalmente usado, avala la opinión de que *El retablo de Gante* es la pintura más importante de la historia.

Se trata, en efecto, de una obra de arte que numerosos coleccionistas, duques, generales, reyes y ejércitos enteros han deseado hasta el punto de matar, robar y alterar el curso estratégico de guerras con tal de poseerla.



Tanto la obra como su creador están envueltos en misterios. *El retablo de Gante* se ha conocido con diversos nombres desde que fue pintado. Hasta bastantes siglos después, no era nada habitual titular las obras de arte. La mayoría de los nombres por los que las conocemos hoy fueron propuestos por historiadores de arte a fin de facilitar su referencia. En flamenco, el retablo se conoce como *Het Lam Gods*, es decir, «El Cordero de Dios». Cuenta, además, con algunos «sobrenombres», como son «El Cordero Místico» o, simplemente, y tal vez comprensiblemente —teniendo en cuenta la frecuencia con que se ha visto en peligro—, como «El Cordero».

Jan van Eyck lo pintó entre 1426 y 1432, época tumultuosa de la historia de Europa. El rey Enrique V de Inglaterra se casó con Catalina de Francia y murió dos años después. Juana de Arco fue ejecutada en el fragor de la guerra de los Cien Años. Brunelleschi dio inicio a la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore. Donatello acababa de terminar su estatua del San Jorge, que ejercería sobre la escultura una influencia comparable a la que *El retablo de Gante* tendría sobre la pintura. El año en que éste empezó a ejecutarse, Masaccio pintó su célebre Capilla Brancacci de Florencia, que se convirtió en lugar de peregrinación para artistas en los siglos siguientes. (Lo que Van Eyck logró en la pintura de retablos, y Donatello en la escultura, Masaccio lo logró en la pintura mural.) Poco después de la finalización de *El Cordero*, Leon Battista Alberti escribió su influyente

*Tratado sobre el Arte de la Pintura*, en el que codificaba matemática y teóricamente la creación artística de la perspectiva. Un decenio después, Gutenberg inventaba la imprenta a partir de tipos móviles.

La fama del retablo proviene de su belleza artística y de su interés, así como de su importancia para la historia del arte. Ésta no ha dejado de recalcar a lo largo de los siglos, siglos en que generaciones de artistas, escritores y pensadores se han dedicado a cantar las virtudes de la pintura, desde Giorgio Vasari hasta Gotthold Ephraim Lessing, desde Erwin Panofsky hasta Albert Camus.

Se trata de una obra que, simultáneamente, cautiva la mirada y desafía a la mente. Algunos de sus elementos, como la corona reproducida con un detallismo microscópico, visible a los pies de Dios Padre, están pintados con tiras de pan de oro auténtico, que le confieren relieve y textura y atrapan la luz como chispas encendidas en la superficie del panel. Más allá del deslumbramiento que produce, la obra está llena de símbolos camuflados que se vinculan al misticismo católico. Exhibe un grado de precisión muy superior al de cualquier obra de los predecesores de Van Eyck. La personalización de las figuras humanas, el descarnado naturalismo de los objetos inanimados, como en el caso de esa corona dorada y cuajada de piedras preciosas, anticipan movimientos como el del Realismo, al que se adelanta cuatrocientos años.

En el intento de situar *El retablo de Gante* en la historia del arte, pueden defenderse dos argumentos, ambos convincentes. En efecto, tanto puede afirmarse que *El Cordero Místico* es la última obra de la Edad Media, como también que se trata de la primera pintura del Renacimiento.

Fue, sí, la última creación pictórica del Medievo porque la estructura de la pieza, la arquitectura que se pinta en ella y las figuras que aparecen son de estilo gótico. El uso recurrente de los dorados, efecto que añadía un orfebre una vez que el pintor había culminado su obra, constituye también una característica gótica. El oro hace que las figuras representadas «salten» de los paneles, y les confiere una aureola de luz que contrasta acusadamente con el mar dorado que los rodea. El pan de oro, que se batía hasta que quedaba tan fino que el mero roce de un dedo bastaba para rasgarlo, se aplicaba recurriendo a la electricidad estática: el dorador se frotaba en el pelo un pincel de cerdas de tejón y, al hacerlo, creaba una corriente estática lo bastante fuerte como para levantar la lámina de oro, que se fijaba entonces al estuco mediante una cola confeccionada con clara de huevo. Avanzado el siglo XV, la técnica del dorado se arrinconaría en beneficio de unos fondos con paisaje, por lo que su presencia selectiva sugiere un compromiso con el estilo medieval. El dominio de la perspectiva, así como la integración en la obra pictórica de teorías artísticas neoplatónicas (la filosofía preferida de los humanistas que encendieron la mecha del Renacimiento), están ausentes. Así pues, ésta fue la última gran obra de la Edad Media.

Sin embargo, con la misma facilidad podría argumentarse que la pieza que nos ocupa constituye la primera pintura del Renacimiento. Aunque aparecen los dorados, en la obra abundan también los paisajes y los fondos naturalistas, característicos de la pintura post-medieval. El retablo se creó en pleno auge del Humanismo: el redescubrimiento de textos clásicos hebreos y griegos, y sobre todo la idealización de la Atenas de la Antigüedad. Su realismo, desconocido en el Medievo, está inspirado en ese Humanismo. Parte de la filosofía humanista del Renacimiento suponía fortalecer las capacidades y las vidas humanas. Sólo alguien que abrazara el valor de la humanidad se habría molestado en crear una obra de arte tan llena de encantadores detalles. Durante aquella era de cristianización del arte y las ideas paganas, las obras artísticas reflejaban un intento de compatibilizar la religión católica dominante con las filosofías y las ciencias que entraban en contradicción con ella y que estaban presentes en los textos clásicos redescubiertos y recién traducidos. Esa cristianización de la imaginería pagana constituye un elemento fundamental de *El Cordero Místico*. El hecho de que, en los decenios posteriores a su creación, esta obra fuera la más famosa del mundo para otros pintores y que, en la práctica, estableciera el nuevo medio artístico del Renacimiento —la pintura al óleo— demuestra hasta qué punto influyó en el arte y la iconografía renacentistas.

Ambos argumentos son sensatos. Existe la tendencia académica a querer categorizarlo todo cueste lo que cueste, a insertar toda obra de arte en este o aquel «ismo», a ignorar que la historia del arte es un todo orgánico en el que varios estilos se solapan y se entrelazan. Pero, precisamente, parte del placer y el asombro que suscitan las grandes obras artísticas está en su misterio, en su naturaleza esquiva que nos atrae y nos intriga. En lugar de relegar *El retablo de Gante* a la Edad Media o al Renacimiento, la pintura puede verse, más exactamente, como el punto de inflexión entre ambas épocas, tanto en el campo del arte como en el del pensamiento; su interés es mayor, precisamente, a causa de esa naturaleza híbrida.

¿De qué trata la pintura? La pregunta, en principio sencilla, suscita una respuesta compleja. La mayoría de las obras religiosas del siglo XV se inspiraban en —o ilustraban— un pasaje concreto de la Biblia, los Apócrifos o los comentarios bíblicos. *El retablo de Gante* se refiere a diversos textos bíblicos y místicos, pero se trata más de una síntesis que de una ilustración precisa de alguno de ellos. Así pues, conviene levantar las diversas capas de referencias e iconografía teológica que contiene antes de poder unir todas las piezas para formar con ellas una constelación.

Las pinturas de esa época solían ser rompecabezas. Conducían al espectador a través de un laberinto, y sólo aportaban pistas sobre lo que se representaba en su centro. Se ha dicho a menudo que un gran retrato debería revelar un secreto oculto sobre la persona retratada, secreto que ésta preferiría que siguiera siéndolo; el artista es partícipe de él y lo traspasa al pigmento, lo oculta a una primera visión, y sólo

permite que determinados observadores lo descubran, si saben cómo han de mirar.

Lo que es sutil y enigmático en el retrato se magnifica en la pintura religiosa. La sutileza del tema sobre el que los observadores entendidos podrían meditar también se consideraba una ventaja. Los secretos místicos del catolicismo no eran para legos, sino más bien para quienes poseían unos conocimientos profundos sobre la Biblia y los comentarios, así como sobre las fuentes griegas y latinas. Fra Angelico, por ejemplo —monje italiano contemporáneo de Van Eyck—, pintó un pequeño fresco en cada celda del convento de San Marcos de Florencia. Esas celdas, ocupadas por los novicios, contienen escenas bíblicas simples, fáciles de comprender, que provocan reacciones más viscerales, como la compasión, ante la Crucifixión o la *Pietà*. Las escenas representadas ganan complejidad gradualmente en las celdas que Fra Angelico pintó para los monjes de mayor edad. Los niveles de dificultad teológica culminan en conceptos difíciles, como el de la Santísima Trinidad, imágenes que requerirían sabiduría, experiencia y amplias lecturas para captarlas en su totalidad.

En la pintura religiosa destinada a espacios públicos también se favorecía la creación de lo que podría denominarse «obras de misterio», que solían contener diversos niveles de complejidad, representaciones de escenas bíblicas que resultaban fácilmente reconocibles a los espectadores más simples, junto a imágenes más eruditas, que en muchas ocasiones contenían híbridos de varios textos teológicos, referencias a la mitología o a ideas paganas y elementos espacio-temporales específicos, lo que hoy tal vez llamaríamos «bromas internas», que resultaban obvias a los observadores de la época pero que son totalmente ajenas al público del siglo XXI.

También existía cierto placer en el hecho mismo de descifrar. En un tiempo anterior a la invención de la imprenta, uno de los mayores placeres de la vida culta consistía en contemplar pinturas por transcurso de horas, de meses, incluso de años. Obras como *El Cordero Místico* cumplían una función religiosa, pues decoraban y proporcionaban referencias a la misa que se celebraba en la iglesia, en el altar que quedaba debajo. Pero también eran fuentes de placer intelectual y estético, algo sobre lo que debatir con los amigos. Quienes las contemplaban podían demostrar su erudición hallando las referencias de las pinturas, identificando los conceptos filosóficos planteados en ellas, y dilucidando de qué manera las diversas ideas e imágenes podían entretorse hasta formar un todo que revelara una verdad mayor. El arte renacentista proporcionaba ideas e imágenes, historias pintadas y pictogramas, y los artistas jugaban con distintos modos de presentar conceptos a través de un elemento, el de la pintura, que es en esencia silencioso y que mayoritariamente carece de texto. Los rostros, los paisajes, las naturalezas muertas y los cuerpos debían contar historias. Los grandes artistas podían usar ese medio mudo para desentrañar misterios emocionales y teológicos.



Las imágenes de *El retablo de Gante* son variadas y diversas desde el punto de vista teórico. La pintura incorpora más de cien figuras, muchos fragmentos de textos, referencias y remisiones a pasajes bíblicos, a cuestiones teológicas apócrifas e incluso a la teología pagana. Las obras de simbolismo complejo como la que nos ocupa se iniciaban con un plan iconográfico general que diseñaba algún erudito o un gran teólogo; rara vez se le ocurría al propio artista. A éste le comunicaban cuál había de ser el planteamiento de la pintura, qué figuras debía incluir en ella, qué frases, y quizá incluso la relación entre ellas en la composición. Al artista le correspondía la misión de ejecutar el concepto del sabio. Cuanto más capaz fuera el pintor, menos directrices artísticas recibiría.

En este caso, Jan van Eyck era un emprendedor relativamente joven. Aquél iba a ser su primer gran encargo expuesto al público. Por tanto, es de suponer que recibiría bastante asesoramiento. En la mayoría de las circunstancias, la inclusión de conceptos individuales y la disposición de las figuras corrían a cargo del artista, mientras que el tema, la incorporación de cualquier texto, los retratos de los donantes y, sobre todo, el número total de figuras eran aspectos que aparecían expresados en un contrato escrito. Era frecuente que a los pintores les pagaran en función del número de rostros que debían representar, por lo que ése es un factor importante. El contrato de *El retablo de Gante* se ha perdido, y no podemos más que suponer lo que contenía y hasta qué punto el artista tuvo libertad a la hora de concebirlo. Tampoco se ha conservado registro alguno del erudito que diseñó el tema, aunque se haya sugerido un candidato probable. Éste hubo de ser, sin duda, una persona extraordinariamente leída, un humanista instruido. No cuesta imaginar la dificultad de reunir de memoria, o de investigar trabajosamente, las muchas frases y remisiones que aparecen en la obra, sin contar con la ayuda de un ordenador, un índice o al menos las ventajas que la invención de la imprenta aportaría apenas veinte años después.

Lo que a algún espectador podría parecerle la simple pintura de una habitación es, de hecho, una obra maestra llena de detalles diminutos, cada uno de ellos referente a algún aspecto litúrgico o simbólico. En esa época, las obras pictóricas no incorporaban ningún detalle sin que existiera algún motivo para ello. El inmenso gasto material que implicaba la adquisición de unos paneles planos y lisos, de unos pigmentos costosos con los que elaborar las pinturas, de unos marcos tallados en madera, así como el coste del tiempo que el artista empleaba en el trabajo eran tan elevados que sólo las personas y las instituciones más ricas —príncipes y reyes, obispos y acaudalados mercaderes— podían encargarse de obras de arte. Los propios artistas raras veces podían permitirse el material para pintar algo que no les hubiera sido encargado. Todavía habrían de pasar dos siglos para que los primeros pintores empezaran a crear sus obras «por iniciativa propia», con la esperanza de venderlas a través de las galerías. Y tendrían que transcurrir cuatrocientos años hasta que los

primeros tubos de pintura lista para usar se pusieran a la venta. En la época de Van Eyck, los artistas creaban aquello por lo que les pagaban. Y cada detalle era importante.

Los historiadores del arte recurren a la iconografía —el estudio de los símbolos artísticos— para determinar la fuente literaria que inspira las pinturas. La mayoría de las obras religiosas de períodos anteriores a la Edad Moderna ilustran conceptos literarios, o relatos. Conocer la fuente literaria revela el tema de la pintura, que de otro modo se mantiene oculto. Para las obras religiosas, las fuentes usadas con mayor frecuencia son la Biblia o la *Leyenda Dorada*, la biografía medieval de los santos escrita hacia 1260 por el monje Santiago de la Vorágine, que fue el segundo libro más popular durante toda la Edad Media y el Renacimiento, sólo superado por las Sagradas Escrituras. La imagen de una mujer que lleva sus ojos en una bandeja de plata puede no significar nada de buenas a primeras, hasta que conocemos la fuente escrita de la que procede, la *Leyenda Dorada*, y descubrimos que se trata de la biografía de santa Lucía, a la que arrancaron los ojos durante el martirio al que fue sometida.

La procesión de todo un elenco de personajes revestidos de santidad, relacionada con el sermón de Todos los Santos, avanza lentamente hacia el Cordero, situado sobre el altar, en el centro de un campo extenso. El tema de ese panel central de *El retablo de Gante*, llamado «La Adoración del Cordero Místico», también está extraído de la *Leyenda Dorada*, así como del Apocalipsis de San Juan. Por tanto, en la imaginería del retablo encontramos una serie de temas teológicos interrelacionados, metidos unos dentro de otros como muñecas rusas, referencias mutuas que logran dar mayor profundidad al misterio religioso e iconográfico que rodea la pintura. En las veintiséis escenas individuales representadas en los doce paneles de roble se nos presenta la teología mística cristiana de la A a la Z, por decirlo de algún modo, desde la Anunciación (Lucas, 1:26 - 28) hasta la Adoración del Cordero Místico, que pertenece al libro final del Nuevo Testamento, el de la Revelación o Apocalipsis.

Así pues, para desvelar los misterios de *El retablo de Gante*, deberemos antes aproximarnos a las partes que lo componen, examinar su contenido y simbolismo y preguntarnos qué es lo que representan los paneles por separado. Entre sus numerosos misterios hallaremos a santos disfrazados de estatuas y a profetas flotantes, así como textos puestos boca abajo.



Cuando el políptico está cerrado, es visible el reverso (la parte anterior) de ocho figuras, que ilustran el Misterio de la Encarnación. Los paneles se hallan divididos en

dos niveles, cada uno de ellos de cuatro paneles contiguos. El nivel superior representa una sala abierta en la que tiene lugar la Anunciación, el momento en que el Señor envía al arcángel Gabriel para que transmita a María que alojará en su seno al Hijo de Dios (Lucas, 1:28 - 38). Esta escena aparece pintada a lo largo de los cuatro paneles, mientras que los profetas del Antiguo Testamento y las sibilas flotan sobre el «techo pintado» del aposento de la Anunciación.

En el panel de la izquierda se muestra al arcángel Gabriel con un lirio en la mano, flor que simboliza la virginidad y la pureza de María, y que indica que Gabriel no pretende causarle ningún daño. Éste pronuncia las palabras de la Anunciación, que se han pintado con unas letras doradas sobre el panel, y que brotan de su boca: *Ave Gratia Plena Dominus Tecum* («Ave [María] llena eres de gracia, el Señor es contigo»). El cuerpo de Gabriel llena la estancia, y en ella, más que de pie, parece estar flotando. El aposento mismo es contemporáneo al momento en que se pinta la obra y no fiel a la época bíblica. En él se aprecian las vigas de madera del techo y una fuente de luz natural: el sol que la inunda a través de una ventana abierta, que proyecta la sombra del arcángel en la pared trasera.

María se encuentra arrodillada en el panel derecho del nivel superior, recibiendo las palabras que le anuncia Gabriel. Su respuesta a éstas: *Ecce ancilla domini* («He aquí la esclava del Señor»), aparece escrita boca abajo. Ello puede parecer raro, hasta que caemos en la cuenta de que la respuesta no es para nosotros, sino más bien para Dios y el Espíritu Santo. Éste, que se halla sobre la cabeza de María, y Dios, que presumiblemente está más arriba, en los Cielos, y baja la mirada para contemplar a María, que está en la tierra, necesitan que la respuesta esté invertida para que el texto les resulte claramente legible. Ese efecto aparecía con cierta frecuencia en las pinturas sobre la Anunciación realizadas durante el Renacimiento en los países del norte de Europa, y éste el primer caso en que se aprecia, además del más famoso. La frase latina pronunciada por María suele traducirse, erróneamente, por «He aquí la sierva del Señor», alteración políticamente correcta de la traducción literal, según la cual María se ofrece como esclava.

El Espíritu Santo, en forma de paloma, desciende sobre ella, señalando que alojará en su seno al futuro Cristo. Ella mantiene las manos cruzadas sobre el pecho en gesto de humildad —*humilitas*, en latín, significa «cercano a la tierra»—. Un escanciador de cristal reproducido con extraordinaria maestría, y que atrapa la luz que penetra por la ventana, alude a la explicación teológica medieval sobre cómo era posible que María pudiera quedar encinta de Jesús y seguir siendo virgen. El argumento era que si un rayo de luz puede traspasar el cristal sin romperlo, entonces María puede ser virgen y estar embarazada. Esta validación atípica servía para acallar los rumores de las masas en la Edad Media. Ya entonces, una embarazada virgen resultaba algo sospechosa.

El profeta Miqueas aparece en el semicírculo que queda sobre María. Indica un pasaje del Antiguo Testamento escrito en el interior de una cinta pintada en el que él predecía la llegada del Mesías judío, profecía de la que la teología cristiana se apropió y tomó como predicción del advenimiento de Cristo: «De ti me saldrá el que será Señor en Israel». Van Eyck, como muchos artistas, gustaba de dedicar homenajes a obras de arte anteriores, citándolas mediante referencias pictóricas a ellas. En este caso decidió situar a Miqueas con la postura exacta con la que Donatello lo representó en el relieve escultórico que, en 1417, realizó para el nicho que coronaba su revolucionaria estatua del San Jorge, que se encontraba en la fachada de la iglesia de Orsanmichele de Florencia. Ésta se consideraba la obra esculpida más importante de su tiempo, y Florencia se convirtió en lugar de peregrinación para otros artistas, que cruzaban toda Europa para admirar el trabajo de Donatello y que, asombrados, solían hacer referencia a sus obras en las que ellos realizaban. Esas referencias visuales, formales, de un artista a otro se dan con frecuencia y constituyen bromas internas para los historiadores del arte, que experimentan un placer tal vez exagerado cuando las descubren. Pero en muchos casos, como sucede en éste, también ofrecen pistas que, de otro modo, habrían pasado por alto a los estudiosos.

No hay constancia de que Jan van Eyck viajara a Italia. Pero para poder realizar una referencia al relieve de Donatello en su propia pintura tendría que haberlo visto. Dado que Gutenberg no había inventado aún la imprenta, las copias de obras de arte, textos o imágenes debían ejecutarse a mano, una por una. Así, para ver las obras de arte, había que viajar al lugar en el que se encontraban. Las referencias visuales como la que nos ocupa constituyen claros indicadores de que el artista tuvo que ver personalmente la obra en cuestión.

El profeta Zacarías también figura representado en lo que parece ser una especie de buhardilla que queda sobre el techo pintado, por debajo del remate redondeado del panel. Inscrita en latín se muestra su profecía mesiánica, también sobre una cinta que revolotea sobre su cabeza: «Alégrate mucho, hija de Sion; da voces de júbilo; he aquí que tu rey vendrá a ti» (Zacarías, 9:9).

Los dos paneles centrales del nivel superior muestran el aposento exterior en el que tiene lugar la Anunciación, así como la vista que se contempla desde los ventanales del fondo. Se trata de un paisaje urbano, aunque la ciudad no se identifica con claridad. Dos mujeres, conocidas como las sibilas eritrea y cumea, flotan sobre la estancia, en el mismo espacio ocupado por el profeta Zacarías. Las sibilas son profetisas del Antiguo Testamento cuyas palabras se interpretan como anuncios del advenimiento de Cristo. Algunos fragmentos de sus profecías aparecen inscritos en las cintas onduladas que sobrevuelan sus cabezas. El texto que puede leerse sobre la sibila eritrea cita a Virgilio, autor latino pagano considerado por la Iglesia como uno de los paganos «buenos» que, tal vez sin saberlo, predijeron la venida de Cristo: «No

habla con lengua mortal, le inspira un poder que procede de las alturas». La cinta de la sibila cumea revolotea mostrando una cita de san Agustín: «El Rey Más Alto vendrá en forma humana para reinar por toda la eternidad».

Los patrones que agrupan tres elementos arquitectónicos hacen referencia a la Santísima Trinidad. Uno de ellos se aprecia en el pequeño arco trilobulado de una ventana, que se asemeja a un trébol, y que se halla en el interior de una hornacina en relieve rematada por un arco ojival gótico. Colgado en su interior se observa un recipiente de agua sobre cuenco plano, referencia al vino consagrado vertido durante la misa. En el interior de la hornacina cuelga además una toalla cuyos motivos decorativos recuerdan los de los ropajes que llevaban los monaguillos. Como sucedía con todos los retablos, éste también fue pensado para presidir sobre el altar, donde se celebraban las misas. Además de un objeto hermoso, se trataba asimismo de un apoyo para la meditación. Van Eyck incluyó sabiamente *referencias cruzadas* entre el contenido pictórico del retablo y los clérigos reales que celebraban la misa frente a él.

El nivel inferior del retablo cerrado también está formado por cuatro paneles. En los dos centrales se representa a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista, que ocupan los lados izquierdo y derecho, respectivamente. Ambos santos están pintados en un estilo conocido como de «grisalla», que consiste en una gradación monocroma empleada aquí para crear la ilusión de que la pintura es, en realidad, una escultura de piedra. Es decir, que más que pintar a los santos, Van Eyck ha pintado sendas esculturas de los dos santos Juanes.

Una fuente de luz imaginaria que proviene de la parte superior derecha de los paneles proyecta sombras tras los santos esculpidos, e indica que, en efecto, están pensados para ser percibidos como estatuas alojadas en hornacinas estrechas. Algunos historiadores han sugerido que Van Eyck fue el primer pintor en incorporar luces focales para crear sombras y efectos de profundidad que permitieran imitar las esculturas, como es el caso de estos dos paneles en grisalla. Esta técnica se usaría casi universalmente durante el período barroco, un siglo y medio después. No se ha conservado ninguna pintura anterior que incorpore ese mismo efecto, aunque dado el gran número de obras de arte que se han perdido a lo largo de los siglos, en el campo de la historia del arte resulta difícil proclamar con absoluta certeza que una obra fue la primera en algo. A menos que la totalidad de las obras de arte que han existido en el mundo resurja de sus cenizas y abandone los escondrijos más recónditos, la duda seguirá existiendo.

Las dos esculturas pintadas de los santos Juanes se alzan sobre pedestales octogonales. Los pliegues de sus túnicas, representados con maestría, recuerdan el poco frecuente naturalismo con que Donatello talló en mármol los ropajes de su escultura de San Marcos que, como su san Jorge, decora el exterior de Orsanmichele, en Florencia. Este segundo vínculo visual con dicha iglesia nos proporciona otra pista

sobre el posible viaje de Van Eyck a la ciudad toscana para admirar las obras de Donatello.

La Revelación de san Juan Evangelista proporcionará el tema del panel interior central: la Adoración del Cordero Místico. La imagen pintada de san Juan Bautista con un cordero en brazos resulta de especial significación para Gante. El Bautista es el patrón de la ciudad. Figura representado en el sello municipal más antiguo de que se tiene constancia, El Cordero de Dios, el *Agnus Dei*, tema de *La Adoración del Cordero Místico*, constituye la imagen del primer emblema conocido de la ciudad. En un sello posterior se representa a Juan Bautista con un cordero en brazos, como hace en el panel de Van Eyck. La riqueza de Gante, que provenía principalmente de la industria de la lana, es una de las razones que explican el uso simbólico del cordero en el sello y la iconografía municipales. De hecho, el nombre original de la iglesia para la que se pintó *El retablo de Gante* era iglesia de San Juan. Hasta 1540, es decir, diecinueve años antes de que alcanzara estatus de catedral, no pasó a ser la iglesia de San Bavón, en honor a un santo local.

Originalmente *El retablo de Gante* contaba con una predela, una tira de pequeños paneles cuadrados que recorrían la base del retablo. En documentos de la época se explica que la predela representaba el limbo, pero no sabemos nada más sobre ella, excepto que quedó irremisiblemente dañada cuando el pintor Jan van Scorel sometió al retablo a una limpieza mal planteada, poco antes de 1550. Esa mala restauración llevó a la retirada de la predela, que se guardó y acabó perdiéndose. Desde finales del siglo XVI *El retablo de Gante* ha permanecido incompleto.

¿Quién pagó la creación de este retablo? Representados en los extremos izquierdo y derecho están los donantes, que financiaron tanto el establecimiento de la capilla que aloja el retablo como la pintura de éste. A la izquierda encontramos el retrato, arrugado y preciso, de Joos Vijd (cuyo nombre ha sido objeto de muchas variaciones, incluida la más exótica de Jodocus Vijdt), un caballero adinerado y político local de Gante. Su esposa, Elisabeth Borluut (apellido que en ocasiones figura como Burluut), aparece retratada en el extremo opuesto, también arrodillada y rezando. Son figuras de tamaño casi natural, pintadas como Dios las creó, sin la tendencia a la idealización propia de artistas anteriores, que o bien «suprimían» los aspectos menos atractivos del retratado o bien pintaban a éste de un modo más genérico, desprovisto de características identificables. Ese detallismo que no escamoteaba ni las verrugas fue otra de las grandes innovaciones de Van Eyck.

El realismo de Van Eyck, descrito por el fundador de la historia del arte moderna Jacob Burckhardt, como «perfección suprema al primer intento», demuestra sus dotes artísticas a la vez que enfatiza la humildad de los donantes, dispuestos a ser inmortalizados por toda la eternidad con el aspecto que en realidad tenían, sin el menor atisbo de cirugía estética pictórica, por más que no fueran humildes hasta el

extremo de renunciar a aparecer en la obra de arte que habían encargado para demostrar su riqueza y devoción.

El retrato como género pictórico diferenciado surgió durante las primeras décadas del siglo XV, época en que el humanismo enfatizaba la importancia de la vida humana individual, y llevaba a la celebración y la glorificación del individuo — personas que no eran reyes ni personajes bíblicos, sino aristócratas, clérigos, mercaderes, intelectuales y artistas que creían que su vida en la tierra poseía significación y valor—. Un retrato, ya figurara en solitario en un panel o en compañía de las imágenes de otros donantes en una gran obra religiosa como la que nos ocupa, representaba dejar constancia histórica, un modo de preservar el nombre, el aspecto y el legado del retratado.

Van Eyck empezaba los suyos realizando esbozos a estilete de punta de plata (dibujando, literalmente, con una pieza de este metal) sobre papel, en presencia del modelo. El esbozo incluía el perfil del rostro y las líneas básicas de los rasgos faciales, ensombrecidos mediante la técnica del sombreado cruzado. El pintor tomaba notas en el dialecto de la región de su Maaseyck natal, en los márgenes de sus bocetos, sobre color, textura de los ropajes y detalles similares. Después transfería el dibujo a un panel enyesado usando una técnica de ampliación mecánica para alterar el tamaño.

Eran dos los métodos más comunes de transferencia mecánica usados por los artistas del Renacimiento. El primero implicaba dibujar una cuadrícula sobre un boceto y otra con los cuadros de mayor tamaño sobre el panel al que se deseaba trasladar. El artista copiaba las líneas contenidas en cada cuadrado de la cuadrícula del boceto en los cuadrados correspondientes del panel, y de ese modo se incrementaba el tamaño de las líneas pieza a pieza. En el segundo método, el dibujo se colocaba sobre el panel, y sus líneas más importantes se perforaban. Al hacerlo quedaba una marca en el soporte que había bajo el boceto. Dichas marcas podían usarse entonces como puntos de referencia para dibujar a su alrededor líneas a una escala mayor, sobre el panel mismo. Lo más probable es que Van Eyck usara este método, pues en el único de sus bocetos que ha llegado a nuestros días se observan marcas de ese tipo de transferencia.



La pieza fundamental de *La Adoración del Cordero Místico* se encuentra en el panel central inferior del retablo abierto, y constituye el elemento más importante para comprender la obra en su conjunto. Mide 134,3 × 237,5 cm, e iguala en tamaño a los tres paneles superiores juntos. El tema está tomado del Apocalipsis de San Juan

Evangelista, el último libro del Nuevo Testamento.

La escena se sitúa en un extenso e idílico prado rodeado de árboles y setos. Aquí, la excepcional paciencia de Van Eyck y su atención al detalle se muestran en todo su esplendor. La mayoría de las plantas, arbustos y árboles se representan con la precisión necesaria para que los botánicos puedan reconocerlos. No puede tratarse de un campo real, pues la combinación vegetal, que incluye desde rosas hasta lirios, pasando por cipreses, robles y palmeras, no podría coexistir en un solo hábitat natural. La luz no procede del sol, sino del Espíritu Santo que, en forma de paloma, emite claridad y baña la escena de un resplandor de mediodía. Como está escrito en la Revelación de San Juan: «Vi al Espíritu descender de los Cielos como una paloma».

La escena se contempla desde un alto, y el prado en pendiente está ocupado por centenares de figuras. Las líneas básicas de la perspectiva conducen a nuestros ojos hasta el altar del sacrificio que se alza en el centro, sobre el que se encuentra el Cordero de Dios, o *Agnus Dei*, en el que se concentra la atención de todos los presentes en el campo. De todos salvo de uno.

Sobre los dos *penduli* del panel central —dos tiras de terciopelo que descienden a ambos lados del altar— se lee *Ihesus Via y Veritas Vita* («Jesús es el Camino, la Verdad y la Vida»), que también es una cita del Evangelio de Juan. Si seguimos descendiendo por el centro del panel nos encontramos con una fuente, la *Fons Vitae* o Fuente del Agua de la Vida, que simboliza la celebración de la misa, y de la que fluye la gracia infinita para los creyentes. El agua pintada fluye desde la fuente a través de un caño con embocadura de gárgola, y se diría que podría salirse del retablo y derramarse sobre el altar verdadero, de piedra, en un intento de trascender los límites entre la realidad pintada y la capilla en la que se encuentran quienes observan el cuadro. Alrededor del borde de piedra de la fuente octogonal (cuya base recuerda los pedestales sobre los que se apoyan los dos santos Juanes que ocupan el reverso) se observa, labrada, la inscripción *Hic est fons aquae vitae procedens de sede Dei + Agni*: «Ésta es el agua de la fuente de la vida que brota del trono de Dios y del Cordero», cita del Apocalipsis.

Unos ángeles con alas de colores, que son como piedras preciosas, se arrodillan y rezan en torno al Cordero erguido sobre el altar, al tiempo que sujetan los instrumentos de la pasión de Cristo: la cruz, la corona de espinas y la columna en la que fue azotado. Sus túnicas blancas recuerdan a las que llevaban los monaguillos, que participarían en las misas celebradas en la capilla, bajo el retablo.

Incluso las alas multicolores de esos ángeles tienen un origen simbólico. Son dos las historias que relacionan las alas coloridas de las aves con la iconografía católica: el origen de una de ellas se basa en la concepción errónea de que la carne del pavo real no se descompone después de la muerte. Así pues, el pavo real se asociaba con Cristo, resucitado antes de descomponerse. La otra referencia es a otro pájaro de



colores muy vivos: el loro. Otra idea peregrina para justificar que una virgen pudiera quedar encinta decía más o menos así: si a un loro puede enseñársele a decir «Ave, María», entonces, ¿por qué María no puede ser una virgen encinta? Esta especie de lógica del embarazo acallaba en gran medida las dudas de las masas durante la Edad Media y, por más endeble que el argumento nos parezca en la actualidad, desembocó en la representación pictórica de numerosos loros en las obras religiosas del Medievo y el Renacimiento.

Los ángeles ataviados como monaguillos hacen oscilar unos incensarios con los que rocían al Cordero de incienso en polvo. La pintura los capta en pleno vuelo. La escena central es una instantánea, un instante de acción congelado en el tiempo. Durante el Renacimiento, sobre todo en Italia, los pintores preferían representar a sus figuras en actitudes estables, geométricas, que sugirieran permanencia sosegada, escultórica, eterna. En el período barroco, que se desarrolló dos siglos después de la época de Van Eyck, los pintores, sobre todo los que seguían la estela de Caravaggio, preferían pinturas dinámicas, inestables, en que las figuras se representaran en sus momentos de mayor intensidad dramática y movimiento —una taza que caía de una mesa, una cabeza seccionada de su cuerpo—. Van Eyck aporta la estabilidad del Alto Renacimiento a todos los elementos de la pintura central del retablo, salvo por esos ángeles de los incensarios, que anticipan el dinamismo del Barroco, y que están ahí para recordarnos que lo que vemos es el momento, no una eternidad inmóvil.

El prado está lleno de figuras. Tal como se dice en el Apocalipsis 7:9, «he aquí una gran multitud, la cual nadie podía contar, de todas naciones y tribus y pueblos y lenguas», que rodean el Cordero de Dios en los campos del paraíso. En el caso de esta pintura, la gran multitud sí puede contarse. Para ser exactos, aparecen 46 profetas y patriarcas (si se cuentan cabezas y sombreros), 46 apóstoles y clérigos (si se cuentan porciones de cabezas con tonsura), 32 confesores (la suma total de tonsuras y mitras), y 46 santas (contando los rostros y los tocados de varios colores). El total es de 170 individuos, más dieciséis ángeles.

Cada una de las figuras, sobre todo las que forman los grupos del fondo (los profetas y los patriarcas de la izquierda, y los apóstoles y los clérigos de la derecha), están representadas con rostros identificables. En la mayoría de las pinturas italianas de la época, exceptuando los retratos concretos de los mecenas, las figuras de santos se representaban de modo genérico, sin rasgos distintivos bajo las barbas. Pero Van Eyck los dota de ceños fruncidos, ojeras, rostros llenos de carácter. Un buen examen para determinar si un rostro pintado es realista consiste en preguntarse: «¿Reconocería a este individuo pintado si lo viera caminando por la calle?». A diferencia de lo que sucedería con casi todos los rostros italianos pintados en ese período, los de Van Eyck destacarían en medio de una multitud.

Aunque no se ha identificado a la mayoría de las figuras del prado como

personajes históricos, hay bastantes que sí lo son. Dicho reconocimiento no procede de una similitud en el retrato —puesto que no existe registro del aspecto de esas personas—. Los atributos iconográficos, como son los iconos hagiográficos de los santos, actúan como etiquetas o chapas identificativas que nos ayudan a reconocer a figuras clave. Entre las santas, que en todos los casos sostienen palmas (símbolo de haber sido martirizadas), podemos identificar a santa Inés, cuyo icono hagiográfico es el cordero; a santa Bárbara, que sostiene una torre (en la que fue encerrada por negarse a casarse con un pagano); a santa Dorotea, que lleva un cesto de flores; y a santa Úrsula con su flecha (el instrumento usado para su ejecución a manos de los hunos). Dos miembros del grupo son abadesas, reconocibles por llevar báculos. Junto a ese ramillete de mujeres santas brotan lirios blancos, símbolo de su virginidad.

Entre los apóstoles y el clero aparecen tres papas que llevan su tiara pontificia: Martín V, Alejandro V y Gregorio XII. También están presentes los santos Pedro, Pablo y Juan, así como Esteban y Livinio. Entre los profetas y los patriarcas de la izquierda se distingue a Isaías, vestido de azul y que sostiene una vara en flor, en referencia a su profecía: «Saldrá una vara del tronco de Isaí», siendo éste el padre del rey David del Antiguo Testamento que, a su vez, era considerado, en las fuentes apócrifas, antepasado de Cristo. Por asombroso que pueda parecer, Virgilio también está presente, y es el único pagano reconocible en ese prado del paraíso. Lleva una corona de hojas de laurel, símbolo de excelencia poética (del que deriva el término «laureado»).

A pesar de contemplar la escena desde un punto elevado, y del gran número de figuras que aparecen en ella, el nivel de detallismo de Van Eyck resulta abrumador. Entre los cuerpos aparece profusión de elementos que pueden resultar visibles sólo tras un examen minucioso, o que, incluso, mediante el uso de una lupa, llegan a ser difíciles de identificar.

Tomemos, por ejemplo, las tres letras hebreas pintadas en oro en la cinta que rodea el sombrero rojo del caballero apostado tras los profetas. El primero en hacer mención de ellas fue el canónigo Gabriel van den Gheyn, un valeroso clérigo de la catedral de San Bavón gracias a cuyo heroísmo *El retablo de Gante* sería salvado del robo y la posible destrucción durante la Primera Guerra Mundial. Van den Gheyn publicó un artículo en 1924 en el que mencionaba las letras hebreas *yod*, *feh* y *alef*, que según él formaban la abreviatura de la palabra *sabaoth* (que significa «huestes» o «ejércitos», como en «Señor de las Huestes»). El argumento de Van den Gheyn según el cual esas letras representaban esa palabra no fue aceptado por los historiadores posteriores, pero la existencia de esas tres letras hebreas sí fue tomada en cuenta.

Dichas tres letras no forman ninguna palabra conocida en hebreo aunque, según veremos más adelante, es posible que representen una transliteración y no una palabra literal. El vocablo más próximo con sentido implicaría añadir la letra *ramish*.

Significa «Él hermoseará», versículo de los Salmos 149:4, que contiene una letra más. Otro versículo de los Salmos aparece en el panel de los músicos angelicales del nivel superior, por lo que esta referencia se corresponde teológicamente con el resto del retablo. Si esa letra estuviera presente, la frase «Él hermoseará» tendría sentido, pero lo cierto es que las letras hebreas que aparecen en el sombrero son tan pequeñas que resulta prácticamente imposible afirmarlo con certeza.

Van Eyck fue, en ciertos momentos de su vida, una persona orgullosa y presumida. En ocasiones ocultaba su firma, pero lo hacía de manera descarada, como en el caso de *El retrato del matrimonio Arnolfini*, que firmó en el centro del cuadro, como testigo del enlace matrimonial que según se cree era el de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami. El pintor incorporó también una frase pintada en trampantojo, que era su lema personal, en el marco de su (Auto)Retrato con turbante rojo: *Ais Ich Kan* («Tan bien como pueda»), a pesar de saber muy bien que la obra que había creado era la perfección misma. Se trataba, además, de un modo de darse importancia porque, tradicionalmente, sólo los nobles tenían lemas. De modo que si bien la frase «Él hermoseará» es una inclusión legítima en su obra religiosa, también podría tratarse de una afirmación sobre las dotes pictóricas de Van Eyck: él hermoseará (o embellecerá) todo lo que toque con su pincel.

A Van Eyck le encantaba la ambigüedad, y salpicaba sus obras de motivos de discusión incluso para sus espectadores más cultos. Si las letras doradas que figuran en la banda del sombrero son, en realidad, *yod*, *feh* y *alef*, podrían constituir, simplemente, una manera discreta de firmar el cuadro. Un especialista ha sugerido que esas tres letras podrían ser una transliteración de las iniciales de Jan van Eyck. *Yod* equivale al sonido de i griega de «Jan», *feh* equivale a la pronunciación flamenca de «van» (que suena más como «fan»), y la *alef* sería el principio de Eyck.

¿Un reto? Tal vez. En cualquier caso, no sería impropio de Van Eyck incorporar un juego de letras de ese tipo que generara discusiones activas entre sus colegas más eruditos, aquellos que sabían hebreo y eran lo bastante listos como para captar la broma oculta.

El modo que tiene el pintor de representar los ropajes constituye otra innovación artística. Los cuerpos que se intuyen bajo los ropajes exhiben una fuerza en su forma que estaba ausente en obras anteriores, en que las telas colgaban amorfas bajo las cabezas pintadas de aquellos que las «vestían». Las ropas de Van Eyck recuerdan, una vez más, la forma novedosa en que Donatello esculpió las suyas en las figuras de Orsanmichele. El escultor recurrió a una técnica que consistía en crear un modelo de escayola, en miniatura, de la escultura desnuda. Posteriormente empapaba una tela en una mezcla de escayola y agua, y cubría con ella la figura desnuda. De ese modo veía de qué manera las telas se pegaban al cuerpo, que aparecía como una presencia sólida, física, bajo aquéllas. Las figuras pintadas de Van Eyck producen el mismo

efecto. Son ellas las que llevan las ropas, y no las ropas las que llevan a las figuras.

יפאר

*Letras hebreas ocultas en la banda que rodea el sombrero rojo de un profeta*  
(Urska Charney).

En el horizonte lejano aparece un paisaje urbano, tras el altar y el Cordero. Representa la Nueva Jerusalén, que según el Apocalipsis y los textos de san Agustín será fundada tras el retorno de Cristo para juzgar a la humanidad. Sólo figuran dos edificios arquitectónicamente reconocibles. Uno es la torre de la catedral de Utrecht, situada en el centro, y considerada una maravilla constructiva y una atracción turística en su tiempo. El otro se alza a su lado, y es el par de agujas de la iglesia de San Nicolás de Gante. La inclusión de la torre de Utrecht, icono de una ciudad rival, se sale de la norma, y ha llevado a los estudiosos a creer que puede tratarse de un añadido realizado en 1550, durante la primera restauración del retablo, a cargo del «conservador» que destruyó la predela que intentaba reparar, Jan van Scorel, que era natural de Utrecht.



Los paneles de los extremos izquierdo y derecho del nivel superior representan a Adán y Eva. Eva sostiene un limón seco, en lugar de la tradicional manzana, como símbolo del Fruto Prohibido. El gesto de ella resulta difícil de interpretar: a primera vista parece inexpresiva, a diferencia de Adán, que muestra un rostro triste y compungido, el ceño algo fruncido en señal de distante preocupación. Bajo las dos figuras se leen las inscripciones «Adán nos arroja a la muerte» y «Eva nos ha afligido con la muerte». Ambos son responsables de la «Caída del Hombre», razón por la que Cristo tuvo que nacer (para poder morir y, al hacerlo, revertir su Pecado Original).

A diferencia de la gente idealizada que aparece en el arte pictórico de la época, estas dos figuras son los dos primeros desnudos no idealizados del período. Se representan con precisión y detallismo, con vellos en la nariz y unos vientres extrañamente prominentes Toda una afrenta a la convención. Si los desnudos idealizados, como eran los de las esculturas griegas y romanas, resultaban aceptables porque mostraban la perfección y magnificencia de la forma humana, estos Adán y Eva de Van Eyck fueron considerados demasiado realistas por los observadores de la

Ilustración, hasta el punto de que los dos paneles fueron censurados en 1781 y sustituidos por copias exactas a las que se añadieron unas pieles de oso que cubrían las partes pudendas. Entre los paneles de los padres de la humanidad se encuentra un coro de ángeles que cantan, a la izquierda, y una orquesta de ángeles que toca instrumentos, a la derecha.

La atípica iconografía del suelo embaldosado que se extiende bajo los ángeles requiere un examen especial. Los azulejos de mayólica pintados con profusión de detalle, y que dada la época habrían sido importados desde Valencia hasta Flandes, llevan la inscripción IECVC, aproximación al nombre de Jesús, escogida, probablemente, por su proximidad a la forma abreviada de la firma del propio pintor (en latín, *Ioannes de Eyck*). También en el rompecabezas que forma el entramado de losas verdes y blancas del suelo, bajo el coro de ángeles, distinguimos al cordero acompañado de una bandera. Otro conjunto de letras aparentemente enigmáticas, que aparecen en otras baldosas, forman la palabra AGLA. Se trata de una abreviatura latina de la frase hebrea *atta gibbor le'olam Adonai*, que significa «Eres fuerte por toda la eternidad, oh, Señor de las Huestes».

También escrito en los azulejos se encuentra el denominado «cristograma», el escudo de armas de Cristo. Este símbolo fue impulsado por un coetáneo de Van Eyck, san Bernardino de Siena, en un intento de agrupar a familias y grupos políticos rivales, sobre todo a güelfos y gibelinos, bajo una única bandera de guerra del catolicismo. Que Van Eyck (o éste y el diseñador/ teólogo de la obra) incorporara el símbolo que formaba parte del núcleo de la política italiana de su época demuestra un considerable nivel de erudición y conocimiento de lo que sucedía en su tiempo. Con todo, la sutileza con que lo representa (resulta difícil distinguirlo incluso fijándose mucho, y recurriendo a una lupa) lo convierte más en una referencia personal que en otra cosa. Ese nivel de detalle sólo habría podido ser admirado por un pequeño grupo de colegas y amigos del artista, además de por quien había encargado el retablo, pues serían ellos los que habrían tenido la ocasión de explayarse en la contemplación, a diferencia de la mayoría, que lo admiraría sólo en su ubicación formal, y desde cierta distancia impersonal. Van Eyck formaba parte de una larga tradición de artistas que ocultaban unas referencias que muy pocos tenían ocasión de descubrir, y mucho menos reconocer.



*El cristograma, oculto en los azulejos del panel del Coro de Ángeles*  
(Urška Charney).

En los dos paneles del nivel inferior, a la derecha de *La Adoración del Cordero Místico*, un grupo de figuras se acerca al prado para venerar al Cordero de Dios. Estas figuras se identifican mediante las inscripciones escritas en los marcos que las rodean: *Heremiteae Sancti* (los Santos Eremitas), y *Peregrini Sancti* (los Santos Peregrinos). En el primero de los dos paneles, los Santos Eremitas están presididos por san Antonio, al que se identifica gracias a su cayado en forma de T. Es probable que el eremita local que dio nombre a la catedral, el propio san Bavón, se halle representado entre los Santos Eremitas, aunque todavía no ha sido identificado. Dos mujeres eremitas aparecen entre los barbudos: una de ellas no es otra que santa María Magdalena, que porta su icono hagiográfico, un tarro de unguento. Los Santos Peregrinos, en el panel del extremo derecho, aparecen encabezados por la figura gigantesca de san Cristóbal, santo patrón de los viajeros. Tras él camina san Jaime (Santiago de Compostela), patrón de los peregrinos, identificado por la venera, la concha de su sombrero.

Aunque sea fácil pasarla por alto, la vegetación del fondo de estos dos paneles, sobre todo los cipreses y las palmeras, había de resultar exótica al público flamenco. Esas plantas, propias de climas templados, están pintadas con tal detalle que los eruditos han dado por sentado que Van Eyck debió de verlas durante sus viajes. Una visita a Portugal explicaría el asombroso naturalismo de sus plantas tropicales y sus paisajes áridos y desérticos. Otra posibilidad, más atractiva, es que Van Eyck hubiera viajado a Tierra Santa, teoría propuesta por varios estudiosos, pero para la que no existen pruebas documentales.

Estos dos paneles también muestran que Van Eyck anticipó una técnica que Leonardo da Vinci popularizaría una generación después. El ojo humano percibe objetos y paisajes situados en el fondo a través de una atmósfera neblinosa. Así, lo que queda más lejos aparece con menos claridad, como cubierto por una especie de gasa translúcida. Van Eyck fue el primer artista en reproducir esa perspectiva matizada por el aire.

En el lado opuesto de *La Adoración del Cordero Místico*, los dos paneles de la izquierda, también en el nivel inferior, corresponden a los *Milites Christi*, los Caballeros de Cristo, que ocupan la parte interior, y a los *Iusti Iudices*, los Jueces Justos, que ocupan la exterior. Aunque no se ha relacionado a ninguno de los caballeros jóvenes con personajes históricos, sus escudos de armas sí resultan identificables. El emblema de los Caballeros de San Juan de Jerusalén aparece en el escudo en forma de cruz plateada. El emblema de la Orden de San Jorge, del que deriva la bandera inglesa, muestra una cruz roja sobre un fondo blanco. El de la Orden de San Sebastián se compone de una cruz y cuatro crucifijos.

Los estandartes ondean y exhiben una frase enigmática, de origen desconocido: *Deus Fortis Adonay T Sabaot V/Emanuel Ihesus T XPC A.G.L.A.*, «Dios Poderoso, T Señor de las Huestes, V/ Dios con nosotros/Jesús, T, Cristo, A.G.L.A.». Estas siglas también aparecen en los azulejos del suelo del coro de ángeles, y responden a *atta gibbor le'olam Adonai*, que en hebreo significa «eres fuerte por toda la eternidad, oh, Señor de las Huestes». Es posible que la inclusión de los caballeros constituyera una referencia contemporánea, pues en 1430 Felipe el Bueno de Valois, duque de Borgoña, planeó —si bien nunca llevó a cabo— una cruzada por iniciativa propia a Tierra Santa.

El panel del extremo izquierdo representa a los Jueces Justos, pieza que sería robada en uno de los delitos más rocambolescos relacionados con el retablo, y que es el único que sigue sin resolver. Se cree que, entre el grupo de personas retratadas, se encuentran algunos personajes importantes, entre ellos el propio Van Eyck. No existe ningún documento de la época que lo acredite, pero si se compara el aspecto de Jan en *El retrato con turbante rojo* con el del hombre con turbante oscuro y collar de oro que aparece en el panel, que además es la única persona, excluyendo a Dios, que en toda la composición mira directamente hacia el exterior de la pintura, parece claro que se trata de un autorretrato de Van Eyck. De hecho, el pintor se representaría a sí mismo como fondo de varias obras, entre ellas *El retrato del matrimonio Arnolfini* y *La Virgen del canciller Rolin*. Y siempre tocado con turbante rojo.

A la derecha de Van Eyck, cubierto con una capa de cuello de armiño y a lomos de un caballo que mira al espectador, aparece un personaje que guarda parecido con Felipe el Bueno. Se cree que el jinete que se encuentra a la izquierda de Van Eyck, y que se toca con un sombrero raro forrado de pelo de animal con la visera frontal vuelta hacia arriba, es el hermano del artista, Hubert van Eyck. Estos retratos se identificaron durante el siglo XVI, y la información apareció publicada por primera vez en la obra de un biógrafo de pintores renacentistas, Karel van Mander, titulada *Vidas de pintores holandeses y alemanes ilustres* (1604): «Hubertus está sentado a la derecha de su hermano, según rango de edad. Comparado con éste parece bastante viejo. Lleva un sombrero raro, con la visera vuelta de pelo. Joannes va tocado con una gorra complicada, algo así como un turbante que cuelga por detrás».

La capilla Vijd, para la que se creó el retablo, es tan pequeña que en ella no cabe el políptico con los paneles totalmente abiertos. La anchura del espacio permite sólo abrirlos en ángulo. Se trata de un hecho poco habitual, teniendo en cuenta que la capilla es anterior a la pintura, y que Van Eyck, sin duda, conocía la ubicación del retablo. Tal vez se tratara de un modo de hacer exhibición del talento del artista. La obra, dotada de la grandeza de una pintura sobre tela pero ejecutada sobre paneles, superaba en calidad incluso a los frescos de su tiempo, que carecían de la brillantez de colores y del detallismo característicos de los óleos. El hecho de que el retablo no

podiera abrirse del todo implicaba que las alas sobresalían hacia los espectadores formando un ángulo, lo que proporcionaba una sensación de tercera dimensión que una pintura de pared era totalmente incapaz de aportar. De ese modo, Van Eyck enfatiza el hecho de que el suyo es un trabajo sobre panel, cuya monumentalidad sólo puede compararse a la de los frescos, pero cuyo nivel de detalle recuerda el de los códices miniados.

Finalmente, en el nivel superior del interior del retablo se representan tres figuras monumentales, mucho mayores que las que las rodean, y que son las primeras en aparecer en la pintura de retablos del norte de Europa.

En el centro está sentado Dios Padre, que mira hacia delante y ofrece la bendición con una mano alzada. Este panel rebosa tanto de texto como de simbolismo. El pelícano y la vid que se aprecian en el brocado, sobre el hombro de Dios, se refieren a la sangre de Cristo derramada por la humanidad. En aquella época se sostenía la errónea creencia de que los pelícanos se desgarraban la propia carne para alimentar a sus crías con su sangre en tiempos de hambruna, mientras que de la vid brotan uvas de las que sale el vino de la comunión sacramental, símbolo de la sangre de Cristo. La inscripción que ocupa la moldura triple, tras la cabeza de Dios, cubierta por una tiara, reza:

ÉSTE ES DIOS, EL TODOPODEROSO POR RAZÓN DE SU DIVINA MAJESTAD; EL MÁS ALTO, EL MEJOR, POR RAZÓN DE SU DULCE BONDAD; EL MÁS PRÓDIGO Y MUNIFICENTE POR RAZÓN DE SU GENEROSIDAD SIN LÍMITES.

La inscripción sigue en el borde del peldaño elevado sobre el que aparece sentado Dios Padre:

LA VIDA ETERNA BROTA DE SU CABEZA. LA ETERNA JUVENTUD RESIDE EN SU FRENTE. UNA DICHA INALTERADA EN SU DIESTRA, UNA SEGURIDAD EXENTA DE TEMOR EN SU SINIESTRA.

Una descripción de Cristo como rey de los cielos aparece en el Apocalipsis, y una cita directa de esta figura bordada en la túnica de Dios: *Rex Regnum et Dominus Dominantium* («Rey de Reyes y Señor de Señores»).

La cita indica que la fuente de la que procede la imagería de esta figura central en majestad es el Apocalipsis 19:12 - 16:

Sus ojos eran como llama de fuego, y había en su cabeza muchas diademas; y tenía un nombre escrito que ninguno conocía sino él mismo. Estaba vestido de una ropa teñida en sangre; y su nombre es: el Verbo de Dios. Y los ejércitos celestiales, vestidos de lino finísimo, blanco y limpio, le seguían en caballos blancos. De su boca sale una espada aguda, para herir con ella a las naciones, y él las regirá con vara de hierro; y él pisa el lagar del vino del furor y de la ira del Dios Todopoderoso. Y en su vestidura y en su muslo tiene escrito este nombre: REY DE REYES Y SEÑOR DE SEÑORES.

Aunque, por recato, se nos priva de la visión del muslo de Dios, la frase «Rey de Reyes, Señor de Señores» puede leerse bordada en su «ropa teñida en sangre», en



este caso un ropaje escarlata con ribetes dorados.

Teológicamente, la Cabeza de Dios consta de tres partes: el Padre (Dios), el Hijo (Cristo) y el Espíritu Santo (que suele representarse como una paloma blanca). El Espíritu Santo en forma de paloma aparece en el panel inferior, justo debajo de Dios Padre entronizado, creando una línea vertical imaginaria que los une a los dos. La paloma, símbolo de luz divina, proyecta su claridad sobre la Nueva Jerusalén descrita en el Apocalipsis, pues la Nueva Jerusalén «no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina» (Apocalipsis, 21:23).

El Cordero de Dios que aparece en el retablo de *La Adoración del Cordero Místico* es un símbolo de Cristo que, como los corderos sacrificados por los paganos para aplacar a los dioses, se sacrificó a sí mismo para salvar a la humanidad y borrar el Pecado Original de la Caída de Adán. El cordero, al que brilla la cabeza y cuya sangre se vierte en un cáliz de oro, es un icono que representa a Cristo y que se ha usado así desde las primeras obras de arte cristianas, esbozado o en forma de mosaico en las iglesias de las catacumbas subterráneas, ocultas de la persecución de los romanos que pisaban la tierra de la superficie, sobre sus cabezas.

La imagen tiene su origen en el Evangelio de San Juan: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo». Esta cita aparece inscrita con letras doradas sobre el antependio frontal, de terciopelo rojo, del altar sobre el que reposa el Cordero: *Ecce Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi*. Hay que acercarse al retablo para poder leerla. Cuando lo hace, el espectador se siente físicamente atraído a examinar los detalles de la pintura, representados con gran naturalismo. Van Eyck, con su técnica, obliga a quien observa el retablo a verlo todo en conjunto, una asombrosa oleada de color, forma y figuras, así como los encantadores detalles minúsculos que sobresalen de él.

En 1887, el historiador del arte William Martin Conway escribió: «El cordero de Dios era un gran símbolo poético. Los escultores y pintores medievales nunca lo representaban como a un mero animal. Siempre hacían que portara un estandarte, emblema de la resurrección [...] En *El retablo de Gante*, por el contrario, la criatura simbólica aparece representada con total veracidad realista. No parece un símbolo, sino una oveja». Erwin Panofsky, con posterioridad, demostró de qué modo Van Eyck recurría a un realismo asombroso para representar los símbolos del cristianismo. «Había que encontrar la manera de amalgamar el nuevo naturalismo con mil años de tradición cristiana, y de ese intento surgió lo que podría denominarse simbolismo oculto, o disfrazado, por oposición al simbolismo obvio, o abierto [...] Cuanto más disfrutara Van Eyck con el descubrimiento y la reproducción del mundo visible, mayor era la intensidad con la que podía impregnar todos sus elementos de significado.»

En esa conjunción que se da en Van Eyck de realismo y simbolismo cristiano, los

historiadores del arte han visto la unión de dos períodos del arte: la pintura medieval, simbólica y a menudo ejecutada con dificultad, y la renacentista y de etapas posteriores, de creciente naturalismo, intensidad, belleza y amor por el detalle. En 1860, el alemán Gustav Waagen, historiador del arte y director del Museo de Berlín, describiría *El retablo de Gante* como «un acertijo perfecto» de la unión de dos períodos artísticos, la Edad Media y el Renacimiento.

Las tres figuras de la parte superior central de la pintura poseen toda la dignidad y el sosiego propio de estatuas, característico del estilo temprano; también están pintadas sobre un fondo de oro y tapices, como era constantemente práctica en tiempos anteriores. Pero, junto con el tipo tradicional, encontramos una representación conseguida de la vida y la naturaleza en toda su verdad. Se encuentran en la frontera de dos estilos distintos y, con las excelencias de ambos, forman un todo maravilloso y muy impresionante. [Van Eyck fue el primero en] expresar significado espiritual a través del medio de las formas de la vida real [...] representándolas con la mayor precisión y verdad del dibujo, el color, la perspectiva, la luz y la sombra, y llenando el espacio con escenas de la naturaleza, o con objetos creados por la mano del hombre, prestando gran atención al menor de los detalles.

Tal vez el ejemplo más deslumbrante de ese naturalismo, en todo el retablo, sea la corona, situada en el suelo, a los pies de Dios, que resplandece como iluminada por un foco, engarzada de perlas, esmeraldas, rubíes, zafiros y diamantes. Que la corona, símbolo de un poder secular, terrenal (opuesto a la soberanía eterna, celestial), se halle depositada en el suelo, a los pies de Dios, simboliza la subordinación de ese poder al gobierno de los Cielos. Un examen detallado a las perlas de esta corona revela que casi todas ellas fueron pintadas con tres pinceladas, ni una más ni una menos. Una pasada profunda para crear el cuerpo de la perla, un borde inferior blanco que indica la curvatura reflectante y una pizca de un blanco más brillante para reproducir la luz que atrapa la superficie tornasolada. Vermeer estudiaría la técnica de Van Eyck doscientos años después y daría un paso más al pintar la única perla de su *La joven de la perla* con una sola pincelada.

En su representación de la Virgen María (centro izquierda) y de Juan Bautista (centro derecha), el retablo de Van Eyck difiere del uso habitual de estos importantísimos santos. Por lo general los santos adoptan el papel de «intercesores», es decir, que con frecuencia se los representa intercediendo por las almas de los donantes de la pintura, mediando para que se les permita ingresar en el Reino de los Cielos. Tradicionalmente, el santo que comparte el primer nombre con el donante sería el representado intercediendo en su nombre, mientras que éste aparecería arrodillado en actitud de piadosa oración.

En la época, no era habitual representar a María y a Juan Bautista ajenos a esa situación de *intercessio*, aunque la grisalla en que aparece san Juan pintado junto a

Joos Vijd, en el reverso del retablo, podría interpretarse como una escena de intercesión. Juan Bautista sería representado normalmente reproduciendo uno de los momentos de su vida, el bautismo de Cristo, por ejemplo, o intercediendo por el donante, y no como figura complementaria y monumental, que es como aparece aquí. Más raro aún resulta que no vaya acompañado de su icono hagiográfico, el cordero, que representa a Cristo. Si bien es cierto que Juan Bautista sí se representa acompañado de él en la grisalla del reverso, aquí su único atributo identificable es la camisa de pelo con la que suele aparecer. Así, con el Bautista señalando a una figura sagrada, entronizada y con barba, la suposición natural —que Van Eyck quería llevarnos a considerar— es que la figura central es la de Cristo entronizado. Y, sin embargo, como ya hemos comentado, la figura central corresponde, de hecho, a Dios Padre, y no a Cristo. Al alentar esa discusión Van Eyck destaca la complejidad del punto teológico según el cual la Santísima Trinidad consiste en tres personas en un solo Dios, que son a la vez distintas entre sí pero que están inextricablemente unidas. Así pues, tiene sentido, desde el punto de vista teológico, que no contemos con la certeza de si la figura representada es la de Dios o la de Cristo. En esencia teórica, es ambos. En términos iconográficos prácticos, es Dios Padre con reminiscencias de Cristo.

María, lo mismo que Juan, difiere de los precedentes tradicionales en el modo en que Van Eyck la representa. Normalmente debería aparecer en compañía del Niño Jesús, o sola, entronizada en el centro de un coro de ángeles, como en los cuadros de las *maestàs* (de las que Duccio y Giotto pintaron célebres ejemplos). Sin embargo, aquí, María y Juan Bautista, por más que gloriosos y colosales, desempeñan un papel subsidiario, secundario al tema teológico general. Aquí no se nos cuenta ni la historia de María ni la del Bautista, y éstos no interceden a favor de los donantes; Van Eyck nos los presenta de un modo nuevo.

Estos tres paneles centrales del nivel superior sitúan sus objetos sobre un suelo embaldosado de perspectiva precisa. Las juntas forman las líneas ortogonales que llevan a nuestros ojos hacia el punto de fuga, que queda aproximadamente tras la cabeza de Dios. Ese truco de perspectiva era novedoso para los pintores, y no se convertiría en práctica común hasta que el arquitecto italiano Leon Battista Alberti escribiera un tratado matemático sobre perspectiva pictórica en 1435, tres años después de que *El retablo de Gante* estuviera terminado.



*El retablo de Gante* aporta una serie de innovaciones a la historia conocida del arte, anticipa tendencias que serían ensalzadas y adoptadas por futuras generaciones de

artistas y admiradores. En cuanto a la mayoría de los pintores anteriores a la era moderna, puede decirse que nada menos que dos tercios de las obras que pintaron a lo largo de su vida se consideran perdidas. Por ello sólo puede afirmarse que, de las obras del arte europeo que se han conservado, y sobre la base de los documentos del Renacimiento que han llegado a nuestros días, *El retablo de Gante* fue la primera obra en adoptar una amplia variedad de innovaciones.

Jan van Eyck fue el primer artista en pintar una obra de dimensiones monumentales con un nivel de detallismo y precisión que hasta entonces solía reservarse a códices miniados y a retratos de reducidas dimensiones. También fue el primero en ser fiel al aspecto natural de las cosas. Y el primero en representar un desnudo humano no idealizado. Su incorporación de una neblina pintada sobre el paisaje lejano lo convierte, también, en el primero en recrear la ilusión de la perspectiva atmosférica. Además, nadie antes había reproducido rostros detallados en una multitud tan numerosa. Los cuerpos de quienes la integraban fueron los primeros en articularse bajo las telas pintadas, lo que proporcionaba la sensación de que eran los cuerpos los que llevaban la ropa, y no de que aquellas túnicas flotaban entre la gente. Desde un planteamiento iconográfico, Van Eyck fue precursor al dotar de simbolismo cristiano encubierto a objetos situados y pintados de manera realista, técnica que llegaría a conocerse como «simbolismo camuflado», y que desempeñaría un papel destacado en la pintura europea de los dos siglos siguientes.

En cuanto a su papel a la hora de establecer o anticipar futuros movimientos artísticos, la influencia de Van Eyck no se ve superada por la de nadie. Aunque él no inventó la pintura al óleo, sí la llevó hasta un nivel de excelencia sin precedentes, y convirtió una mera mezcla de pigmentos y aceite en un medio magistral que, a partir de entonces, pasaría a ser el preferido por todos los demás pintores. Junto con Giotto, en Italia, Jan puede considerarse el primer pintor renacentista. Además, por el realismo de sus composiciones, también podría tenerse por un precursor del realismo en tanto que movimiento artístico.

Así pues, ¿quién era Jan van Eyck?

## Capítulo

### 2

#### *El mago del turbante rojo*

**J**AN van Eyck ha sido considerado el último pintor de la Edad Media, pero también el primero del Renacimiento. El mundo académico de los últimos dos siglos lo ha catalogado como realista y, por tanto, profeta del período moderno, pues desarrolló su obra cuatrocientos años antes de que el movimiento Realista surgiera como tal. Llamado «alquimista» e inventor de la pintura al óleo, Van Eyck fue también cortesano respetado, embajador y agente secreto. Ya en su tiempo llegó a convertirse en toda una leyenda.

Jan van Eyck nació alrededor de 1395, y murió algo antes del 9 de julio de 1441. Es probable que su lugar de nacimiento fuera Maaseyck, localidad de la provincia de Limburgo, en lo que hoy es Bélgica. Es poco lo que sobre su vida puede afirmarse con certeza, incluyendo su lugar de procedencia. Sólo a finales de la década de 1570 se hizo una referencia a que Van Eyck había nacido en Maesheyck (la ortografía de la época era creativa y flexible, por lo que ese nombre corresponde a la misma ciudad que en la actualidad se conoce como Maaseik), referencia que aparecía en un registro llevado por estudiosos de Gante y por los artistas Marcus van Vaernewyck y Lucas de Heere. Otra pista sobre la región natal de Van Eyck nos la ofrecen las notas que él mismo hizo sobre el único dibujo atribuido a él que ha llegado hasta nuestros días, conocido como *Dibujo con retrato de Niccolò Albergati*, que están escritas en un dialecto exclusivo de la región de Maasland (que actualmente forma parte de los Países Bajos, pero que en otro tiempo incluía la ciudad natal de Van Eyck), dialecto conocido como «mosano».

Con todo, es mucho más lo que conocemos de Jan que lo que se sabe de la mayoría de los artistas del siglo XV, pues él fue una figura influyente de dos cortes principescas. Tuvo como mínimo dos hermanos que también fueron pintores, Lambert y Hubert, y una hermana, Margaret, de la que también se cree que pintaba. Vivió y trabajó primero en La Haya, al servicio de Juan de Baviera, conde de Holanda, desde una fecha anterior al 24 de octubre de 1422 (fecha en que se lo menciona por primera vez en documentos de la Tesorería de Holanda) hasta el 11 de septiembre de 1424. Estos documentos hacen referencia a un tal «*Meyster Jan den maelre*» (Maestro Jan el pintor), cuya principal tarea en aquella época, junto con un grupo de asistentes, consistió en un gran proyecto de motivos decorativos y frescos para el palacio de Binnehof de La Haya, residencia de los condes de Holanda, que ya no existe. En aquella época, los condes de Holanda eran miembros de la familia

Wittelsbach, y su cabeza visible era Juan de Baviera-Straubing, llamado «el Despiadado», aunque su título oficial era «conde de Holanda y Zelanda».

No se sabe con exactitud la edad que tenía Van Eyck cuando entró al servicio de los condes de Holanda. Juan de Baviera había sido elegido príncipe-obispo en Lieja, la mayor ciudad de la provincia a la que también pertenecía la ciudad natal del pintor, Maaseyck. Más allá de la proximidad geográfica, se ignora qué camino recorrió Van Eyck para pasar de joven aprendiz de pintor a joven maestro de la corte de los condes de Holanda.

Esta laguna llama poderosamente la atención, porque no existe ningún precedente artístico del estilo pictórico de Van Eyck. En la mayoría de los artistas puede reseguirse un sendero claro entre el maestro y su aprendiz, en el que aparecen sutiles innovaciones, técnicas y mejoras generación tras generación. Pero con Van Eyck, lo mismo que sucede con un puñado de artistas revolucionarios como Donatello, Miguel Ángel, Caravaggio, Bernini y Turner, lo que surgió como una explosión a partir de la nada fue una manera totalmente novedosa de representar el mundo, algo así como un árbol que floreciera sin raíces aparentes que lo vincularan a maestros anteriores.

Lo más probable es que Van Eyck aplicara técnicas de miniaturista —más fáciles de reproducir gracias a la aparición de la pintura al óleo— y las trasladara a obras a gran escala. Pero ello no explica su nivel de realismo y su capacidad de observación. Una cosa es ser físicamente capaz de pintar los poros de la piel de un hombre, y otra cosa es decidir hacerlo, cuando a ningún otro artista se le ha ocurrido antes. Incluso la posibilidad de que Van Eyck desarrollara su gusto por el detalle por haberse formado con algún iluminador de códices no es sino una hipótesis endeble. El estudio de Jan producía, en efecto, códices miniados, entre ellos algunos que se le atribuyen a él en exclusiva (y no a su taller en general, en cuyo caso podrían haber sido pintados por asistentes de Van Eyck bajo su supervisión). Pero esas páginas atribuidas a Van Eyck, como son *El nacimiento de san Juan Bautista/El bautismo de Cristo* (alrededor de 1440), están pintadas con demasiada torpeza para ser obras de un iluminador de manuscritos de sólida formación, lo que sugiere que Jan carecía de una formación específica para ese medio, y que en realidad había trasladado su talento para la pintura de gran formato a la ejecución de aquellas miniaturas, y no al revés.

El arte que imperaba en las cortes francesa y borgoñona a mediados del siglo XV era una amalgama de influencias que iban desde pintores sieneses que servían en la corte papal de Aviñón (entre ellos Simone Martini) hasta escultores germánicos (Claus Sluter), pasando por miniaturistas especializados en retratos e iluminadores de códices (Jacques Coene, Jacquemart de Hesdin, y los hermanos Limbourg), así como por los protorrealistas borgoñones que son los que se aproximan más a lo que podrían ser los precursores de Van Eyck (Melchior Broederlam y Robert Campin), si bien el holandés fue mucho más allá. Con todo, esas estrellas no forman una constelación

cohesionada en el arte de Van Eyck, y no han sobrevivido obras concretas que nos muestren un desarrollo gradual desde los primeros artistas cortesanos hasta Jan van Eyck.

Es posible que una pista a la inspiración de Jan pueda hallarse en la escultura policromada. Sabemos que él policromaba (es decir, pintaba) esculturas mientras trabajaba para la corte de Borgoña; en 1432 realizó una serie de estatuas de la condesa de Flandes para que decoraran la ciudad de Brujas. La obra maestra del gran escultor de los duques de Borgoña, Claus Sluter, llamada *El pozo de Moisés* (1395), también presentaba un grado de realismo que recuerda al de *El retablo de Gante*, aunque en su medio tridimensional. El grupo escultórico, de piedra arenisca, que incorporaba una escena del Calvario en la parte superior, apoyada sobre cuatro profetas del Antiguo Testamento de tamaño natural, se erigió sobre un pozo de la Cartuja de Champmol, establecida por los duques de Borgoña en Dijon. Las esculturas, que poseen gran realismo en los rostros y los ropajes, como si de retratos se tratara, estuvieron pintadas y decoradas con auténtico pelo humano —una de ellas llevaba incluso unos lentes de verdad, para conferir a la obra un grado mayor de realismo sobrenatural: visto con el rabillo del ojo, uno juraba que había visto a un grupo de personas reales.

En pintura, lo que más se aproxima es un retablo anónimo que se conoce como *El tríptico de Norfolk* (de alrededor de 1415), que fue propiedad del duque del mismo nombre. Como en el caso de la obra de Van Eyck, creada un decenio después, este pequeño retablo doméstico presenta el mismo diseño general de paneles, aunque a una escala mucho menor (tiene 33 centímetros de altura por 58 centímetros de lado a lado). Cerrado, dos porciones elevadas de las alas se tocan en el centro, y cuando está abierto, el retablo se asemeja a una muralla almenada, o tal vez a una letra E colocada de lado. Casi nada se conoce de su creador, lo que resulta frustrante, pues de hecho es el candidato más probable a haber sido maestro del joven Van Eyck. Sabemos, eso sí, que la pieza provenía de la región flamenca del Mosa, de la que era oriundo Van Eyck. Un análisis de la pintura, que en la actualidad se exhibe en el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, muestra que la obra es una combinación de temple al huevo y óleo, lo que sugiere que esta creación, en concreto, pudo haber introducido a Van Eyck en las posibilidades de la pintura al óleo. Es más, dadas las fechas (Jan habría tenido unos veintitrés años cuando se pintó), sería plausible atribuirle a él la autoría, aunque no existen pruebas documentales que lo sugieran. Es más, la diferencia de dominio y detallismo entre este retablo y *El retablo de Gante* es sustancial. Así, o bien Van Eyck experimentaría su propia revolución artística personal en los diez años que separan las dos obras, o bien —lo más probable— el holandés no es el pintor anónimo de *El tríptico de Norfolk*.

Se ha sugerido el nombre de otros dos importantes artistas como posibles

maestros del joven Van Eyck y guías de su aprendizaje pictórico. Robert Campin, también conocido como el Maestro de Flemalle, nació en Valenciennes y residió en Tournai mientras trabajaba para los duques de Borgoña. Su maestría y realismo, si bien no tan espectaculares como los de Van Eyck, nos proporcionan un precedente razonable para éste, y su historia personal podría ayudar a explicar por qué no se ha descubierto ninguna referencia que vincule al joven Jan con Campin. En 1429, el francés fue condenado por un tribunal, que lo declaró culpable de haber ocultado pruebas en un escándalo político, y se le impuso la pena de partir en peregrinación. Posteriormente, en 1432, el año en que se terminó *El retablo de Gante*, a Campin lo acusaron de adulterio y lo desterraron del ducado durante un año. Sólo mediante la intercesión política la pena fue conmutada por el pago de una multa. Es posible que esos escándalos hicieran que Van Eyck considerara prudente distanciarse de Campin, si es que éste, alguna vez, fue su maestro.

El otro candidato a profesor del joven Jan es Melchior Broederlam. Nacido en Ypres, trabajó principalmente para el abuelo del duque Felipe el Bueno, Felipe el Atrevido, primero como ayuda de cámara, y después como pintor oficial de la corte —trabajos ambos que Van Eyck asumiría dos generaciones después—. Broederlam usaba pinturas al óleo, y algunas de las obras atribuidas a un pintor anónimo de la región del Mosa también se le atribuyen a él. Su papel en la corte borgoñona, su edad y su uso de óleos lo convierten en candidato a haber sido maestro de Van Eyck. Sin embargo, los estilos de Campin y Broederlam difieren tanto del de Van Eyck que la relación entre ellos no puede establecerse sólo sobre aspectos estilísticos, y además no ha sobrevivido ninguna documentación que nos informe de cuáles fueron los mentores artísticos de Jan.

Desde el otoño de 1424, Jan van Eyck entró al servicio de Felipe el Bueno como pintor oficial de la corte, con base, principalmente, en la corte de Lille. Los archivos indican que, en su calidad de tal, a Van Eyck se le requería que «ejecutara pinturas cada vez que el duque lo deseara». La corte borgoñona se trasladaba de ciudad en ciudad cuando la presencia del duque era requerida. Así, la existencia de Van Eyck era nómada, aunque siempre dentro de los límites de una región fija salpicada de residencias suntuosas. También desarrolló la actividad política en la corte, y alcanzó el codiciado puesto de ayuda de cámara, que formaba parte del séquito personal del duque, en 1425. Un ayuda de cámara era como un secretario personal, y tenía un acceso constante y directo al gobernante. Se trataba de un puesto ventajoso, pero que, como implicaba seguir al duque constantemente, dejaba a Van Eyck escaso tiempo para pintar.

Desde principios del siglo XIV, ese cargo había sido concedido por lo general a artistas y escritores, cuyo consejo y compañía valoraban las élites políticas del norte de Europa mucho antes de que los artistas hallaran la aceptación de las cortes



aristocráticas del sur. Aquel envidiado puesto no sólo implicaba un sueldo de 1.200 libras anuales (el equivalente a unos 200.000 dólares actuales), sino también una serie de beneficios, entre ellos la gratuidad en comida, alojamiento, viajes e incluso ropajes opulentos.

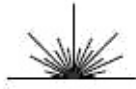
En tanto que ayuda de cámara, Van Eyck desempeñaba un papel político de peso, si no activamente, sí por asociación: su acceso al duque lo convertía en un personaje influyente entre bastidores. Su poder y sus ingresos le permitían, asimismo, contar con una independencia económica de la que no podía presumir ninguno de sus colegas artistas. Libre de las restricciones a menudo draconianas del gremio de pintores local (de hecho, a un pintor de la corte no se le permitía trabajar para el mercado libre, y sólo podía aceptar encargos con el beneplácito del duque), Van Eyck era un artista influyente política, personal y creativamente, más que ningún otro hasta el momento. Otros pintores habían ostentado el codiciado título de ayuda de cámara en Francia y Borgoña, entre ellos Melchior Broederlam, François Clouet, Paul Limbourg, Claus Sluter, e incluso un posible pariente de Jan llamado Barthelemy d'Eyck. En Italia, Rafael desempeñaría un papel similar, y fue el primer pintor destacado en actuar como cortesano y asesor político, además de artista. De los ayudas de cámara franceses y borgoñones, Jan van Eyck fue el más famoso, el mejor pagado, el más querido por su señor y el más activo políticamente.

Van Eyck trabajó para Felipe el Bueno como embajador y agente secreto. Aunque son pocas las pruebas documentales concretas que, al respecto, han salido a la luz, se sabe, por fuentes de la época, que Jan viajó en misiones secretas en nombre del duque. Ésa es precisamente la naturaleza de las actividades secretas: cuanto más éxito tienen, menos rastro dejan. Lo más probable es que esas misiones tuvieran que ver con tratos confidenciales de naturaleza política o económica. Las referencias a dichas actividades en los documentos de la época las describen como «secretas» y «especiales», y en ellos se anota la nada despreciable remuneración que recibió por llevarlas a cabo, pero poco más. Por ejemplo, en un documento del invierno de 1440 se declara que Van Eyck entregó «ciertos paneles y otros artículos» al duque, y que fue retribuido por los gastos ocasionados por la adquisición de esos «artículos secretos» en enero de 1441. Como artista que podía ser enviado a pintar a otras cortes rivales, es casi seguro que Van Eyck ejerció también de espía.

Son varios los artistas del Renacimiento de quienes se han conservado abundantes pruebas documentales de su empleo como agentes secretos en nombre de las cortes para las que trabajaban. Entre los pintores o escritores que hicieron las veces de espías se cuentan Geoffrey Chaucer, Rafael, Benvenuto Cellini, Gentile Bellini, Rosso Fiorentino, el dramaturgo Christopher Marlowe, Alberto Durero (que en 1521 peregrinó para admirar *El retablo de Gante* y lo describió como una «pintura muy espléndida, profundamente razonada»), el mago John Dee y el filósofo Giordano

Bruno. Que duques y príncipes prestaran a sus artistas a las cortes rivales para que ejecutaran encargos artísticos (un retrato, por ejemplo) podía servir de excusa para colocar a un cortesano de confianza en el interior de los palacios enemigos. Sabemos que al dramaturgo Marlowe lo enviaron a espiar para Inglaterra a Venecia, porque un documento firmado por la reina Isabel I se ha conservado en Cambridge. En la carta se ruega a los tutores de Marlowe en Cambridge que excusen su ausencia de las clases, pues se encuentra en el extranjero ocupándose de unos asuntos secretos en nombre de la reina. A Gentile Bellini, por su parte, lo envió la República de Venecia, en una especie de préstamo diplomático, al sultán otomano Mehmet II. Bellini trabó amistad con éste, le pintó un retrato (que todavía se conserva), y otras obras, mientras se encontraba en Estambul. Pero de hecho Bellini también actuó como espía enviado durante el período de paz entre las guerras que libraron venecianos y turcos.

Así pues, ¿en qué andaba metido Jan van Eyck? Sabemos que en 1425 lo enviaron a las ciudades cercanas de Brujas y Lille en la primera de sus misiones secretas de la que ha quedado constancia. En julio de 1426, y posteriormente desde agosto hasta el 27 de octubre de ese año, residió en el extranjero encargado de actividades secretas, en paradero desconocido definido en documentos de la época como «ciertas tierras lejanas». Los archivos de tesorería de la corte indican que se le reembolsaron los gastos derivados de un «viaje secreto a lugar distante». Algunos estudiosos creen que fue enviado a Tierra Santa, dada la misteriosa precisión del paisaje de Jerusalén que aparece en *Las Tres Marías en el sepulcro*, obra atribuida a Van Eyck y a su taller. También fue enviado a Tournai el 18 de octubre de 1427 para asistir a un banquete en su honor, organizado por el gremio local de pintores con motivo de la celebración de San Lucas, su patrón. Es posible que al acto asistieran otros artistas flamencos célebres, como Rogier van der Weyden y Robert Campin. En febrero de 1428 regresó de otro viaje a un lugar desconocido, por el que le reembolsaron los gastos y recibió una bonificación que se sumaba a su salario anual, en pago a «ciertos viajes secretos». Su desplazamiento más largo lo inició el 19 de octubre de 1428, cuando fue enviado a España y Portugal formando parte de una delegación borgoñona. Su regreso se produjo el día de Navidad de 1429. Esa misión se emprendió para asegurar la mano de la princesa Isabel de Portugal en el matrimonio de su patrón y garantizar, de ese modo, la alianza entre Borgoña y Portugal. El viaje incluyó también un desvío para visitar el célebre santuario de peregrinación de Santiago de Compostela. Aunque la misión oficial de Jan en Portugal era la de pintar dos retratos de la princesa Isabel (uno de los cuales se enviaría por mar y el otro por tierra, para facilitar que al menos uno llegara a Borgoña), también se mostró activo en el plano político, y ayudó a negociar los términos de la alianza política.



Se estima que Elisabeth Borluut y Joos Vijd encargaron *El retablo de Gante* en 1426, aunque no se conserva ningún documento que confirme la exactitud de la fecha. Elisabeth procedía de una familia adinerada de Gante; familiares suyos habían sido abades de la cercana abadía de San Bavón. Joos, por su parte, era hijo de Nikolaas Vijd, caballero cuya familia había mejorado en rango gracias a los servicios militares prestados. Nikolaas sirvió honorablemente durante décadas a las órdenes del último conde de Flandes, Luis de Male. Cuando éste murió en 1390, su hija, Margarita de Dampierre, heredó el condado de Flandes, incluida Gante. Se casó con Felipe II (el Atrevido), duque de Borgoña. El territorio pasaría a su hijo, Juan Sin Miedo, padre del patrón de Van Eyck, Felipe III (el Bueno).

Cuando el condado de Flandes pasó a manos de los duques de Borgoña, se destapó un escándalo. Los libros de cuentas de la ciudad de Gante fueron nuevamente examinados por ministros borgoñones, y a Nikolaas Vijd lo hallaron culpable de apropiación indebida. Es posible que la acusación fuera fundada o que no lo fuera — tal vez se tratara de una excusa para escarmentar a la mano derecha del último, del derrotado conde de Flandes—. Pero Nikolaas fue obligado a pagar una abultada multa, y fue desposeído de todos sus cargos.

No hay constancia de cómo se tomaron la desgracia del padre los hijos de éste, Joos y Christoffel. Pero en la generosa donación y mecenazgo de una obra maestra del arte como la que nos ocupa puede haber existido el deseo de borrar la humillación causada por la culpa de su padre.

Joos Vijd fue político y filántropo. Sirvió en el concejo municipal de Gante en cuatro ocasiones, y fue corregidor de la ciudad (el equivalente al alcalde) en 1433 - 1434. Viajó con el duque Felipe el Bueno por toda Holanda y Zelanda. También ejerció de emisario especial del duque Felipe en Utrecht. Fue, precisamente, en su condición de emisario al servicio de la corte borgoñona como conoció a Jan van Eyck.

Joos fundó un hospicio de caridad dirigido por monjes trinitarios con la doble finalidad de alojar a peregrinos pobres y ocuparse del pago de rescates para liberar a cristianos apresados y convertidos en esclavos durante las cruzadas y en las peregrinaciones. Es posible que esas obras caritativas le fueran sugeridas a Joos por algún familiar que en 1395 había participado en una misión fallida de rescate bajo el mando del duque Juan Sin Miedo para ayudar al rey Segismundo de Hungría y liberar a los esclavos cristianos retenidos por el sultán Bayezid I. Por más que el arrojado duque Juan le hizo merecedor del apelativo «Sin Miedo», la misión en sí misma fue un desastre y llevó a su encarcelamiento y al de sus caballeros por orden del sultán

hasta 1397, año en que, irónicamente, su propia libertad hubo de ser comprada.

El escudo de armas de Joos Vijd todavía puede verse en la clave de bóveda del techo de la capilla. Ésta se estableció como lugar de celebración de una misa diaria en honor de los donantes, en unas escrituras con fecha del 13 de mayo de 1435. En la época, existía una creencia católica muy extendida según la cual cuando alguien moría, el difunto salía más rápidamente del Limbo para ir al Cielo si los vivos rezaban por sus almas. Cuanta más gente rezara —sobre todo si los orantes eran monjes—, y con cuanta mayor frecuencia se pronunciaran las plegarias, menos tardarían sus almas en alcanzar el Reino de los Cielos. Como consecuencia de ello, además de apoyo caritativo a una institución religiosa querida, y de la creación de un memorial, lo que hacían los donantes, en esencia, era pagar por disponer de una vía de acceso directo al Cielo.

A ese fin, parte del contrato que Joos Vijd y Elisabeth Borluut redactaron cuando pagaron por la construcción de la capilla y la ejecución del retablo incluía provisiones para la celebración de misas en días festivos especiales, así como para que un número determinado de monjes rezaran por sus almas un número de veces estipulado al año. Joos y Elisabeth no tenían hijos, otra posible razón para donar una capilla y pagar para que en ella se celebraran misas. Sin descendientes que rezaran por sus almas, les hacían falta monjes que lo hicieran en su lugar.

¿Cómo se explica la grandiosidad del encargo de Vijd? ¿Por qué decidió trabajar con el artista más destacado de su época, y hacerlo a una escala tan colosal? Subrayar la devoción, acelerar la salida del alma del Purgatorio, demostrar la propia riqueza... todas ellas son razones legítimas para encargar un retablo. Pero no existen precedentes de ninguna pintura de su tamaño, con su número de figuras, su grado de realismo, su combinación de detallismo microscópico y perspectiva macroscópica, en ningún retablo europeo precedente. Para asegurarse de que podría contar con los servicios de Van Eyck, que debía siempre preferencia al duque, Vijd debía de estar muy bien relacionado con él —o bien el duque tuvo que basarse en algo para permitir que un aristócrata local, y no él mismo, se atribuyera la gloria de haber encargado la mejor obra pictórica de su época—. Se trata de preguntas para las que todavía no se han dado respuestas definitivas, y esa falta de certeza ha propiciado la aparición de diversas teorías, varias de las cuales más conspirativas que comedidas, sobre las razones que llevaron a esa obra a alzarse como un Leviatán en medio del mar: milagrosa, sin precedentes y objeto de más preguntas que respuestas.

Una respuesta posible a la pregunta de por qué llegó a crearse una obra de esas características podríamos obtenerla si tenemos presente que el 6 de mayo de 1432 es la fecha tanto de la presentación pública del retablo como del bautismo del hijo del duque Felipe, también llamado Joos (José), que había nacido el 24 de abril. Los dos acontecimientos tuvieron lugar en la misma iglesia, en la misma capilla. Así pues, el

retablo podría representar no sólo un encargo de la familia Vijd, sino también, literalmente, un telón de fondo para el bautismo del hijo del duque Felipe el Bueno, hijo sobre el que reposaban las esperanzas de la dinastía borgoñona. Felipe, claro está, no podía saber que el fin de los trabajos del retablo coincidiría con el nacimiento de su hijo, por lo que este argumento daría razón sólo de la fecha de la presentación pública de la pieza, no de por qué se aprobó su encargo unos años antes. El joven José de Borgoña, pobre de él. No llegó a ser duque, pues murió apenas unas semanas después de la ceremonia en la que le impusieron formalmente su nombre.

Asimismo, es digno de mención que el recién nacido, hijo del duque, y el patriarca de la familia Vijd compartieran nombre de pila. Aunque no hay razón para pensar que al niño lo bautizaran en su honor, es probable que la coincidencia pareciera afortunada al aristócrata local Joos Vijd, que se habría sentido honrado y orgulloso. El hecho de que el bautismo coincidiera con el fin de los trabajos del retablo explicaría por qué el duque Felipe permitió que su cortesano personal pintara una obra tan monumental donada por un aristócrata local. Tal vez Felipe imaginara que el retablo serviría como telón de fondo para la celebración de algún gran suceso, el nacimiento de un hijo, o quizá su tercer matrimonio (con Isabel de Portugal), pues a finales de la década de 1420 no podía saber qué acontecimientos de su vida personal coincidirían con la terminación de la obra de arte. Van Eyck, como tantos artistas del Renacimiento, se ocupaba a menudo de la preparación de ornamentaciones efímeras para celebrar actos únicos —desde bodas a visitas reales—, decoración que se desmantelaba poco después de que la ceremonia en cuestión hubiera finalizado. Como consecuencia de ello, una gran parte del tiempo y el esfuerzo de los artistas cortesanos renacentistas se centraba en instalaciones de ese tipo, que no pretendían sobrevivir a los eventos mismos, un tiempo precioso que, de no haber sido así, podrían haber destinado a la creación de más obras maestras para la posteridad. Es éste un hecho desesperante para los amantes del arte, que agradecerían poder admirar más obras de Van Eyck en los museos de hoy, y es posible que esa sensación la compartieran también los propios artistas renacentistas. Sin perder de vista ese dato, podríamos considerar que, si bien para Van Eyck y Joos Vijd *El retablo de Gante* era un monumento para la posteridad, para el duque Felipe el Bueno la obra pudo constituir sólo un telón de fondo más elaborado, una ornamentación que se usaría para el bautismo de su hijo, cuyo nacimiento coincidió con la compleción de la obra.

Por lo general, se ha dado por supuesto que Van Eyck contó con la asesoría de un teólogo muy instruido en los aspectos iconográficos de *El retablo de Gante*, alguien que diseñó un plan simbólico complejo, para lo que habría precisado contar con un conocimiento profundo de las fuentes teológicas en varias lenguas. La mayoría de los contratos firmados durante el Renacimiento especificaban lo que el artista debía

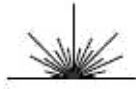
pintar, qué alegorías debía representar, por ejemplo, y qué escenas bíblicas o literarias debía incluir. La interpretación, o la *invenzione*, como la llamaban los italianos —es decir, qué hacer con las especificaciones—, dependía del artista. Pero en esencia las escenas eran dictadas con antelación por quienes encargaban la obra, y por sus asesores.

Lo que resulta particularmente asombroso en el caso de *El retablo de Gante* es que no se han encontrado pruebas que apunten a que, en el arte flamenco u holandés de esa época, desempeñaran ningún papel unos planes previos, elaborados, de las obras de arte religiosas. Es decir que, en términos de complejidad teológica, el políptico carece de precedentes. Ello no implica, necesariamente, que no hubiera ningún teólogo que se ocupara del concepto de la obra, pero sí que, si hubo alguno que lo hiciera, fue el primero en la historia del arte de su época. Los primeros documentos hallados que atestiguan que otro maestro flamenco, Dirk Bouts, sí fue asesorado por un teólogo en cuestiones de iconografía, corresponden a una generación posterior.

Dana Goodgal, especialista en la materia, no sólo cree que en el caso de *El Cordero Místico* un teólogo fue el encargado del esquema iconográfico, sino que ha aportado un nombre del todo plausible: Olivier de Langhe era el prior de la iglesia de San Juan (posteriormente rebautizada como de San Bavón) cuando el políptico empezó a pintarse. La obra conocida más notable de De Langhe fue un tratado sobre la eucaristía —tema que recorre toda pintura de un «Cristo como cordero del sacrificio»—. Otro estudioso de la obra de Van Eyck, Craig Harbison, establece paralelismos entre el texto de De Langhe y *El retablo de Gante*:

El pensamiento de De Langhe también se corresponde con la imagen en su modo de presentar una visión tradicional de la naturaleza y la necesidad del ritual de la Iglesia. Tal como lo visualiza Van Eyck, los santos, los mártires, los profetas y los eclesiásticos de más alto rango, tanto obispos como confesores, conducen a los grupos religiosos y sociales, estrictamente regulados, que adoran al Cordero de Dios del sacrificio. Una visión mística de la divinidad —del Paraíso— sólo es accesible a través de los caminos claramente marcados de los jerarcas y teólogos de la Iglesia tradicional [...] [reiterando] de una forma variada la antigua pretensión de la jerarquía y la absoluta autoridad de la Iglesia.

Así, *El retablo de Gante* podría verse como una afirmación colectiva de los valores católicos tradicionales como única vía para acceder a Dios. Aunque no existe ninguna prueba documental que lo confirme, Olivier de Langhe se encontraba en el lugar adecuado y en el momento oportuno, poseía los conocimientos pertinentes y escribía sobre temas relacionados, todo lo cual sugiere que es bastante posible que él fuera el teólogo que desarrolló el esquema iconográfico de la obra.



El papel de Van Eyck como artista de la corte requería su participación en una amplia variedad de empresas relacionadas con la pintura y el diseño que iban más allá de la pintura mural y de retablos. De hecho, estos últimos ocupaban un lugar muy secundario en la lista de prioridades de los pintores cortesanos, cuyas tareas principales consistían en la creación de obras murales para la decoración de las residencias oficiales, la iluminación de manuscritos y el diseño de ceremonias. En los inventarios de la corte flamenca, las referencias a la creación de retablos son asombrosamente escasas, lo que indica que se les concedía poca importancia. En general, a los pintores de la corte se les encomendaba sólo la pintura de retratos, con los que se dejaba constancia histórica. Más allá de ellos, sus encargos consistían sobre todo en la pintura de instalaciones efímeras para festividades o banquetes ducales. A mediados de 1430, el duque Felipe celebró uno en el que de las cocinas de palacio sacaron una inmensa tarta: un hombre disfrazado de águila salió de ella, seguido de una bandada de palomas que fueron posándose sobre las mesas de los invitados. Es casi seguro que Van Eyck ocupaba gran parte de su tiempo ideando banquetes como ése, así como la decoración de los platos que se servían en ellos.

Tras la boda de Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, celebrada en enero de 1430, y una vez su misión política y diplomática hubo concluido con éxito, Jan, finalmente, se instaló en Brujas. Se casó con una mujer a la que, en los documentos de la época, se la llama «damoiselle Marguerite», lo que sugiere que pudo ser de linaje aristocrático. Su primer hijo nació en 1434 y fue bautizado con el nombre de Philippot, en honor a su padrino, el duque Felipe el Bueno. Un retrato de la señora Van Eyck, pintado por su esposo en 1439, la muestra ataviada con unos ropajes que se asociaban a la nobleza. Se trata de la única obra de Van Eyck que se conserva en la que se representa a una mujer sola, de pie. Jan pintó un autorretrato, un cuadro para acompañar el cuadro de su esposa, y ambos se exhibieron en el gremio de pintores de Brujas en el siglo XVIII. El *Retrato de Marguerite* se fijó a la pared con unas pesadas cadenas de hierro, pues el de Jan fue robado de allí mismo en una fecha que se desconoce. Algunos especialistas han supuesto que *Retrato con turbante rojo*, que se exhibe en la National Gallery de Londres, es en realidad ese autorretrato robado, pues su tamaño resulta prácticamente idéntico al del *Retrato de Marguerite*, algo lógico en el caso de dos pinturas pensadas para mostrarse juntas.

Los archivos municipales de Brujas indican que, desde 1432 y hasta la fecha de su muerte, Van Eyck realizó pagos hipotecarios anuales sobre una casa y un taller que eran propiedad de la iglesia de San Donaciano, en la que acabaría siendo enterrado. Ese mismo año, los archivos dejan constancia de que los consejeros de la ciudad de

Brujas acudieron al estudio de Van Eyck en visita oficial, para dar la bienvenida al pintor y para entregar a sus doce asistentes generosas propinas. Al parecer, su carrera como agente secreto terminó cuando pasó a cumplir con sus obligaciones domésticas, aunque aún realizaría dos misiones más a «tierras extranjeras» para llevar a cabo «asuntos secretos» en nombre del duque en 1436. El destino se desconoce, pero se sabe que por ellas recibió doble paga. También aceptó una última misión, destinada a recoger «ciertos paneles y otros artículos secretos» que debía llevar al duque, en invierno de 1440. Existe constancia escrita de que Jan recibió un reembolso relacionado con los gastos en que incurrió en el transcurso de aquella misión en enero de 1441, apenas seis meses antes de su fallecimiento.

Los diversos viajes de Van Eyck interrumpieron, sin duda, la ejecución de *El retablo de Gante*, que no terminó hasta que el pintor abandonó esta ciudad y se instaló en la cercana Brujas. Pero Jan siguió en contacto con la ciudad de Gante y sus donantes: su *Santa Bárbara* (1437) fue un encargo de un hombre de la localidad.

Jan estaba próximo al duque Felipe. Además de empleado suyo, era su confidente y, según algunas fuentes, su amigo. Lo cierto es que éste ejerció de padrino de bautismo de su hijo Philippot (el duque obsequió a los Van Eyck con seis copas de plata en un cumpleaños). Hasta su muerte, Jan conservó el título de pintor del duque, con el correspondiente salario de 720 libras anuales (el equivalente aproximado a unos 120.000 dólares actuales). El duque se preocupó de que se siguiera pagando a la viuda después del fallecimiento del artista, destinando a «*damoiselle Marguerite... 360 livres en 40 gros*», la pensión de su marido (que correspondía a la mitad de sus ingresos anuales), como muestra de condolencia y señal de afecto al gran pintor, y de compasión por su familia. Y en fecha tan tardía como 1449 el duque sufragó la mayor parte de la dote requerida para que una de las hijas de Jan, «*Lyevine van der Eecke*», ingresara en el convento de Santa Inés de Maaseyck.

Ya en Brujas, y cuando no estaba ocupado en la creación de pinturas murales para la residencia ducal de Hesdin, Jan trabajaba sobre todo para donantes privados cuyos retratos constituyen la mayor parte de la obra conocida del autor. El más célebre de ellos no es otro que el *Retrato del matrimonio Arnolfini*, también conocido como *El contrato de boda*, que en la actualidad se exhibe en la National Gallery de Londres. Sólo veinticinco pinturas existentes se han atribuido con certeza a la mano de Jan, una cantidad pequeña que las hace más preciadas si cabe. Según los archivos, el artista pintó muchas más, todas ellas perdidas. Se conservan otras veinte, aproximadamente, que podrían ser de Van Eyck, o al menos de su taller, aunque sobre todas ellas existe cierto grado de disputa, por lo que no existe certeza absoluta en su atribución.

Tras una carrera larga e ilustre, Jan van Eyck falleció y fue enterrado en Brujas el 9 de julio de 1441, en el camposanto de la catedral de San Donaciano. Nueve meses



después, su hermano Lambert dispuso que los restos mortales de Jan fueran exhumados y depositados en un lugar más honorable, en el interior del templo. La iglesia sería saqueada y destruida por las tropas francesas en 1799, pocos años después de que éstas robaran la mayoría de los paneles de *El retablo de Gante* y los trasladaran al Louvre. Lambert, que también era un pintor notable, se hizo cargo del taller de su hermano, supervisando a los aprendices y velando por los encargos sin concluir, mientras que la viuda, Marguerite, se ocupó de los aspectos financieros del taller hasta 1450, año en que el hogar de los Van Eyck en Brujas fue finalmente vendido a otra familia.

Jan fue uno de los pocos artistas del Renacimiento que alcanzaron renombre y riqueza en vida. Al terminar *El retablo de Gante*, en 1432, le pagaron una bonificación de seiscientas monedas de oro, y con posterioridad no dejaron de ofrecerle encargos. Aquel pago extraordinario equivalía al salario anual de veinte trabajadores experimentados.

El duque Felipe el Bueno valoraba en gran medida los servicios de su pintor de corte. En un documento fechado el 13 de marzo de 1435, regaña agriamente a sus tesoreros de Lille haberse retrasado en el pago de los honorarios de Van Eyck, y afirma que si alguna vez el pintor dejara la corte, jamás encontraría a nadie igual en «su arte y su ciencia». Ese mismo año, Felipe convocó a Van Eyck a Arras, donde el artista acompañó a su señor durante las delicadas negociaciones que habrían de conducir a un tratado de paz entre Francia, Inglaterra y Borgoña. Resulta tentador preguntarse qué «ciencia» habría podido ser ésa a la que se refería el duque. La pintura era un arte, y tal vez la «política» fuera una ciencia. ¿O acaso Van Eyck andaba metido en cuestiones de alquimia, como algunas fuentes sugirieron una generación más tarde?

Giorgio Vasari así lo creía. El pintor manierista del siglo XVI y biógrafo de artistas del Renacimiento escribió maravillas sobre Van Eyck en su canónica *Vidas de artistas* (1550). Su planteamiento sobre Van Eyck en un capítulo sobre uno de los grandes pintores italianos al óleo, Antonello da Messina, representa la excepcional inclusión de un artista no italiano en una obra dedicada a la glorificación del arte toscano, y de Miguel Ángel en particular.

Vasari es el responsable de la creencia errónea de que Van Eyck inventó la pintura al óleo. Es la combinación química de las pinturas al óleo la que explica, probablemente, que Vasari se refiera a Van Eyck como alquimista. Antes del siglo XV, el medio preferido para pintar había sido el temple, que usa el huevo como aglutinante de pigmentos molidos a mano. El pigmento se muele en un almirez hasta que se convierte en un polvillo muy fino, y al mezclarse con la yema de huevo se produce una pasta. El resultado es una pintura opaca en la que cada capa cubre en gran medida la capa anterior.

La pintura al óleo, tal como sugiere su nombre, recurre a una combinación de aceites, generalmente de linaza y frutos secos, en lugar del huevo, como aglutinante. El resultado es una pintura translúcida que resulta más fácil de controlar y que permite mayor detallismo. Además, a través de una capa pueden verse ligeramente las capas siguientes. La consecuencia es que con el óleo puede pintarse con mucha mayor sutileza.

Más allá del comentario de Vasari no existe constancia de que Jan inventara la pintura al óleo. Pero, en tanto que primer historiador del arte, y en tanto que amigo (y en ocasiones rival) de muchos de los artistas sobre los que escribía, Vasari contaba historias que tendían a quedar fijadas como verdades inmutables. Se diría que alguien coetáneo, y pintor como él, debería ser una fuente muy fiable como biógrafo. Pero gran parte de la obra del italiano está sesgada por rivalidades, y en sus elogios se trasluce un claro tono propagandístico que presenta a Miguel Ángel, íntimo amigo de Vasari y su propia fuente de inspiración, como el mayor artista de todos los tiempos. Muchos se mostrarían de acuerdo con su opinión, por lo que ello, en sí mismo y por sí mismo, no es motivo para cuestionar a Vasari. Pero en los últimos años los historiadores del arte han destacado las muchas inexactitudes del autor, y su *Vidas de artistas* ha pasado de considerarse una de la principales fuentes para la investigación de los artistas del Renacimiento y el punto de partida para todos los estudiosos de esa época, a verse simplemente como una de las muchas referencias útiles.

La preeminencia de Vasari se mantuvo hasta el siglo XX, y su estilo de escritura, asequible y lleno de anécdotas jugosas y cotilleos sobre las vidas de los artistas, significa que lo que Vasari escribió no sólo se tomaba en serio, sino que era digno de ser recordado. Con todo, tal vez resulte extraño que Vasari atribuyera la invención de la pintura al óleo a Van Eyck, cuando existen obras que emplean esa técnica y que son anteriores a la carrera pictórica de Jan. Probablemente él no tuviera conocimiento de la existencia de *El tríptico de Norfolk*, que se ejecutó mediante una combinación de temple y óleo, ni de los cuadros al óleo de Melchior Broederlam, que pertenece a una generación anterior a la de Jan. O tal vez desconociera las fechas en que habían sido pintados. Para artistas como Van Eyck, a quien Vasari no conoció o pudo no conocer, el biógrafo se basaba en referencias de terceros, rumores y leyendas para completar las lagunas. Y sin embargo no existen pruebas de que los paisanos flamencos de Jan creyeran que él había inventado la pintura al óleo, al menos no hasta la publicación de la obra de Vasari, momento a partir del cual sí empezaron a alardear de que un compatriota suyo, su héroe local, era el inventor de la técnica. Conviene señalar que un hecho de los referidos por Vasari sí es, con casi total seguridad, cierto: la pintura al óleo no llegó a Italia hasta que el pintor siciliano Antonello da Messina se trasladó a Flandes para aprender el secreto de la pintura de óleos de Van Eyck.

Podemos afirmar con confianza que, entre los pintores modernos de la Europa del Norte, Jan van Eyck perfeccionó el uso de las pinturas al óleo como nadie había hecho hasta entonces, y que ello influiría a todos los artistas posteriores. El pintor flamenco e historiador del arte Karel van Mander, una generación más joven que Vasari, escribió una historia de artistas del norte de Europa en la que consideraba a Jan van Eyck y a su hermano Hubert los «fundadores» del arte de los Países Bajos, pintores que iniciaron su andadura pintando al temple de huevo, y que fueron los primeros en inventar un barniz a base de aceite como elemento de sellado de sus obras al temple. Van Mander relata que, en una ocasión, Jan van Eyck estaba secando un panel barnizado al sol cuando las juntas entre las piezas de madera que componían el panel se separaron, y que la pintura se echó a perder. En ese momento decidió que le hacía falta encontrar una manera de acelerar el proceso de barnizado. Así, intentó lograrlo mezclando aceites de linaza y de nuez, que eran de secado rápido. El éxito obtenido con esos barnices llevó a Van Eyck a experimentar con aceite de linaza como aglutinante de pigmentos; las pinturas al óleo resultantes eran más fáciles de controlar, y también resultaba más sencillo crear capas y mezclas hasta obtener una superficie brillante como un espejo.

La teoría de que Van Eyck inventó la pintura al óleo quedó desestimada oficialmente en 1774, cuando el gran filósofo e historiador del arte Gotthold Ephraim Lessing, autor de *Laoconte*, publicó su descubrimiento de un manuscrito monástico del siglo XII en el que se describía el uso que podía darse al aceite para aglutinar pigmentos, en su traducción de *De diversis artibus (De las diversas artes)*, libro escrito por el monje benedictino, artista orfebre y fabricante de armaduras Teófilo Presbítero (seudónimo de Roger de Helmarshausen), en una fecha que oscila entre 1110 y 1125. La traducción de Lessing se publicó en 1774 con el título *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, y constituyó la primera edición impresa del tratado de Teófilo. Aun así, la leyenda de que Van Eyck había inventado la pintura al óleo persistió, como sucede a menudo con los mitos arraigados cuando su primacía y su belleza superan en brillo el descubrimiento de los hechos.

Si bien la pintura al óleo se inventó, sin duda, mucho antes de que Van Eyck hiciera su aparición. Jan fue quien transformó la mera unión de pigmentos con aceite en la Pintura al Óleo con mayúsculas, infundiendo fuerza, belleza y delicadeza a lo que terminaría siendo la técnica pictórica preferida desde sus días hasta la actualidad. Constatar que el pintor flamenco no había inventado los óleos no hizo que disminuyera ni un ápice la admiración que Lessing sentía por él. El gran filósofo escribió: «Si Jan van Eyck no inventó la pintura al óleo, ¿acaso no le prestó un inmenso servicio, un servicio que puede tenerse en tan alta consideración como la invención misma de éste, hasta el punto de llegar a confundirse con ella?».

Pero la publicación de Lessing no sirvió de mucho para desmontar los mitos

populares que circulaban sobre Van Eyck. En la confusión que suele levantar la leyenda cuesta distinguir los hechos históricos de la sofisticada ficción. Así, por ejemplo, a mediados del siglo XIX, un popular mito romántico describía a Van Eyck como un pintor y mago folclórico, como un genio artístico que se encerraba por las noches en un laboratorio de alquimia digno de un chiflado e intentaba perfeccionar su fórmula secreta de la pintura al óleo.

Una serie de ilustraciones publicadas en el diario francés *L'Artiste* contaba la historia de dos pintores italianos famosos por derecho propio, Domenico Veneziano y Andrea del Castagno, a quienes encomendaron la misión de espiar a Van Eyck y robarle su fórmula de la pintura al óleo para que la gloria artística regresara a Italia. Jan daba esquinazo a los fisgones italianos de noche, acompañado por su hermano Hubert y su hermana Margaret, y regresaba al hogar de su familia en Maaseyck con la fórmula secreta. Pero antes de partir dejaba instalada una trampa incendiaria en su estudio. Los pintores italianos intentaban colarse en él, y prendían fuego al taller. Ilesos, los italianos perseguían a Van Eyck y daban con él en Brujas. Andrea del Castagno, con sus encantos mediterráneos, persuadía a Margaret para que le proporcionara la fórmula de las pinturas al óleo, y así era como éstas llegaban a Italia.

Una historia encantadora, pero falsa de principio a fin.

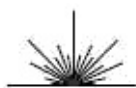
Ya desde su época, y en adelante, Jan fue mitificado por muchos de los que entraban en contacto con su obra. Una importante biografía sobre su persona se anticipó casi un siglo a la de Vasari. En efecto, en 1455, un erudito humanista nacido en Génova, Bartolomeo Facio, escribió *De viris illustribus, De hombres ilustres*, en la que consideraba a Van Eyck «el principal pintor de su tiempo». Se trataba de una alabanza extraordinaria viniendo, como venía, de un nacionalista italiano, y más teniendo en cuenta que el flamenco era coetáneo de artistas de la talla de Van der Weyden, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Masaccio, Robert Campin, Botticelli y Ghirlandaio. Gracias a Facio también descubrimos que Jan era notablemente instruido, que sentía una pasión especial por los autores latinos Plinio el Viejo y Ovidio. En una época en que el analfabetismo era rampante, resultaba del todo inusual que un pintor que no fuese monje fuera versado en latín.

¿Cómo debía ser el taller de un pintor a mediados del siglo XV, en Flandes? ¿Qué debía sentirse en su interior? Podemos imaginar el aroma intenso de los aceites en una estancia mal ventilada. El sol se cuele oblicuamente a través de las ventanas de la pared encarada al sur. Ropajes polvorientos y objetos varios se amontonan en un rincón. Sobre una mesa de roble, los pigmentos se muelen en morteros hasta convertirse en pasta. Unos paneles lisos, también de roble, unidos con precisión y destinados a ser el soporte de futuras pinturas (resultaban muy costosos y se habían encargado a un ebanista especial), reposaban cuidadosamente en una esquina, separados por paños para evitar arañazos. Sobre un estante se alinean unos tarros de

cerámica marcados con etiquetas antiguas, y llenos de polvos y materias primas que, una vez molidas, se convertirían en pinturas: carbón para el negro, oropimente para el amarillo, cinabrio para el rojo, lapislázuli para el azul. Este último es tanpreciado que se reserva sólo para los ropajes de la Virgen María. El lapislázuli fue el artículo más caro vendido a peso durante toda la Edad Media. Podía juzgarse el coste de una pintura de la época no por los dorados que contenía, sino por la cantidad de azul que incorporaba. El mineral azul cobalto se extraía de las minas de lo que hoy es Afganistán. Debía recorrer, en caravanas, la Ruta de la Seda, infestada de bandidos, y pasar por Constantinopla y Venecia, donde se cargaba en barcos mercantes que recorrían el resto del Mediterráneo, cruzaban el estrecho de Gibraltar y remontaban la costa de Francia hasta llegar a Flandes.

Unos aprendices muy jóvenes trabajan con empeño, preparando uno de los paneles de roble, que cubren con una capa de estuco blanco, mezcla de yeso y agua de cola sobre la que el pintor añadirá el color. En 1432 Van Eyck tenía empleados a doce asistentes, y algunos de ellos acabarían convirtiéndose en pintores famosos por derecho propio. (Aunque no ha podido demostrarse, se cree que el joven Rogier van der Weyden y Petrus Christus pudieron ayudar en el taller de Van Eyck durante un tiempo.) Junto a un caballete se distingue una calavera humana, y de la pared cuelga un espejo convexo, objetos habituales en un estudio de pintor. Los retratistas solían observar a los retratados a través de espejos, y no directamente a la cara, mientras pintaban. El borde del espejo proporcionaba un marco a la imagen que contenía. El espejo servía para transferir la realidad tridimensional del tema a una superficie bidimensional, y reproducía los esfuerzos del artista de pintar al retratado sobre un lienzo plano o un panel, al tiempo que daba a la imagen pintada una ilusión de profundidad. Los espejos convexos ocupan un lugar destacado en la obra de Van Eyck, y el más famoso de ellos es el que aparece en *El retrato del matrimonio Arnolfini*.

Además, en 1432, apoyados contra las paredes del taller, cubiertos ya con las últimas capas de barniz que han aplicado unos aprendices protegidos por delantales de cuero, bajo la estricta vigilancia de Van Eyck, se alinean los paneles de *El retablo de Gante*.



Entre los muchos misterios que rodean *La Adoración del Cordero Místico* destaca un persistente enigma sobre su autoría. En efecto, una de las preguntas sin responder más importantes de la historia del arte es si Van Eyck fue el único autor del retablo. La vida de Jan es inseparable de la historia de un pintor muy famoso, pero que tal vez

no haya existido nunca.

En 1823 se descubrió una inscripción oculta sobre dos de los doce paneles pintados que forman *El retablo de Gante*. El texto, un cuarteto pintado sobre una franja plateada que cubre parte de los paneles en los que se representa a los mecenas que financiaron la obra, reza así:

PICTOR HUBERTUS EEYCK. MAIOR QUO NEMO REPERTUS INCEPIT. PONDUS. QUE  
JOHANNES ARTE SECUNDUS [FRATER] PERFECIT. JUDOCI VIJD PRECE FRETUS VERSU  
SEXTA MAI. VOS COLLOCAT ACTA TUERI [1432]

***EL PINTOR HUBERT VAN EYCK***

***AL QUE NADIE SUPERÓ, INICIÓ ESTA OBRA.***

***JAN [SU HERMANO], SEGUNDO EN ARTE,***

***LA COMPLETÓ A PETICIÓN DE JOOS VIJD***

***EL SEIS DE MAYO [1432].***

***OS RUEGA POR MEDIO DE ESTOS VERSOS***

***QUE VELÉIS DE LO QUE HA LLEGADO A SER.***

Esta inscripción llevaba cubierta tiempo, no se sabe cuánto, y sólo se descubrió cuando, tras una serie increíble de robos y cambios de mano, los paneles de las alas del retablo acabaron expuestos en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, donde se restauraron los marcos.

La palabra «frater» y la fecha «1432» no resultaban ya legibles en 1823, y sólo pueden inferirse. La fecha exacta de la finalización de la obra, o más probablemente de la presentación oficial del retablo, se ofrece de una forma ingeniosa: recurriendo a una clave secreta. Las letras que en el texto figuran en negrita fueron pintadas, en realidad, de un color distinto al del resto en la inscripción misma. Si las leemos como números romanos (y tomamos la letra U como una V), entonces la suma de esos números nos da el año de su terminación: 1432. La fecha de la inscripción, 6 de mayo, es de especial importancia, pues se trataba de un día santo para el obispado de Tournai, del que dependía la ciudad de Gante hasta que, en 1559, ésta pasó a contar con un obispado propio. Esa jornada festiva se conocía como de San Juan de la Puerta Latina, en honor a san Juan Evangelista, que aparece representado en uno de los paneles de *El retablo de Gante*. Conviene recordar que la fecha es también la del bautismo del príncipe José de Borgoña, hijo del duque Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, que se celebró en la capilla Vijd de la iglesia de San Juan. Por tanto, podríamos considerar que el hijo del duque de Borgoña y la mayor creación de Van Eyck comparten el mismo día de presentación ante Dios y ante el mundo.

En 1823, el descubrimiento de la inscripción causó un gran revuelo en el mundo

del arte. *El retablo de Gante* se había considerado, hasta ese momento, como la primera obra maestra del genio emergente Jan van Eyck. Y de pronto surgía un nuevo nombre asociado a él: el de su hermano Hubert.

Es algo así como si en *La Última Cena* de Leonardo da Vinci se descubriera una inscripción que declarara que la obra la inició Giacomo da Vinci, o que la Capilla Sixtina de Miguel Ángel también la hubiera pintado Giuseppe Buonarroti. Los historiadores del arte se alzarían en armas. O acababa de descubrirse a un nuevo genio, o se trataba de una impostura ridícula. ¿O tal vez fueran las dos cosas a la vez?

Ni entonces ni, de hecho, tampoco hasta la fecha, se ha atribuido una sola pintura a Hubert van Eyck de manera inequívoca. A pesar de ello, el «misterio Hubert» ha dividido a los especialistas a lo largo de prácticamente dos siglos. Cientos de páginas de crítica se han publicado sobre el estilo artístico de Hubert.

Así pues, ¿quién era ese hombre?

Sólo en años recientes han surgido algunas pistas que yacían enterradas en oscuros archivos. Un registro municipal de Gante de 1412 cita a un tal «Meester Hubrech van Hyke», y en otro, de 1412, figura «Hubrecht van Eyke». Un documento fechado el 9 de marzo de 1426 refiere que un retablo para una capilla de la iglesia de San Salvador, también de Gante, seguía en el taller del «Maestro Hubrechte el pintor». En otro, aparecido en un libro de cuentas de 1424, se hace referencia a un pago a un tal «Maestro Luberecht» por dos diseños de retablo encargados por el comendador de la ciudad. En las cuentas de la ciudad del año 1425 otro documento se refiere a la paga concedida por el corregidor, con cargo a las arcas municipales, a los pupilos de un tal «Maestro Ubrecht». Además de éstas, sólo se ha encontrado otra referencia más: el registro de la cancelación de un impuesto de sucesiones pagado a la ciudad de Gante por los herederos de un tal «Lubrecht van Heyke» en 1426.

Las variaciones en los nombres y apellidos eran del todo frecuentes en este período, anterior a la fijación de la ortografía vernácula, que no existía siquiera para nombres ni verbos. Por tanto, esos maestros Hubrechte, Luberecht, Ubrecht y Lubrecht son, probablemente, la misma persona. Así pues, aunque no hay ninguna obra pictórica que pueda atribuirse inequívocamente a Hubert van Eyck, sí existen documentos autenticados que confirman que existió un pintor con ese nombre que vivía y trabajaba en Gante en el momento de la creación de *La Adoración del Cordero Místico*.

¿Qué ocurrió con sus pinturas?

La atribución de obras de arte suele ser un territorio resbaladizo para los historiadores. Hasta el siglo XIX, los pintores no siempre firmaban sus creaciones, lo que dificulta determinar quién pintó qué. La mejor manera de atribuir autorías consiste en vincular unas fuentes documentales primarias (contratos, cartas, testamentos, documentos legales, biografías de la época) que mencionen la temática

y, en ocasiones, las dimensiones de la obra de un autor, con el destinatario o la persona que ha encargado la obra. En el caso de la mayoría de los artistas anteriores a la era moderna, sabemos de la existencia de más obras suyas de las que se han conservado. Los historiadores del arte usan los términos «perdidas» o «conservadas» para referirse, respectivamente, a piezas de las que éstos tienen conocimiento —a través de su mención en fuentes documentales primarias—, y a obras que se encuentran en un paradero identificable. El término «perdida» implica que la obra podría aparecer en algún momento. Una o dos veces al año se produce el gran descubrimiento de una obra maestra que se perdió. Un ejemplo destacado de ello lo constituyó el redescubrimiento de *El prendimiento de Cristo*, de Caravaggio, actualmente expuesto en la National Gallery de Irlanda, que se había considerado, erróneamente, una copia de Caravaggio y permanecía colgado, sucio e ignorado, en una esquina sombría de un seminario irlandés.

Con el tiempo, incluso en obras que se encuentran en colecciones importantes, la autoría de éstas puede sufrir alteraciones, a medida que aparecen nuevas pruebas que sugieren la conveniencia de una reasignación. Cuando la colección Albert Barnes se trasladó desde las afueras de Filadelfia hasta su nueva ubicación, en el centro de la ciudad, volvió a realizarse un inventario. Y se descubrió que muchas de sus pinturas de los Maestros Antiguos habían sido atribuidas erróneamente, asignadas a pintores más famosos de lo que sugerían los expertos en la materia. Asimismo, las pinturas célebres también son susceptibles de reatribución. El famoso *Jinete polaco* de la colección Frick se ha considerado, alternativamente, una de las grandes obras de Rembrandt y una pintura que jamás pasó por las manos de éste. La atribución de la autoría se realiza sobre la base de las pruebas que aparecen en documentos históricos, y también de la comparación —método menos fiable— del estilo artístico entre las obras conocidas de un artista y la pieza cuya autoría se pretende determinar. Si las pruebas documentales resultan insuficientes, entonces los expertos en la materia pueden intervenir para proporcionar respuestas. Dichos conocedores poseen un sentido intrínseco, casi sobrenatural, de la autenticidad y el conocimiento estilístico. Así como una persona es capaz de reconocer a su pareja aunque ésta se encuentre en la otra punta de una habitación, a algunos historiadores del arte se les reconoce la capacidad de identificar la obra de ciertos artistas. Ese talento, que antes de la Segunda Guerra Mundial constituía el modo principal de atribución de obras, ha acabado por convertirse en algo así como un truco de magia. En la actualidad, gracias a los avances tecnológicos y la informática, los científicos pueden analizar las pinceladas y la composición química (así como el porcentaje de los distintos pigmentos mezclados por los distintos artistas para crear sus pinturas), y determinar, así, la presencia de la mano de un artista.

Los «conocedores» en la materia han sido muy proclives a fantasear y a actuar



interesadamente. Todo el mundo quiere descubrir las obras de artistas famosos, por lo que era probable que colecciones como la formada por algunos de los Maestros Antiguos de Barnes estuvieran sobrevaloradas, y que ciertas pinturas se atribuyeran a artistas famosos más por entusiasmo y fantasía que por una voluntad de falsear intencionadamente la realidad con vistas a especular con el precio de éstas. Incluso alguien como Bernard Berenson, tal vez el historiador del arte y *connoisseur* más célebre de todos los tiempos, cuyos trabajos de autenticación se consideraban algo así como una garantía a prueba de bomba, cooperó con el príncipe de los marchantes de arte, Joseph Duveen, para atribuir, deliberadamente, ciertas obras a autores que no las habían pintado, siendo el caso más conocido el de un Tiziano, que Berenson atribuyó a Giorgione, más valioso y excepcional, porque Berenson recibía una comisión sobre la base del precio de venta de las pinturas que autenticaba; cuanto más famoso y excepcional fuera un pintor, más altos eran sus honorarios.

De modo que no debe sorprender que incluso la autoría de una obra tan monumental como *El retablo de Gante* puede ser cuestionada, y que pueda modificarse con el paso de los siglos. Antes de que, en 1823, se descubriera la inscripción que nos ocupa, Hubert van Eyck no aparecía en el radar de los historiadores del arte internacionales, más allá de las referencias en diversas fuentes del siglo XVI (Karel van Mander, Marcus van Vaernewyck, Lucas de Heere) que declaraban que *El retablo de Gante* había sido iniciado por Hubert van Eyck pero lo había completado Jan.

Una vez descubierta la inscripción, el mundo del arte se encontraba con un gran maestro al que hasta ese momento había pasado por alto. Repentinamente, obras que hasta entonces habían carecido de autoría conocida, empezaron a atribuirse a Hubert. Son muchas las pinturas que, en los museos, se etiquetan simplemente como «anónimas» o «de autor desconocido». Cuando una o más obras parecen compartir un mismo estilo, los historiadores del arte pueden poner un nombre a ese artista anónimo, cuyo verdadero nombre se ha perdido con el paso de los siglos. Un notable ejemplo de ello lo proporciona la obra del gran Robert Campin, perteneciente a una generación anterior a Jan van Eyck (y que posiblemente fuera su maestro). Hasta hace poco su nombre era desconocido. Antes de que se descubriera, sus trabajos, incluido el mundialmente famoso *Retablo de Merode*, que actualmente se exhibe en los Cloisters de Nueva York, se atribuían al «Maestro de Flemalle».

¿Era Hubert van Eyck el nombre real de uno de esos maestros? Tras el descubrimiento de la inscripción, varias pinturas tenidas en alta consideración, todas ellas creadas siguiendo el estilo de la pintura flamenca de mediados del siglo XV, se atribuyeron de pronto a Hubert. Entre ellas se encuentran la *Crucifixión* y *El Juicio Final*, del Hermitage, el dibujo a punta de plata titulado *La traición a Cristo*, expuesto en el Museo Británico, el *Retrato de Juan Sin Miedo*, de Amberes, una

*Crucifixión* que se exhibe en la Gemaldegalerie de Berlín, y *Las Santas Mujeres en el Sepulcro*, perteneciente a la colección Cook de Richmond, Inglaterra, entre otros. Estas obras se atribuyeron a Hubert entre grandes interrogantes, sobre la base del método de la comparación estilística, un método falible y poco científico. La comparación, claro está, se hizo tomando como referencia *El retablo de Gante*, obra en cuya realización es posible que Hubert no interviniera en absoluto. Como escribió el célebre historiador del arte Max Friedlander en 1932: «Tras leer toda la literatura sobre Van Eyck sólo una cosa es segura en relación con *El retablo de Gante*, y es que su famosa inscripción ha causado a la crítica estilística más bochorno del que esta disciplina, que no escatima precisamente en meteduras de pata, había conocido hasta entonces».

A pesar de la avidez por proporcionar cuadros a ese maestro de la pintura recién descubierto, no está claro que se conserve ninguna de las pinturas de Hubert. A pesar de ello, la relación de Hubert van Eyck con *El retablo de Gante* queda apuntada también por el hecho de que fuera enterrado en la iglesia de San Juan, en uno de los muros de la capilla Vijd —el templo y el lugar para el que se concibió la obra—. La tumba se trasladó con posterioridad, y se perdió cuando dejó de ser de la advocación de san Juan y pasó a ser de san Bavón. Pero el epitafio grabado sobre el sepulcro de Hubert se conserva en las notas que un viajero llamado Marcus van Vaernewyck escribió en 1550. En él se indica la fecha de la muerte —14 de septiembre de 1426—. Es decir, que su fallecimiento se produjo apenas unas semanas después de que se iniciara la ejecución de *La Adoración del Cordero Místico*.

De ello podemos inferir que, si Hubert van Eyck estuvo relacionado de algún modo con la ejecución del retablo, entonces su contribución habría podido incluir la disposición, el diseño y tal vez el esbozo de algunas figuras inacabadas, pero poco más. Murió mucho antes de poder realizar una aportación sustancial, o siquiera visible. Aunque se desconoce la fecha exacta del encargo del políptico, el hecho mismo de que Hubert falleciera en 1426 y la obra no se completara hasta 1432 indica la cantidad de trabajo que quedaba pendiente de finalizar en aquella primera fecha. En los seis años posteriores a la muerte de su hermano, fue Jan quien pintó el retablo.

Y, sin embargo, los cuadernos de viajes de otros dos viajeros prácticamente coetáneos indican que ya muy poco después de que se terminara *El retablo de Gante*, empezó a considerarse que su autor había sido Hubert. Hieronymus Münzer, que visitó la ciudad en 1495, escribió que «el maestro del retablo está enterrado frente al altar». Jan van Eyck está enterrado en Brujas, por lo que Münzer sólo podía estar refiriéndose a Hubert. El segundo viajero era Antonio de Beatis, secretario de un dignatario eclesiástico de visita en Gante, el cardenal Luigi d’Aragona. De Beatis escribió, sobre su estancia en Gante, que los «canónigos» de la iglesia le habían contado que *El retablo de Gante* lo había pintado un artista de «La Magna Alta» (el

viejo término para referirse a Alemania, del que deriva el nombre francés del país, Allemagne) llamado Roberto, y que el hermano de éste había completado la obra. Tal vez el italiano De Beatis italianizara el nombre de pila que creyó haber oído, ya fuera Hubrechte, Luberecht o Ubrecht y, en su memoria, lo transformara en Roberto.

Pero esos documentos de archivo en los que se sugiere que, de hecho, existió un Hubert van Eyck activo como pintor en Gante en la década de 1420 no se descubrieron hasta 1965. Muchos todavía consideran que esa importantísima inscripción constituye una falsificación del siglo XVI. De ser así, se trataría del primero de los trece delitos relacionados con la desventurada pintura.

En 1933, el historiador del arte y coleccionista Emile Renders publicó un artículo en el que defendía que la inscripción era fraudulenta, que la habían creado humanistas de Gante horrorizados al pensar que el mayor tesoro artístico de su ciudad pudiera ser obra de un artista relacionado con la ciudad rival de Brujas. Renders argumenta que aquellos falsificadores inventaron la existencia de un hermano de Gante, Hubert, cuya intervención en el retablo podía servir para hacer ver que el mayor tesoro de Gante había sido creado por uno de sus ciudadanos. Un equivalente actual de esa teoría podría consistir en afirmar que el mayor tesoro de la ciudad de Boston fue creado por un neoyorquino. La teoría de Renders sigue resultando intrigante y plausible. Que algunos archivos hayan demostrado que un pintor llamado, aproximadamente, Hubert, estuviera activo en Gante en el siglo adecuado, no implica que Hubert tuviera nada que ver con *El retablo de Gante*, ni que la inscripción sea original.

Otra especialista, Lotte Brand Philip, escribió en 1971 que la inscripción, si bien original, se había leído de modo incorrecto. En ella, Hubert van Eyck figuraba como *fictor*, no *pictor*. Ello implicaría que Hubert habría creado el marco escultórico del retablo, y que Jan sería el responsable de las pinturas. El deterioro de la inscripción, en la que ciertas palabras resultan del todo ilegibles, convierte el error de interpretación en algo plausible. Se trata de una posibilidad defendida por varios entendidos, aunque se contradice con uno de los documentos antes citados, de marzo de 1426, en el que se menciona un retablo para la iglesia de San Salvador que sigue en el taller del «maestro Hubrechte el pintor», y que lo convertiría en *pictor*, y no en *fictor*.

Hasta hoy, los historiadores del arte se encuentran divididos sobre la autoría de *El retablo de Gante*. Si asistimos a conferencias de algunos de ellos, la mitad nos enseñarán que la obra fue creada por los hermanos Van Eyck, y la otra mitad que es creación exclusiva de Jan.

Aunque la existencia de un artista llamado Hubert, que vivió a principios del siglo XV, está ya fuera de toda duda, su participación en *La Adoración del Cordero Místico* sigue constituyendo un misterio sin resolver. Parece probable que le encomendaran a

él la pintura del retablo, pero que muriera tan poco después de formalizado el encargo que no pueda apreciarse nada de su trabajo en la pintura final, que fue asumida por su hermano Jan con el beneplácito del duque Felipe el Bueno. A menos que, en el futuro, surja alguna nueva pista, los orígenes concretos del retablo seguirán siendo un enigma. ¿Es posible que ése sea parte de su encanto? Cuando todas las preguntas hayan sido respondidas, tal vez dejemos de considerarlo. *El retablo de Gante* nos plantea muchas cuestiones apasionantes, da pie a respuestas intrigantes, y a la vez se niega a aportarnos soluciones definitivas. Sigue cautivándonos, como ha cautivado y atraído, durante seiscientos años, a amantes del arte y ladrones por igual, más poderoso si cabe gracias a la neblina que lo recubre, y que no se ha disipado del todo.



Las obras de arte rara vez poseen un valor material intrínseco; en el fondo, una pintura es sólo madera, tela y pigmentos. Es el modo en que se emplean esos materiales y, más aún, la historia de su pasado y de lo que han significado para las personas y las naciones, lo que aporta valor a sus humildes ingredientes. Apenas abordada por los estudiosos, la historia de la delincuencia relacionada con el arte constituye un drama humano de carácter psicológico, una pugna por la posesión entretejida con motivaciones ideológicas, religiosas, políticas y sociales provocadas o encarnadas por el arte de un modo que no tiene parangón en ningún otro objeto inanimado. Y *El retablo de Gante*, con una historia llena de avatares, supone una lente ideal a través de la que examinar dicho fenómeno.

Así pues, concentrémonos ahora en la historia de la pintura en tanto que objeto físico: codiciada, deseada, embrutecida, dañada, casi destruida, robada, traficada y recuperada para volver a ser sustraída. Descubramos cómo una obra de arte concebida para ser el orgullo de la comunidad que la albergaba, el tesoro de la ciudad de Gante, pasó a ser icono de Bélgica y acabó convirtiéndose en símbolo de la supervivencia de la civilización contra el mal.

## Capítulo

### 3

#### *La quema del Cordero*

**E**L primer siglo de existencia de *El retablo de Gante* fue el único período en que la obra permaneció tranquila. Más allá del misterio de Hubert van Eyck, que según numerosos expertos es el resultado de una falsificación de principios del siglo XVI, y del daño infligido tras unos trabajos de limpieza, que supuso la destrucción de la predela, los primeros ciento cuarenta años de vida del retablo fueron plácidos. Pero después, en 1566, la obra fue víctima de una concatenación de actos delictivos sin precedentes ni parangón: había empezado a convertirse en el chivo expiatorio de una serie de causas ideológicas cuyos defensores veían en el retablo el símbolo de todo lo que odiaban.

La localidad que exhibía *El Cordero Místico*, la poderosa y muchas veces saqueada ciudad de Gante, posee una historia fascinante, inextricablemente unida a la de la obra maestra que acoge. Gante (Gent en flamenco, Gand en francés) ha retenido el sabor de su rica y oscura historia, como ciudad que en gran medida se ha librado de los daños causados por las muchas guerras que han llegado hasta su umbral. Conocer la historia de Gante resulta indispensable para comprender qué ha ocurrido con el mayor tesoro de la ciudad, sobre todo en su primera época, en que fue objeto de diversas formas de delincuencia.

Aunque en Gante se han hallado elementos arqueológicos que datan de tiempos prehistóricos, la ciudad como tal inició su andadura, como muchas otras de Europa, siendo un campamento fortificado de los romanos. Es probable que su nombre derive del vocablo celta *ganda*, que significa «confluencia», o «punto de encuentro», de varios cursos de agua, en este caso, de los ríos Lys y Escalda. Lo que comenzó como simple asentamiento alcanzó prominencia en el año 630 con el establecimiento de la abadía de San Pedro, que no tardaría en rebautizarse como de San Bavón. Una segunda abadía, llamada de Blandijnsberg, se fundó con posterioridad. En aquella época las abadías no sólo eran centros religiosos, sino núcleos de comercio e intercambio. La concentración de artesanos y comerciantes alrededor de aquellas instituciones religiosas llevó al crecimiento de una ciudad.

Por aquella época, aproximadamente, un acaudalado terrateniente llamado Allowin nació en el asentamiento cercano de Brabante. Allowin se casó y tuvo una hija, pero se sentía desgraciado a pesar de sus riquezas y su familia. Cuando su mujer falleció, Allowin vivió algo parecido a una crisis de los cuarenta. Se volvió hacia Dios y entregó toda su tierra y sus posesiones a los pobres, tras lo que se encomendó

como discípulo de un obispo errante que más tarde se convertiría en san Amando de Maastricht.

San Amando había sido eremita durante quince años antes de iniciar una exitosa carrera como misionero a los cuarenta y cinco años. El papa Martín I (que también acabaría elevado a los altares) había concedido a Amando un obispado sin sede fija. Éste poseía los privilegios inherentes a su cargo, pero no contaba con ninguna catedral. Amando iba de un lado a otro, predicando en Flandes y entre las tribus eslavas del alto Danubio. Fundó varias abadías, entre ellas, probablemente, la de San Pedro de Gante. Fue allí donde conoció a Allowin.

Conmovido ante la piedad y la fuerza del futuro san Amando, el terrateniente empezó a seguir al obispo por sus misiones a lo largo y ancho de Flandes. Amando bautizó a Allowin con el nombre de Bavón (Baaf en flamenco; Bavo, según transcripciones de otras lenguas). Se sabe relativamente poco de la vida de Bavón tras su bautismo. De hecho, la única historia que ha perdurado sobre él es la que cuenta que, en una ocasión, se encontró con un hombre al que, hacía mucho tiempo, había vendido como siervo. Bavón insistió en que aquel hombre lo condujera, encadenado, hasta el calabozo municipal, como gesto de penitencia y retribución. Después de acompañar a Amando en sus misiones, Bavón obtuvo permiso para vivir como eremita en el bosque, tras la abadía de San Pedro de Gante. Murió el 1 de octubre del año 653 y fue enterrado en la abadía que, a partir de entonces, llevaría su nombre.

Gante siguió creciendo, y alcanzó la suficiente importancia como para que Carlomagno le concediera una flota con la que defenderse de las incursiones vikingas, que remontaban sus ríos. El asentamiento había sido atacado y saqueado por éstos en dos ocasiones, la primera en el año 851 y la segunda en 879. Los vikingos no estaban preparados ni para los combates en campo abierto, ni para asediar ni superar fortificaciones, por lo que, tras el segundo de los devastadores ataques de éstos, en el año 879 Gante construyó su primera fortificación significativa, que era de madera.

La ciudad floreció en el siglo XII cuando se convirtió en un centro internacional del comercio de tejidos que importaba lana inglesa sin tratar y producía telas de gran calidad para su exportación. En 1178, el conde Felipe de Alsacia, gobernante de la zona, concedió a Gante privilegios comerciales con carácter oficial, y ordenó la construcción de la primera ciudadela de piedra, el formidable Castillo de los Condes, que se ha mantenido en pie hasta hoy. A principios del siglo XIII, la ciudad se había convertido en la segunda mayor de Europa, sólo superada por París, y contaba con una población de 65.000 personas.

El Gante del siglo XIII se regía por un poco habitual gobierno oligarca formado por un consejo de mercaderes patricios. El consejo se ocupaba de las cuestiones gubernamentales y judiciales de la ciudad, mantenía a cierta distancia a los reinantes

condes de Flandes y defendía sus intereses mercantiles. El crecimiento de Gante como centro de comercio no se detuvo, y operaba con un asombroso grado de independencia respecto del feudalismo que dominaba las tierras agrícolas que la circundaban.

La división de poderes entre los mercaderes patricios de Gante y el conde de Flandes se desestabilizó con el inicio de la guerra de los Cien Años, en 1337. Aunque éste se alió con Francia, Gante quería seguir manteniendo sus provechosas relaciones con Inglaterra y sus importaciones de lana, que constituía la materia prima de la riqueza de Gante. La ciudad necesitaba a Inglaterra. El noble que mandaba sobre toda la región se había alineado con Francia. ¿Qué debía hacer Gante?

La situación militar de la ciudad no le permitía resistirse a su señor, el conde Luis de Male de Flandes (para quien el padre de Joos Vijd, Nikolaas, trabajó), por lo que dependía de la política y de los políticos. Los mercaderes patricios contaban con la ayuda del rico comerciante de telas y dirigente cívico Jacob van Artevelde, que intentó preservar la relación con Inglaterra a pesar de la guerra de los Cien Años. Van Artevelde unificó varias ciudades flamencas, entre ellas Brujas e Ypres, y apoyó al rey inglés Eduardo III, de manera abierta, desde 1340. Pero finalmente fue considerado sospechoso de conspirar para instalar al hijo de Eduardo como nuevo conde de Flandes, y fue asesinado por el pueblo en 1345. Su hijo, Felipe, prosiguió la labor de su padre, defendiendo administrativamente los intereses de Gante contra la alianza militar del conde de Flandes.

Con la muerte de Luis de Male, Flandes pasó a ser feudo de los duques de Borgoña. Fue bajo su gobierno, sobre todo bajo el del duque Felipe III (el Bueno), cuando el área floreció artísticamente. Y fue ése el período en que Jan van Eyck pintó *La Adoración del Cordero Místico* para la iglesia de San Juan, que había sido el templo de la abadía de San Bavón del siglo VII, y que posteriormente se convertiría en catedral de San Bavón.

Aquéllos no fueron tiempos felices para los habitantes de Gante, la ciudad más populosa, rica y poderosa de las tierras borgoñonas. Años de impuestos desorbitados cobrados por Borgoña llevaron al pueblo de Gante a la rebelión. El duque Felipe el Bueno congregó a 30.000 soldados y atacó a los rebeldes en la batalla de Gavere, el 23 de julio de 1453. Gante poseía un ejército equivalente en número de hombres. Poco después de iniciarse los combates se produjo una explosión fortuita en la batería de artillería de la ciudad, y la práctica totalidad de la artillería pesada de los rebeldes quedó destruida. El duque aplastó al pueblo de Gante, que sufrió 16.000 bajas. Los ciudadanos que sobrevivieron temían que el duque arrasara la ciudad como castigo. Cuando le preguntaron si lo haría, éste respondió: «Si lo hiciera, ¿quién me construiría otra igual?». La ciudad, irremplazable, se salvó, pero Gante volvió a quedar bajo el control férreo del Imperio borgoñón.

Los duques de Borgoña mantuvieron el dominio sobre Gante hasta que la joven duquesa María, que no tenía hermanos varones, se casó con Maximiliano de Austria, miembro de la familia de los Habsburgo, el 18 de agosto de 1477. Flandes se convirtió así, sin derramamiento de sangre, en parte del Imperio de los Habsburgo. Pero estaba a punto de ser derramada mucha sangre en la guerra por su independencia, cuando el hijo más famoso de Gante no tardó en convertirse en su mayor enemigo.

En efecto, el futuro rey Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y destructor de Roma, nació en el Gante de los Habsburgo en el año 1500. La ciudad no obtuvo la menor clemencia del emperador, que envió tropas contra ella en 1539, cuando los dirigentes de la ciudad se negaron a pagar las elevadísimas tasas que Carlos necesitaba para financiar sus campañas militares en el extranjero. Sometió al pueblo de Gante y obligó a los nobles de la ciudad a demostrarle obediencia haciéndoles caminar frente a él descalzos y con sogas anudadas al cuello. La palabra flamenca que significa «nudo corredizo», *strop*, fue posteriormente adoptada como sobrenombre para los habitantes de Gante, que pasaron a conocerse como *stroppendragers*, o «los que llevan sogas al cuello».

Tras la beligerancia de Carlos V, durante el reinado de su hijo Felipe II se produjo la mayor carnicería que conocería la historia de la ciudad. Como sucedió con gran parte de ciudades del norte de Europa durante la Reforma, la población de Gante se dividió en facciones religiosas enfrentadas de católicos contra protestantes. Entre las diversas sectas protestantes —entre ellas las de los anabaptistas y los menonitas, que rechazaban las conductas agresivas—, los calvinistas recurrían con frecuencia a la violencia y la iconoclasia.



En 1559, la iglesia de San Bavón —la advocación original, de San Juan, se había modificado en 1540— fue elevada a catedral. Gante se convirtió en sede de un obispado. El cambio se debió, en parte, al intento de fortalecer la presencia católica en la región, en unos momentos peligrosos, de conflicto religioso. Tan impresionado quedó Felipe II con *El retablo de Gante* que encargó ese mismo año una copia exacta de sus paneles centrales y de las alas para exponerlo en su corte de Madrid. La colección de Felipe ya incluía otra pintura de Van Eyck, *El retrato del matrimonio Arnolfini*, adquirido por la corte española tras la muerte de su propietaria, María de Hungría, en 1558. El artista que recibió el encargo de pintar las copias era un maestro flamenco llamado Michiel Coxcie, un imitador célebre por sus aptitudes en la copia de los grandes maestros de su tiempo, sobre todo de Rafael, lo que le valió el



sobrenombre de «el Rafael flamenco». La reproducción de *La Adoración del Cordero Místico* de Coxcie nunca fue concebida para pasar por la original y, por tanto, no se trataba de una falsificación. Pero quinientos años después, un marchante de arte sin escrúpulos, radicado en Bruselas, que se beneficiaría en dos ocasiones de delitos relacionados con el retablo, vendería la copia de Coxcie como si se tratara del original robado.

La religión oficial de la ciudad de Gante alternaba entre el catolicismo y el calvinismo, dependiendo de quién ostentara el poder en ese momento. En el año 1566 se produjeron violentos disturbios protestantes durante un breve período de dominio de éstos, antes de que los católicos recobraran el control en 1567. A esa revuelta se la conocería como la Iconoclasia de Gante. Una de las quejas más persistentes de los calvinistas era la fascinación de los católicos por las imágenes. Los calvinistas consideraban que los católicos habían empezado a rezar a éstas, quebrantando así uno de los Diez Mandamientos, en vez de rezar «a través de» las imágenes para que sus oraciones fueran más vívidas.

Junto con esa percepción de un «culto a imágenes talladas», a los calvinistas les indignaban especialmente las tendencias mercantilistas de la Iglesia, así como la gran riqueza y el nivel de corrupción del clero. La compra de «indulgencias» —el pago a la Iglesia a cambio de la promesa de que, una vez muertos, quienes abonaran ciertas cantidades llegarían antes al Cielo— era una floreciente industria medieval. Los propios pontífices, alternativamente, se lamentaban y se beneficiaban de aquella fuente inagotable de ingresos. A los calvinistas les parecía repugnante que la gente pudiera comprar su entrada en el Cielo mediante donaciones y mecenazgos. Ellos sólo llevaban ropa negra, y prohibían cantar, bailar o comprar alcohol los domingos. Condenaban el dinero gastado en manifestaciones de decadencia católica, sobre todo en forma de obras de arte doradas y en iglesias con exceso de ornamentación. La iconoclasia o destrucción de imágenes tenía una fuerza simbólica para los protagonistas de los disturbios, los protestantes, que destruyeron o dañaron gravemente miles de obras de arte durante la Reforma. En ese contexto, la extraordinaria y resplandeciente *Adoración del Cordero Místico* resultaba un blanco irresistible.

Para los calvinistas, un retablo como aquél ejemplificaba a la perfección lo que de malo había en el catolicismo. Para ellos *El Cordero* alentaba dos tipos de pecado: el rezo a un ídolo y el pago terrenal a cambio de indulgencias. Al pagar por una obra de arte religioso tan sobresaliente para su iglesia local, Joos Vijd había sobornado, básicamente, a la institución para entrar en el Reino de los Cielos.

El retablo debía ser destruido.

*La Adoración del Cordero Místico* representaba un objetivo tan claro para la turba destructora de los calvinistas que los católicos montaron guardia armada en el interior

de la catedral con el propósito primordial de protegerlo. El 19 de abril de 1566, los calvinistas llevaron la destrucción a las inmediaciones del templo. Intentaron franquear sus puertas, cerradas a cal y canto. Los guardias católicos del interior eran muchos menos que los asaltantes. Al parecer, habrían oído el estruendo en el exterior, los crujidos de la madera y los golpes de las piedras caídas, mientras aguardaban sin aliento, en la nave, a que los revoltosos irrumpieran en la catedral y quemaran la obra. Pero no lo lograron. Por lo visto no contaban con ningún ariete, y acabaron por desistir. Dos días después, los calvinistas regresaron. Usando un tronco de árbol como ariete, consiguieron abrir las puertas de la catedral. Mientras crujían, se astillaban y cedían por su centro, bajo el peso del tronco, el primero de los asaltantes penetró en el templo. Era de noche y portaban antorchas, que rasgaron la penumbra serena de la nave, inmensa y cuajada de arcadas y nervaduras, como un esqueleto de ballena. Corrieron hacia la capilla Vijd, listos para arrastrar el retablo hasta la plaza pública para que todos pudieran contemplar la pira en la que prenderían fuego a aquella fuente de inspiración de herejías.

Pero cuando llegaron a la capilla, el retablo había desaparecido.

En el fragor de la noche de revuelta, los calvinistas no tuvieron tiempo para detenerse a pensar; tal vez creyeron que uno de los suyos había llegado antes y se había llevado la pintura. O quizá se les ocurrió que su desaparición era un acto de Dios para conservarla. Es posible que no pensaran nada. Habían demolido otras obras escultóricas del interior de la catedral, pero nunca encontraron *El Cordero*. ¿Dónde estaba?

Tras el primer intento de asalto de los participantes en la revuelta, los guardias católicos, conscientes de que siendo tan pocos no lograrían proteger el retablo, idearon otro plan. Desmontaron sus doce piezas y las ocultaron en lo alto de una de las torres del templo. Cada noche varios hombres se apostaban a lo largo de la escalera de caracol estrecha que ascendía por ella, un elemento arquitectónico fácil de defender, pues por ella sólo pasaba una persona. Además, cerraron con llave la puerta en la planta inferior. Mientras los asaltantes saqueaban la nave central, los custodios de *El Cordero* permanecían, sin ser vistos, en la oscuridad de la escalera de caracol. Los calvinistas carecían de medios para buscar el retablo. Al no encontrarlo donde esperaban, se rindieron y siguieron con su labor de destrucción. No podían imaginar que el retablo se encontraba a escasos metros de ellos, en una torre, sobre sus cabezas.

Los católicos de la ciudad no esperaron a que los calvinistas averiguaran dónde ocultaban el políptico. Tras su precario éxito del 21 de abril, decidieron trasladarlo al ayuntamiento amurallado, donde permaneció hasta que los disturbios cesaron.

Hacia 1567, el inflexible, vengativo y católico duque de Alba asumió el mando absoluto de Gante. Ordenó la ejecución de muchos de los dirigentes calvinistas y

diseminó las comunidades protestantes locales por las tierras que rodeaban la ciudad. El duque de Alba gobernó hasta 1573. Pero la adscripción religiosa de la ciudad siguió cambiando. Desde 1577 hasta 1584 fue oficialmente calvinista. Durante ese período, el retablo permaneció guardado en el ayuntamiento. Entre los jefes calvinistas se planteó la posibilidad de enviarlo a la reina Isabel de Inglaterra como prueba de su aprecio por el apoyo tanto moral como financiero que habían recibido de ella para la toma protestante de la ciudad. La idea era enviárselo no como imagen religiosa, sino como hermosa obra de arte. Pero un miembro respetado de la comunidad y descendiente del donante original llamado Josse Triest, insistió para que el retablo no abandonara Flandes. Su propuesta fue escuchada, y *El Cordero* permaneció retenido en los almacenes municipales.

En 1584, la marea de la supremacía religiosa volvió a revertirse, pues la ciudad fue ocupada por los Habsburgo españoles. Un dirigente de la dinastía, Alejandro Farnesio, fue instaurado en el poder, y Gante volvió a ser católica. Entonces, *El Cordero* regresó a la capilla Vijd de la catedral, y volvió a exhibirse en el lugar para el que había sido concebido. Ya había perdido la predela, que había resultado dañada antes de 1550, pero el resto de la obra seguía intacta. Y allí permanecería, inmutable a pesar de los cambios religiosos, hasta 1781.



A finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, diezmada y dividida por los conflictos religiosos, la ciudad de Gante se sumió en una larga recesión. La situación empezó a mejorar a partir de 1596, bajo el reinado de un Habsburgo austríaco, el archiduque Alberto VII y su esposa, Isabel, que financiaron la construcción de un canal entre el puerto de Gante y la ciudad de Ostende, que sirvió para renovar la posición de Gante como centro comercial.

Pero Flandes era, y seguiría siendo, un campo de batalla para los imperios europeos, ávidos de poder. El rey Luis XIV de Francia intentó en 1678, varias veces, sin éxito, conquistar la Flandes controlada por los austríacos. Tras aquellos empeños fallidos, la región vivió otro breve período de calma y prosperidad económica. Los austríacos trajeron una nueva industria a las tierras periféricas de la ciudad en forma de refinerías de azúcar (importado de las colonias), lo que propició la reactivación de la economía una vez más.

Después le tocó el turno al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, José II de Bohemia y Hungría. Mecenas de Mozart y Beethoven, el emperador José era un seguidor de las ideas de la Ilustración, y creía que la razón debía regirlo todo. Citaba a Voltaire como influencia en su formación, y consideraba que su héroe era

Federico el Grande. Cuando Federico II de Prusia conoció al emperador José en 1769, lo describió como impresionante, aunque no agradable, ambicioso y «capaz de incendiar el mundo».

La visión racionalista e ilustrada del emperador lo llevó a condenar el fanatismo religioso, sobre todo el de orientación católica, aunque él mismo había sido bautizado como tal. A pesar de no ser un iconoclasta radical, sus opiniones dictaban lo que a los demás les estaba permitido pensar y creer, al menos públicamente.

La madre de José II, María Teresa, había sido una católica devota. Él, hijo obediente en apariencia, esperó hasta la muerte de ésta, acaecida en 1781, para reorientar el gobierno de un modo que a él le resultaba más adecuado. Las prácticas religiosas más estrictas no serían perseguidas, pero sí desaconsejadas. La educación, piedra de toque de la grandeza del imperio, se valoraría por encima de todo.

Aquel mismo año, el emperador José promulgó un decreto conocido como Patente de Tolerancia, que proporcionaba una garantía limitada de libertad de culto. Más que obligar a la unidad del imperio a través de la religión —la vía más común seguida por reyes y emperadores en el pasado milenio—, José persiguió la unidad a través del idioma. Sus súbditos practicarían la religión que más les conviniera, pero todo el mundo se expresaría en alemán.

Siendo, como era, el decreto de un déspota racionalista, la Patente de Tolerancia del emperador José se correspondía con las ideas de la Ilustración. La educación constituiría la máxima prioridad. Las tierras y las posesiones de la Iglesia serían secularizadas: las órdenes religiosas entregarían todos sus poderes de gobierno y administración de justicia al Estado. Pero las religiones no serían perseguidas ni prohibidas.

Para conservar las obras de arte por su belleza pero despojándolas de su estatus de imagen religiosa, el emperador ordenó que gran número de ellas abandonaran sus emplazamientos originales en los templos y fueran exhibidas en museos. En un solo año, 1783, y en una sola región, los Países Bajos austríacos (que comprendían la actual Bélgica menos los Cantones Orientales y Luxemburgo), el emperador secularizó 162 monasterios y abadías, y envió miles de las obras de arte que albergaban a museos situados en distintas regiones de su imperio, o bien las vendió para obtener sustanciosos beneficios. Cuando sir Joshua Reynolds, el maestro retratista británico y director de la Royal Academy of Arts, supo que el emperador había empezado a vender el patrimonio artístico de la Iglesia, se dirigió de inmediato a los Países Bajos. En 1795 escribió una carta en la que informaba a Inglaterra que había adquirido «todas las pinturas de Bruselas y Amberes que estaban a la venta y merecían ser compradas».

Ese mismo año el emperador viajó hasta Gante, una de las ciudades industriales más prósperas de su imperio. Durante su visita se trasladó hasta la catedral de San

Bavón para ver su tesoro, mundialmente famoso. Como buen ilustrado, él admiraba el arte por su belleza y su capacidad de elevar moralmente a quien lo contemplaba. Pero desdeñaba la decadencia católica y su culto a las imágenes, y su racionalismo implicaba un sentido de prurito moral. José ejerció su influencia sobre *La Adoración del Cordero Místico*, en efecto, pero no del modo que Gante temía.

El emperador no pretendía despojar a la ciudad de su más preciada obra de arte. Una razón para explicarlo podría ser que, ya desde su creación, el retablo había alcanzado fama por sus cualidades artísticas. Para la mentalidad de finales del siglo XVIII, éste no se veneraba como imagen religiosa, sino que se admiraba por la maestría de su creador, y por haberse convertido en símbolo de Gante. Era esa admiración artística la que desde siempre había atraído a los viajeros cultos. Cuando uno visitaba Gante, iba a ver su *Retablo*. La peregrinación para admirar la obra la emprendían aficionados al arte, y no católicos piadosos. En ese sentido, no le planteaba ninguna amenaza al emperador racionalista.

Pero el retablo sí servía para causar un gran impacto. Si el emperador José admiraba su belleza, la maestría de su ejecución, su poder emocional y su alcance, dos de los paneles lo escandalizaron: los desnudos de Adán y Eva. El naturalismo extremo de las dos pinturas era, en su opinión, gratuito, pornográfico y, peor aún, posible incitador de conductas irracionales.

En el arte pictórico, claro está, se habían representado desnudos antes. En el siglo XVI se habían creado centenares de desnudos reclinados encarnando a Venus, diosa del amor. Pero siempre se ejecutaban a partir de una visión idealizada, alejada del aspecto real de los seres humanos, creados sobre el modelo de la escultura clásica. En la Capilla Brancacci de Masaccio, pintada en 1426 y que es posible que Van Eyck visitara durante un viaje a Venecia del que no existen pruebas documentales, Adán y Eva, desnudos, son expulsados del Edén por un ángel que blande una espada. Aunque aparecen totalmente desnudos, sus cuerpos son fieles al ideal clásico aceptable. Con todo, es posible que el emperador José se inspirara en la actuación de Cosimo III de Medici, gobernante de Florencia, que una generación antes había ordenado cubrirles los genitales con unas hojas de parra pintadas sobre los trazos de Masaccio.

Las figuras de Van Eyck se cubren los suyos con las manos, estratégicamente colocadas, por lo que podrían haber resultado menos impactantes que los desnudos de Masaccio. A pesar de ello, para el emperador Habsburgo, moralista ilustrado, suponían una ofensa intolerable. El Adán y la Eva de Van Eyck eran demasiado terrenales, un reflejo de la naturaleza, y mostraban a un hombre picado de viruela, desnudo como un pájaro, no exento de defectos físicos y, por tanto, degradado. Si uno se fijaba bien podía llegar a contar los pelos pintados sobre la piel de Eva y, lo que tal vez fuese más sugestivo, el inicio del vello púbico de ambas figuras, que apenas surge tras las manos.

Para el emperador José, aquello resultaba demasiado real. Ésos no eran los desnudos moralmente edificantes de la Grecia clásica. Para el pensador ilustrado, los desnudos de Van Eyck hacían que el Hombre se viera raro. Debían desaparecer.

No se sabe a ciencia cierta si José amenazó con confiscar el retablo si no se retiraban aquellos paneles, o si ordenó específicamente que se sustituyeran. Pero el alcalde de Gante, que no deseaba enemistarse con él, actuó de inmediato. Colocó los paneles de Adán y Eva en un almacén de la catedral. Ochenta años después, la ciudad de Gante encargó a un artista la pintura de unas copias exactas en las que los desnudos inaceptables quedaran cubiertos por ropajes de pelo de oso.

De ese modo, y durante sólo trece años más, el retablo permanecería en Gante, antes de ser sustraído.

El robo estaba a punto de empezar.

## Capítulo

### 4

#### *Ladrones de la Revolución y el Imperio*

**D**OS sucesos consecutivos de la historia de Francia dieron como resultado grandes movimientos de obras de arte europeo, a una escala que no se vería superada hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial: el saqueo del ejército revolucionario francés, seguido del perpetrado por las tropas de Napoleón. La evolución de los revolucionarios franceses y las políticas napoleónicas sobre la captura de piezas artísticas ejercerían su influencia en el destino de *El retablo de Gante*, así como en el de numerosos tesoros artísticos europeos.

Para comprender el expolio francés de obras de arte durante y después de la Revolución conviene conocer un poco cómo funcionaba el medio artístico antes de que la Revolución francesa modificara para siempre el concepto de para quién era el arte y por qué se creaba.

Antes del siglo XVII, los artistas no trabajaban en sus obras simplemente por placer, ni con la esperanza de venderlas. Lo hacían casi exclusivamente por encargo, para los ricos: príncipes y duques, cardenales y reyes. Durante el siglo XVII empezaron a producirse cambios al respecto en los Países Bajos, puesto que la clase media emergente comenzó a adquirir obras de arte para disfrutar de ellas y exhibirlas en sus hogares. Se trataba de una nueva clientela para los pintores, que empezaron a crear obras por iniciativa propia con la intención de venderlas a galerías. Ese movimiento tardó en traspasar las fronteras de los Países Bajos. En otros lugares de Europa, y sobre todo en Italia, el arte seguía consistiendo en encargos realizados por los ricos y los poderosos. Mientras que los artistas eran respetados en Holanda y en Italia, el mejor pintor de España, Diego Velázquez, se esforzaba por ser aceptado, a pesar de que su maestría era notoria, y se veía obligado a aceptar varios empleos en el séquito del rey, que lo mantenían muy ocupado, para poder adquirir estatus y ganarse la vida, lo que le dejaba poco tiempo para pintar. En la mayoría de los países, los artistas estaban considerados poco más que buenos artesanos, que creaban obras de arte para las élites socioeconómicas, el clero y la nobleza, como habían hecho siempre.

Pero entonces estalló la Revolución francesa, y con ella una nueva actitud hacia el coleccionismo del arte y el expolio. A partir de 1789, el coleccionismo de arte en Europa dejaría de ser reducto exclusivo de aristócratas, reyes y clérigos. En ese período se produjeron cambios radicales en el tejido sociopolítico del continente. La monarquía absoluta que había gobernado Francia durante toda su historia fue

derrocada, y con ella desaparecieron los privilegios de los aristócratas, el servilismo, el favoritismo de la corte y todo el mecanismo sobre el que se asentaba la Europa medieval. El nuevo énfasis estaba en los principios de la Ilustración según los cuales los seres humanos poseían unos derechos inalienables, la ciudadanía, la representación popular y, como mínimo, cierta medida de igualdad y democracia, a pesar de que aún pasaría algún tiempo hasta que ésta pudiera afianzarse y llegar a ser tal como la conocemos hoy.

La escala del robo de obras de arte, en forma de saqueo sistematizado, que se llevó a cabo durante la Revolución y en los períodos imperiales, no contaba con precedentes. Muchas ciudades, aisladamente, habían sido saqueadas antes, sin duda, pero la caza del botín en esa era empezó por toda Francia, que se vio despojada de sus tesoros por los revolucionarios, y se extendió, llevada por los ejércitos republicano e imperial, por todo el continente. Conocer las causas que condujeron a la Revolución francesa es imprescindible para comprender por qué se dio ese inmenso movimiento de obras de arte y cómo se vería alterado para siempre el mercado del arte.

Cuando la Revolución francesa estalló, en 1789, la gente corriente salió a las calles de París y protagonizó disturbios. La familia real huyó de la ciudad. Los soldados del ejército francés, ya sin dirigentes, y de origen humilde, se alinearon con los alborotadores. El polvorín de la ciudad, la fortaleza de la Bastilla, fue tomada el 14 de julio. Ahora el pueblo llano tenía armas y el control sobre París. Por toda Francia hubo disturbios, los asaltantes destruían los signos de títulos y aristocracia. Quemaban escrituras de propiedad y contratos, mataban a los aristócratas, saqueaban los castillos, incitaban a la revuelta general en lo que se conoció como el Gran Miedo.

Otros monarcas de Europa ofrecieron ayuda al rey Luis XVI, pero él la rechazó por temor a posibles traiciones posteriores. Las monarquías europeas temían que el éxito desbocado de una revolución en Francia sentara un precedente peligroso para la rebelión en sus propias naciones. Además, en los disturbios del país vecino también veían la ocasión de sacar partido y ganar poder. Así, el 12 de abril de 1792, el Imperio austro-húngaro solicitó aliados para emprender una futura acción contra Francia. Una convención republicana francesa respondió declarando la guerra al Imperio. El pueblo quería exportar sus principios revolucionarios a los Estados vecinos oprimidos para fortalecer así la revolución en el suyo. Entretanto, Luis XVI veía la guerra como la oportunidad de aumentar su popularidad, obtener botín y beneficios, y reafirmar su autoridad, así como de unificar grupos dispares bajo la bandera de la nación.

El 20 de abril de 1792 Francia le declaró la guerra a Austria y, varias semanas después, Prusia acudió en defensa de ésta. Fue durante esta contienda cuando el joven corso Napoleone da Buonaparte, que posteriormente «afrancesaría» su nombre para



pasar a llamarse Napoleón Bonaparte, destacaría como general, y terminaría por hacerse con el control del ejército francés y, más tarde, por autoproclamarse emperador.

Respondiendo a la declaración de guerra, una fuerza conjunta austro-prusiana invadió el nordeste de Francia en agosto de 1792 y tomó Verdún el 2 de septiembre. Los derechos de la monarquía francesa habían sido suspendidos un mes antes, y ésta quedó oficialmente abolida el 21 de septiembre de 1792. Se proclamó la República Francesa.

El ejército republicano se enfrentó a las fuerzas austro-prusianas el 20 de septiembre en Valmy. La batalla, atípica en muchos sentidos, implicó mucho ruido pero pocas bajas. Según los registros, se dispararon 40.000 cañonazos, pero el número total de fallecidos de ambos bandos no superó los 500. Con todo, la victoria fue para el bando francés. El ejército invasor se retiró hasta la otra orilla del río Mosa, que atraviesa Bélgica de este a oeste. Aprovechando la ocasión, el ejército francés persiguió a la coalición que se batía en retirada, y a principios de noviembre Austria había abandonado ya la mayor parte de los Países Bajos que hasta entonces controlaba. El ejército francés sumó otra victoria en Aquisgrán, lo que le aseguró todos los territorios antes conocidos como Flandes y posteriormente denominados Bélgica, entre ellos la ciudad de Gante.

Toda esa área fue anexionada oficialmente a Francia en 1795. El territorio de Flandes/Países Bajos austríacos/Bélgica, de un tamaño equivalente a Maryland, estaba destinado a ser el campo de batalla de las mayores potencias europeas en los siglos venideros, la cuerda tensa y desgastada del tira y afloja imperial situada en el centro del escenario bélico.

Las facciones austro-húngara y prusiana empezaron a tramar la restauración de la monarquía francesa, en lo que se conoce como el Manifiesto de Brunswick. De haber tenido éxito, el rey francés, agradecido, se habría alineado con ellos. Concedores del plan, los dirigentes republicanos franceses ordenaron la ejecución de los miembros de la familia real. La muerte de Luis XVI en la guillotina tuvo lugar en la Plaza de la Revolución de París el 17 de enero de 1793, y dio inicio al Reino del Terror, encabezado por el director del Comité de Salvación Pública, Maximilien Robespierre, que promovió la caza de los enemigos, reales y supuestos, de la República Francesa, en la que se ejecutaba a todos los que encontraban. Según los registros conservados, las muertes alcanzaron las 16.594, casi todas ellas en la guillotina, aunque hay historiadores que elevan la cifra de muertos de ese período de dos años casi hasta los 40.000.

Durante el Terror, austríacos, prusianos, españoles y británicos intentaron hacerse con el control de Francia, pero el ejército republicano los repelió a todos. El éxito en las batallas llevó a la República a tomar medidas ofensivas. Las tropas francesas

invadieron los Países Bajos austríacos en 1794, no sólo para librar una batalla campal con las fuerzas austríaca y prusiana, como la que había tenido lugar dos años atrás, sino decididas a obtener una conquista territorial y dedicarse al pillaje como medio para aumentar unos ingresos que habrían de permitirles reparar daños y financiar campañas posteriores. En 1793 y 1794 instauraron los Decretos de Vendome, por los que se autorizaba la confiscación de las pertenencias de los exiliados y oponentes de la República, teóricamente con el objeto de distribuir las entre los necesitados.

Del mismo modo que el emperador José II había rechazado la veneración «irracional» del arte católico, los revolucionarios detestaban la idea de que el arte fuera consustancial a la aristocracia. El emperador austríaco había despojado a las iglesias de las obras artísticas que alojaban, de aquellos elementos que inspiraban un temor reverencial, a fin de alentar la racionalidad y el poder de los seres humanos. En cambio, la meta de los revolucionarios era menos fortalecer a los individuos que al pueblo en tanto que colectivo.

En su empeño por transferir el poder desde las elites al pueblo llano, así como por materializar una motivación de tipo práctico —acumular obras de arte valiosas para su posterior venta—, los revolucionarios confiscaron las piezas de los que ya habían sido ejecutados y las de aquellos que estaban a punto de morir decapitados. Sin importarles propietarios ni contexto histórico, los revolucionarios despojaron a Francia de los tesoros artísticos de los antiguos opresores, la Iglesia y la aristocracia, y se llevaron el botín a París para exponerlo ante el pueblo.

Aunque el principio revolucionario del robo de obras de arte era subvertir el concepto de una propiedad personal elitista, gran parte de las piezas sustraídas se vendía a los ricos, y el mercado se inundó de posesiones de la aristocracia recién obtenidas. Muchas obras consideradas de importancia secundaria por personas profanas en la materia se vendieron para financiar los esfuerzos bélicos, lo que se justificaba por la necesidad de recaudar fondos para la guerra y por el hecho de que los compradores no eran aristócratas franceses, sino extranjeros. La más célebre de esas ventas, la de la colección del duque de Orleans, que tuvo lugar en 1792, supuso el enriquecimiento, sobre todo, de las colecciones británicas, pues un consorcio de nobles ingleses fue el que adquirió la mayoría de las obras a la venta. El núcleo de dicha colección provenía del expolio: 123 pinturas que habían pertenecido a la reina Cristina de Suecia, robadas por las tropas suecas durante la guerra de los Treinta Años en Múnich en 1632 y en Praga en 1648.

Junto con las cabezas cortadas por las guillotinas de la Revolución llegó también una fiebre por el saqueo artístico, a una escala y de una magnitud como jamás se habían visto, y que no volvería a producirse hasta la Segunda Guerra Mundial. Las mejores obras, arrebatadas a los aristócratas depuestos, no se vendían, sino que se exhibían en París. Al arte requisado por los revolucionarios a los nobles franceses se

sumó el producto de los saqueos militares posteriores que perpetraron los ejércitos franceses, primero el republicano y después el imperial. Cuando Napoleón se hizo con el control del ejército, las galerías de París se habían convertido en un escaparate que, por toda la ciudad, exhibía los trofeos de guerra. Se crearon museos públicos para dar respuesta a ese nuevo estado de cosas, en los que se exponían las obras de arte para que quien lo deseara pudiera admirarlas. El nuevo Museo Nacional se creó el 26 de mayo de 1791 en un reconvertido Louvre, que había sido Palacio Real. La inauguración tuvo lugar el 10 de agosto de 1793, durante el Reino del Terror, y fue popular desde el primer momento.

Las motivaciones que llevaron al expolio de obras de arte eran las mismas que habían inspirado la Revolución francesa: transferir el poder desde las élites hasta el pueblo llano. El arte robado simbolizaba la impotencia de aquéllos a quienes les había sido arrebatado. Además de las cabezas seccionadas, guillotinas y expuestas en los muros de la Bastilla, las colecciones de arte, también separadas de sus dueños decapitados, se mostraban con orgullo. Lo que hasta hacía poco había sido patrimonio exclusivo de las clases privilegiadas y adineradas, lo que había sido un placer privado, se exhibía ahora en el Louvre, el antiguo palacio real reconvertido en museo público. Los cuadros se exponían junto con los nombres de las familias aristocráticas a las que habían pertenecido. Teóricamente, a través de los revolucionarios, el arte llegaba a un nuevo público. Las colecciones de arte ya no eran para unos pocos selectos que podían permitírselo y «entenderlo».

Sin embargo, en realidad, el arte seguía resultando algo remoto para las masas. Durante siete de cada diez días el Louvre se abría sólo para artistas y estudiosos. Los otros tres sí se permitía el acceso al público general. En la Francia revolucionaria existían contradicciones entre las teorías y la práctica. El control gubernamental se denominaba «popular», una democracia para el pueblo, pero aunque los derechos adquiridos por nacimiento ya no constituían el criterio para acceder a los cargos públicos, el Estado estaba controlado, de facto, por una elite intelectual. Las «masas», en otro tiempo abominablemente oprimidas, debían ser liberadas y ayudadas, pero en ningún caso se consideraban aptas para dirigir un país. Y esa nueva política republicana tenía su reflejo en la apertura al público de la colección del Louvre: tres décimas partes para todos, y siete décimas partes reservadas para una elite alta.

Que aquellas obras de arte robado fueran apreciadas por las masas durante aquellos tres días era ya otra cuestión. Durante las sacudidas de la Revolución, visitar una galería para contemplar las posesiones de los desposeídos debía de proporcionar un placer muy distinto al del disfrute del arte mismo. Las galerías de París habrían podido exhibir fácilmente los ricos ropajes de la aristocracia caída, sus muebles o incluso, como sucedía en las murallas de la ciudad, sus cabezas ensangrentadas. El arte servía como trofeo del éxito. Lo que en otro tiempo había sido valiosa posesión

de los caídos, de un valor económico incalculable para el pueblo llano, aparecía ahora encerrado en una jaula de cristal de la galería, para que éste lo disfrutara por lo que simbolizaba en tanto que objeto robado, no por su belleza intrínseca.

Los saqueos en Francia duraron desde la Revolución hasta alrededor de 1794, año en que los ejércitos franceses llevaron sus conquistas hacia el norte, hasta los Países Bajos austríacos, y hacia el sur hasta Italia, por lo que a partir de entonces fue el resto de Europa el que sufrió el grueso del pillaje. Detrás de los ejércitos victoriosos llegaba una unidad militar de nueva creación, cuyo solo propósito era la búsqueda, el robo y el envío a Francia de las obras de arte de las naciones derrotadas.

En junio de 1794, los franceses establecieron el Comité para la Educación del Pueblo y propusieron enviar a «civiles instruidos con nuestros ejércitos, con órdenes confidenciales de buscar y obtener las obras de arte en los países invadidos por nosotros». No está claro si la directiva provenía del gobierno de París o del propio ejército, pero el 18 de julio de 1794 éste recibió la siguiente orden:

Los comisionados del Pueblo para los Ejércitos del Norte y del Sambre y el Mosa han tenido conocimiento de que en los territorios invadidos por los ejércitos victoriosos de la República Francesa para expulsar a los mercenarios de los tiranos existen obras de arte pictórico y escultórico, así como otros productos de genio. Y son de la opinión de que el lugar correcto para ellos, para los intereses y el honor del arte, está en el hogar de los hombres libres.

La declaración, que se refería específicamente al nuevo territorio conquistado de los Países Bajos austríacos, ordena acto seguido la confiscación de esas «obras de arte pictórico, escultórico, así como otros productos de genio». A dos oficiales, concretamente el ciudadano Barbier y el ciudadano Leger, se los instaba a buscar obras de arte. El ejército debía proporcionarles apoyo.

El ciudadano Barbier contaba ya con algo de experiencia en el campo de la redistribución obligatoria de obras de arte —apenas distinguible del robo de las mismas—. Antoine Alexandre Barbier había iniciado su carrera como sacerdote, pero fue oficialmente expulsado por el sumo pontífice en 1801 por sus actividades antipapales, en concreto por ayudar a Napoleón a despojar al Vaticano de casi todo lo que no estaba atornillado al suelo o a las paredes (que no era poco). Barbier era bibliógrafo y bibliotecario, así como contable de objetos, cuya principal misión consistía en redistribuir por las librerías de París libros y manuscritos tomados durante la Revolución francesa, sobre todo de enemigos del Estado, aunque en la práctica de cualquiera cuya colección resultara prometedora. Barbier era el bibliotecario oficial del Directorio francés y, desde 1807, trabajó como agente especial para Napoleón. Fue una figura de importancia capital para el establecimiento de las bibliotecas del Louvre, Fontainebleau, Compiègne y Saint-Claud, cuyas colecciones fueron, en gran medida, adquiridas por la fuerza, primero por los

revolucionarios de Francia, y después arrebatadas en el extranjero a las víctimas de Napoleón. Fascinado por las palabras y sus orígenes, Barbier escribió dos libros a lo largo de su carrera: el inmenso *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonimes* (Diccionario de obras anónimas y pseudónimas), aparecido en cuatro volúmenes entre los años 1806 y 1809, y *Examen critique des dictionnaires historiques* (Examen crítico de los diccionarios históricos), publicado en 1820.

Aunque Barbier sabía de libros, los cazadores de arte revolucionarios que trabajaban bajo las órdenes de Barbier y Leger no eran especialmente duchos en bellas artes, y a menudo les faltaba rigor. Gran parte del arte expoliado se trasladaba a un punto de recogida, pero nunca llegaba a París. Por ejemplo, aunque las cuarenta y seis columnas que se llevaron de Aix-en-Provence y que se alzaban frente al palacio de Carlomagno fueron extraídas de su sitio en octubre de 1794, seguían en un patio de un palacio de Lieja, aguardando a ser transportadas a París en enero de 1800. Hasta que el ejército imperial napoleónico organizó mejor su fiebre saqueadora, los museos no se llenaron de veras de los botines arrebatados a las naciones caídas.

El ejército revolucionario francés había llegado por primera vez a los Países Bajos austríacos en 1792 para liberar la zona de las tropas austríacas y prusianas. La segunda incursión de ese mismo ejército, que tuvo lugar en 1794, llevó consigo la revolución, y supuso el traslado masivo de los tesoros artísticos de la región. Las instituciones religiosas quedaron abolidas, y sus posesiones fueron confiscadas, entre ellas las de la catedral de San Bavón.

En la ciudad de Gante, los paneles centrales de *La Adoración del Cordero Místico* cayeron en manos del ejército francés republicano, y bajo el mando del general Charles Pichegru fueron sacados del recinto eclesiástico el 20 de agosto de 1794. El oficial al cargo de la confiscación en Holanda y los Países Bajos austríacos era el ciudadano Barbier. Se ignora por qué los franceses se llevaron sólo los paneles centrales del retablo, y no los laterales. El Adán y la Eva originales, así como las alas, almacenados en la sala capitular de la catedral, no se movieron de su sitio. Aunque no se ha conservado ningún documento que lo registre, es posible que, más que almacenados, se hallaran escondidos en la sala capitular, o tal vez el mero hecho de que no estuvieran expuestos junto con los paneles centrales en la capilla Vijd bastara para que los soldados franceses los pasaran por alto. Por el contrario, éstos sí fueron enviados directamente a París, donde se expusieron y donde pasaron a convertirse en una de las atracciones del museo.

El ciudadano Barbier se dirigió a la Convención Nacional de París pocas semanas después de apoderarse de los paneles centrales de *La Adoración del Cordero Místico*, a los pocos días de que el primer envío de arte expoliado llegara desde Holanda: «Demasiado tiempo han privado a los siervos de la contemplación de estas obras de arte [...] Estas obras inmortales ya no se encuentran en tierra extranjera [...] Reposan

en el hogar de las artes y el genio, en la patria de la libertad y la igualdad sagrada, en la República Francesa». Se trataba, sin duda, de un discurso pensado para complacer a las masas, pero deja al descubierto parte de la hipocresía inherente a la expansión republicana. ¿Acaso no eran los «siervos» los que se habían levantado para convertirse en los revolucionarios franceses? Según el dogma revolucionario, el pueblo llano debía contemplar ahora el arte del que la aristocracia le había privado. Y ese arte acababa de ser tomado de un país ya liberado y adoctrinado por la Revolución, es decir que, de hecho, se lo robaban a quienes acababan de convertirse.

Dejando de lado los dogmas confusos, la cuestión estaba clara: París, hogar de los libres, debía convertirse en depositario del arte de todo el mundo. La publicación revolucionaria *La Décade Philosophique* se convirtió en el principal portavoz de la incorporación de los nuevos trofeos de la República. En octubre de 1794 anunció la llegada de los primeros envíos de arte expoliado, mientras más de un centenar de las mejores pinturas del mundo venían en camino. París se convertiría en sede del arte mundial, y en cuna de la vida artística futura.

En julio de 1795, tras dirigir más de un año de derramamiento de sangre, Maximilien Robespierre fue ejecutado, y el Reino del Terror llegó a su fin. La dirección de la República se transfirió al Directorio, surgido de una nueva Constitución promulgada el 27 de septiembre de ese mismo año.

Entretanto, de las imprentas partían numerosos intentos de abordar racionalmente el expolio que se estaba produciendo. Al tiempo que el ejército conquistaba y despojaba a Italia de sus tesoros, un estudiante de arte llamado Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy publicó un panfleto de setenta y cuatro páginas oponiéndose al saqueo de Roma con el argumento de que el arte sólo podía apreciarse plenamente in situ, en su entorno natural. De Quincy solicitaba con valentía al Directorio que desistiera, y afirmaba que Europa era una gran nación en lo que respectaba al arte, y que éste debía servir para unir. Cuarenta y tres artistas y ocho miembros de la Academia de Bellas Artes firmaron la petición.

El Directorio respondió el 3 de octubre de 1796 con la publicación, en el boletín oficial gubernamental *Le Moniteur*: «Si exigimos la concentración de obras maestras en París es a mayor honor y gloria de Francia y por el amor que sentimos por esas mismas obras de arte». Dicho de otro modo, nos gustan y las queremos para nosotros. Punto final. Mostrarse en contra de los saqueos era, según el Directorio, poco patriótico. *Le Moniteur* proseguía: «Nos formamos el gusto, precisamente, mediante una larga familiarización con la verdad y lo hermoso. Los romanos, antes incultos, empezaron a educarse al trasplantar las obras de arte de la Grecia conquistada a su país. Nosotros seguimos su ejemplo cuando explotamos nuestras conquistas y nos llevamos de Italia todo lo que sirva para estimular nuestra imaginación».

Así, «trasplantar» se convirtió en el eufemismo preferido para el robo del arte. Si

Roma, paradigma de imperio, lo había hecho, también podía hacerlo Francia. Sólo unos años después, Napoleón se autoproclamaría emperador, en un intento de reconquistar para Francia los territorios de lo que había sido el Imperio romano.



Si el camino de Napoleón hacia el imperio estuvo empedrado con éxitos militares, la señalización la pusieron las obras de arte requisadas. El 27 de marzo de 1796, el joven y osado general corso se convirtió en comandante en jefe del ejército republicano en Italia. Le encomendaron la misión de expulsar a los austríacos y a sus aliados del país y de derrotar a las tropas papales. El ejército francés se encontraba en un estado lamentable. Había confiado en que contaría con la contribución de las fuerzas militares de los territorios ocupados para obtener avituallamiento y pagas. En el momento en que Napoleón tomó posesión de su cargo, los soldados llevaban meses sin recibir sus sueldos. Para evitar amotinamientos, Napoleón sancionó el saqueo como forma de pago para el mantenimiento del ejército.

El general era calculador y preciso. Se esforzaba al máximo para controlar los saqueos de su soldadesca. En una orden emitida el 22 de abril de 1796, Napoleón declaraba: «El Comandante en Jefe elogia al ejército por su bravura y por las victorias que ha obtenido del enemigo día a día. Sin embargo, asiste con horror a los espantosos saqueos cometidos por individuos patéticos que sólo se alistán a nuestras unidades cuando los combates ya han cesado, pues estaban demasiado ocupados saqueando». Los soldados no le prestaron demasiada atención. Poco después, Napoleón dictó otra orden: «Al Comandante en Jefe se le informa de que, a pesar de las reiteradas órdenes, los saqueos del ejército continúan, y las casas de campo son despojadas de todo», y autoriza a que se dispare contra cualquier soldado al que se descubra saqueando, y declara que no puede confiscarse nada sin que medie un permiso escrito por las autoridades pertinentes. A partir de entonces, sería Napoleón, y no sus soldados, el que se arrogaría el permiso para saquear.

Napoleón logró dar la vuelta a una campaña desastrosa en Italia y convertir a una multitud desharrapada, hambrienta, de soldados en un ejército disciplinado y profesional. Los integrantes del ejército republicano se convirtieron en sus defensores incondicionales. Su éxito fenomenal en la campaña italiana culminó en un importante armisticio con el duque de Módena. Entre sus condiciones, firmadas el 17 de mayo de 1796, se estipulaba lo siguiente: «El duque de Módena se compromete a entregar más de veinte pinturas. Éstas serán seleccionadas por comisionados enviados a tal fin, de entre los cuadros que posee en su galería y sus tierras». Aquello sentó un precedente para el pago y la retribución mediante obras de arte que, en los siglos venideros, no

haría sino indignar y enfurecer a los pueblos que se rindieran.

Asimismo, Napoleón dio instrucciones precisas sobre el procedimiento a seguir en la retirada de las piezas artísticas. A los agentes especiales se les ordenaba que recurrieran al ejército para llevárselas, organizar el traslado a Francia y realizar inventarios exhaustivos. Éstos debían presentarse al mando del ejército, así como al agregado civil del gobierno. Debía dejarse constancia escrita de cada confiscación en presencia de algún oficial reconocido por el ejército francés. Para trasladar el botín hasta Francia era perceptivo usar transporte militar, y era el ejército el que debía hacerse cargo de los costes de las operaciones. De hecho, esas instrucciones detalladas servían precisamente para enmascarar que Napoleón y sus oficiales las pasaban por alto.

La Comisión de las Artes y las Ciencias, institución de sonoro nombre, estaba dirigida por un artista, el ciudadano Tinet, e integrada por un matemático, el ciudadano Monge, un botánico, llamado ciudadano Thouin, y otro pintor, el ciudadano Wicar, el más célebre de todos, que acabó pasando a la posteridad como gran ladrón.

En su vida privada, Jean-Baptiste Joseph Wicar era pintor y coleccionista de arte. Estudió con el más destacado maestro del neoclasicismo francés, Jacques-Louis David, cuya importancia en la historia de la pintura se encuentra apenas un peldaño por debajo de la de Van Eyck, y que supo venderse tan bien que logró ser el favorito tanto de los revolucionarios como de Napoleón. Wicar acompañó a David en su *Grand Tour* hasta Roma en 1784, y regresó a la ciudad italiana para residir en ella entre 1787 y 1793. Aquello le brindó la ocasión de identificar las obras de arte que quedarían bien en el Louvre y en su dormitorio, si la ocasión se presentaba.

En 1794 Wicar fue nombrado conservador de antigüedades del Louvre, un cargo de gran poder, sólo por debajo del director del museo. Ese mismo año fue llamado para dirigir la Comisión de las Artes y las Ciencias durante la campaña italiana, con la misión de confiscar obras de arte siguiendo el rastro de las victorias napoleónicas. Wicar abandonó el puesto en 1800 y se instaló definitivamente en Roma, donde abrió un taller como retratista de gran éxito, solicitado por los viajeros del *Grand Tour*, y como marchante de arte especializado en dibujos robados. Allí podía admirar a sus anchas la ciudad que había ayudado a Napoleón a expoliar (una buena parte del botín seguía en su residencia; no se había desprendido de él para poder deleitarse en su contemplación, sí, pero también para poder venderlo siempre que el precio le pareciera adecuado).

Dirigida por Wicar, la Comisión de las Artes y las Ciencias realizó su primera escala italiana en mayo de 1796: la ciudad de Módena, recién derrotada. Allí confiscaron no sólo las veinte pinturas acordadas en nombre de la República, sino la colección ducal de camafeos y un número indeterminado de otras obras de arte para



su uso personal. El ciudadano Wicar demostró ser un delincuente ingenioso en la apropiación de preciadas obras de arte, sobre todo aquellas que resultaban más fáciles de sustraer, como eran las realizadas en papel, que luego vendía a marchantes internacionales a elevadísimos precios. Él solo robó en Módena cincuenta pinturas y un número indeterminado de dibujos para su colección privada. El saqueo particular a la colección del duque de Módena concluyó sólo cuando Napoleón llegó a la ciudad. Fue él quien impidió a sus comisarios que sustrajeran nada más. Lo que no le privó de escoger dos cuadros para su uso y disfrute.

Se acababa de crear un precedente que se repetiría tras las victorias sobre Parma, Milán, Mantua y Venecia, entre otras ciudades. En el armisticio se exigía que parte del pago se efectuara en obras de arte. Esta exigencia venía seguida, cuando llegaba el momento de recoger, de un expolio que excedía en mucho lo estipulado en los acuerdos de paz. Entre las obras tomadas se contaban creaciones de Miguel Ángel, Guercino, Tiziano, Veronés, Correggio, Rafael y Leonardo, así como antigüedades como la famosa Cuadriga, los caballos de bronce que remataban la basílica de San Marcos de Venecia, saqueados a su vez de Bizancio en 1204 durante la Cuarta Cruzada y ahora «trasplantados» a París.

Otras ciudades que se hallaban en el punto de mira de Napoleón tomaron medidas para proteger sus tesoros artísticos. Nápoles no entró en combate contra Napoleón, y firmó un tratado de inmediato, lo mismo que Turín. Como consecuencia de ello, el expolio a las dos ciudades fue el de menor alcance.

El papa Pío VI se avino a términos con Napoleón en junio de 1796, pero pagó un alto precio por ello. Además del desembolso de 21 millones de libras en dinero y bienes (aproximadamente unos 60 millones de dólares de hoy) el artículo 8 del Tratado de Tolentino estipulaba que el pontífice debía entregar: «cien pinturas, bustos, vasijas o estatuas que seleccionarán los comisionados y enviados a Roma, incluidos, específicamente, el busto en bronce de Junio Bruto y el busto en mármol de Marco Bruto, ambos expuestos en el Capitolio, así como quinientos manuscritos de la elección de los mencionados comisionados». Entre el centenar de obras se encontraban ochenta y tres esculturas, incluido el gran *Laoconte*, y el *Apolo Belvedere*, así como la maravillosa pintura de Rafael titulada *La Transfiguración*. Añadiendo insulto a la injuria, se le exigió al Vaticano el pago del transporte de todas las obras de arte que le arrebatában los franceses, una suma elevadísima que ascendió a las 800.000 libras, el equivalente a unos 2,3 millones de dólares. De Bolonia, dominio de los Estados Pontificios, se llevaron cuarenta pinturas, y diez más de Ferrara. Para transportar las obras saqueadas de Bolonia solamente hicieron falta ochenta y seis carros. Napoleón escribió: «La comisión de expertos se ha hecho con un buen alijo en Rávena, Rimini, Pésaro, Ancona, Loreto y Perugia. El lote completo será enviado a París sin dilación. También existe un envío de la misma Roma. Hemos

despojado a Italia de toda obra de valor artístico, con excepción de algunos objetos de Turín y Nápoles».

Además del expolio «oficial», es decir, legitimado por el régimen, se produjeron miles de robos de obras de arte de carácter privado, sustracciones a cargo de oficiales durante el proceso de saqueo, o de civiles que se aprovechaban del caos de la guerra. La astucia del ciudadano Wicar ejemplifica la rapiña de la era napoleónica. Lo que el conservador de antigüedades del Louvre robó al duque de Módena era sólo un aperitivo: en el transcurso de todas las campañas napoleónicas, Wicar se apoderó, literalmente, de miles de dibujos, y se convirtió en uno de los suministradores de arte, sustraído o no, más importantes de la historia. De hecho, Wicar robó tantos dibujos, que a pesar de venderlos casi todos en vida, conservó 1.436 que, según dispuso en su testamento, debía recibir como presente su ciudad natal, Lille, tras su muerte, que se produjo en 1843.

Si bien se han conservado pruebas de las confiscaciones oficiales de obras de arte que tuvieron lugar tras las victorias napoleónicas, de los robos de los que no existen registros sólo podemos imaginar su alcance. Contando exclusivamente el caso de Italia, y dejando de lado los numerosísimos robos perpetrados en Roma, las pinturas confiscadas ascienden a 241. En cuanto a la capital, las obras sustraídas se contaron por millares. Cuántas más se llevaron extraoficialmente, y cuántos registros desaparecieron o se vieron alterados son aspectos que siguen sin conocerse. E Italia no fue, en modo alguno, la única nación despojada de su arte. Grecia, Turquía y Egipto perdieron gran cantidad de antigüedades, pero fueron las ricas colecciones de la Europa central y occidental las que sufrieron en mayor medida el expolio. En una sola región de Alemania, Brunswick, se sustrajeron al menos 1.129 pinturas, tanto oficial como extraoficialmente, así como 18.000 monedas y 1.500 piedras preciosas. De todas ellas, 278 acabaron exponiéndose en el Louvre.

El ciudadano Wicar actuaba movido más por su beneficio personal que por la gloria del Louvre. Explotaba alegremente la situación caótica, sí, pero no influía en la política napoleónica. No tenía acceso directo al general, y más allá de su vistosa biografía y su reputación (además de los 1.436 dibujos cedidos a su ciudad natal), no dejaría ningún legado. Pero había un hombre que concentraba todo el poder del que Wicar carecía, y que resultó ser de importancia capital no sólo para la política artística de Napoleón, sino para la historia de la museística. Se trataba de la cabeza pensante de Napoleón, y de un cazador de arte.

Dominique Vivant Denon fue el artífice del saqueo artístico y de su concentración en el Museo del Louvre durante el reinado de Napoleón. Como artista en la corte de Luis XV, Denon había sido instructor de dibujo de la cortesana favorita del monarca, madame de Pompadour. De gran inteligencia, encantador y cultivado, también se mostró activo en política, y ejerció de embajador en la corte de Catalina la Grande,

así como en Nápoles, que era la capital del reino de las Dos Sicilias. Fue lo bastante astuto para estar ausente en 1789, cuando estalló la Revolución (concretamente se hallaba en Venecia, donde había planeado vivir con su amante y establecer un taller de grabados). Pero lo expulsaron de la ciudad por considerarlo sospechoso de colaborar con los exiliados revolucionarios, lo que podía ser cierto, pues sus lealtades variaban según las circunstancias. Se trasladó a Florencia, y podría haber permanecido allí de no ser porque llegó hasta sus oídos que sus propiedades figuraban en la lista de las que podían ser confiscadas por los revolucionarios. Denon tomó la valiente y tal vez arriesgada decisión de regresar a Francia, en su empeño por salvar sus posesiones.

A pesar de ser monárquico, se salvó de la guillotina en 1798 gracias a la intervención del principal pintor del período revolucionario (que había sido maestro del ciudadano Wicar, el de los dedos largos), Jacques-Louis David, que logró disuadir a los revolucionarios de su idea de ejecutar a Denon con el argumento de que éste había encargado a David documentar los encuentros de los revolucionarios en París. Aunque se trataba, sin duda, de una decisión motivada más por ideales artísticos que revolucionarios, bastó para convencer a los republicanos de que no hacía falta ejecutarlo. Y así fue como emprendió una nueva vida dedicada al apoyo de la República Francesa.

La fidelidad de Denon cambiaba según soplaban el viento. Había dado sus primeros pasos siendo aristócrata, el Chevalier de Non. Pero, en aquella era, para salvar el pellejo, hacía falta cierto grado de flexibilidad. Y así, de noble menor pasó a ser el ciudadano Denon, y a diseñar los uniformes para el ejército republicano. (Volvería a cambiar y a convertirse en barón Denon cuando Napoleón restaurara el sistema de títulos del Antiguo Régimen.) En 1797 trabó amistad con la joven Josephine de Beauharnais, que acababa de casarse con Napoleón, a la sazón general. A través de ella, Denon fue intimando con el futuro emperador. Fue escogido para acompañarlo en calidad de artista oficial en su campaña de 1798 a Egipto. En el transcurso de la misma, sus hombres robaron la piedra de Rosetta, los soldados causaron desperfectos en la Esfinge y Denon se convirtió en confidente y asesor artístico de Napoleón.

Bonaparte no era un experto en cuestiones artísticas. Su admiración por determinadas obras dependía del tamaño de éstas y de su naturalismo. Denon guiaba discretamente al general en cuestiones de gusto, pero en esencia se conformaba con sustraer para el Louvre las obras más importantes de la historia del arte, aquellas que requerían un mayor conocimiento o un gusto más sutil para apreciarlas, dejando las pinturas naturalistas de gran tamaño para la colección privada de Napoleón. Denon, en efecto, lo acompañaría en la mayoría de sus últimas campañas, y le aconsejaría qué obras de arte confiscar para enviar al Louvre. Su sobrenombre era «*l'emballeur*»,

es decir, «el empaquetador», por su supervisión constante de los envíos de arte expoliado que partían rumbo a París.

Denon era un filósofo de andar por casa, capaz de algunas ideas intrigantes, aunque con frecuencia de un nivel superficial. Durante las campañas napoleónicas, pasaba casi todo el tiempo dibujando los monumentos y, ocasionalmente, tomando apuntes de las batallas mientras éstas tenían lugar —se dice que apoyaba la tabla de dibujo en la silla de montar y que dibujaba como un poseso mientras a su alrededor atronaban los cañones—. Cuando el ejército francés alcanzó las ruinas de la antigua ciudad de Tebas, Denon dejó constancia escrita de un incidente que, de ser cierto, resulta maravilloso en su romanticismo: «[La ciudad en ruinas era] un fantasma tan gigantesco [...] que el ejército, al contemplar las ruinas esparcidas aquí y allá, se interrumpió por iniciativa propia y, en un acto espontáneo, prorrumpió en aplausos». Puso poesía a la guerra, y abordó la cuestión de que la historia puede reescribirse: «¡Guerra! ¡Cómo resplandeces en la Historia! Pero al verte de cerca, qué odiosa te vuelves, cuando la Historia ya no oculta el horror de tus detalles».

Esa frase se revelaría profética: los historiadores borrarán hábilmente el expolio de las obras de arte durante la guerra, como hizo el propio Denon el 1 de octubre de 1803. Ese día, un centenar de cajas llenas hasta arriba de antigüedades saqueadas en Italia llegaron al Louvre sin que un solo objeto se hubiera fracturado en el trayecto. Denon aprovechó la ocasión para pronunciar un discurso ante los miembros de Institut de France, un grupo de intelectuales de salón con intereses místicos y religiosos que había sido fundado en 1795 por antiguos miembros de la Logia Masónica Francesa. Al presentar unos tesoros entre los que se incluían la Venus de Medici y la Venus Capitolina, Denon proclamó: «El héroe de nuestro siglo, durante el tormento de la guerra, requirió de nuestros enemigos trofeos de paz, y ha velado por su conservación».

Denon fue el primer director del Louvre, cargo que asumió oficialmente en 1802. Dejando de lado su participación en el saqueo artístico, Denon fue un director de museo lleno de ideas que dieron forma al modo actual de concebir la museística. Creía, por ejemplo, que los museos debían exhibir un «grupo completo» de las mejores representaciones de todo movimiento artístico que pudiera adquirirse, desde «el Renacimiento de las artes hasta nuestro tiempo». Así, el museo debía proporcionar «un curso de historia en el arte de la pintura», presentando su colección con «un carácter de orden, instrucción y clasificación», como Denon escribió a Napoleón en una carta fechada en 1803. Para lograrlo, éste reinventó la manera de exponer los cuadros. Hasta entonces, las obras se colgaban desde el suelo hasta el techo de cualquier manera: las paredes se cubrían de marcos. A Denon se le ocurrió la idea de aislar el arte para mejorar su contemplación, disponiendo cada obra en el centro de la pared, y mostrando conjuntamente las que establecieran un diálogo

artístico o teórico entre ellas. Él creía que no sólo podía aprenderse algo del arte mismo, sino también del modo en que éste se exhibía.

Cuando, en 1804, Napoleón se convirtió en emperador, Denon fue nombrado inspector general de los museos franceses, es decir, que en la práctica se convirtió en director de todas las colecciones nacionales. Tanto él como Napoleón comprendieron que la captura y exhibición de los tesoros culturales de las naciones vencidas suponía una forma de poder simbólico. Cuando no se encontraba viajando por la Europa recién conquistada, apoderándose de miles de piezas artísticas de primerísima calidad, Denon se instalaba en el Louvre, rodeado por la fantasía de un historiador del arte. El museo se convertiría en su Salón de las Maravillas, que albergaba las joyas del mundo conquistado, dispuestas para el goce de la Francia triunfal.

El Louvre —conocido inicialmente como Muséum Français, posteriormente como Musée Central des Arts, y más tarde como Musée Napoléon desde 1803 hasta 1814, antes de convertirse en Musée du Louvre— pasó a ser un centro de peregrinación muy popular para los viajeros cultivados. La acumulación en París de obras de arte producto de saqueos era un tema de constante debate en las publicaciones europeas, y suscitaba gran interés en lo que podría denominarse «turismo del arte ilícito».

En 1802, Henry Milton, un inglés que se desplazó hasta París específicamente para ver un Louvre lleno de obras robadas, escribió: «Bandas de ladrones experimentados que no hallaban salida a su talento en su país natal fueron enviados al extranjero para cometer sus delitos bajo otro nombre menos deshonroso [...] Hordas de amigos de lo ajeno bajo forma de expertos y conocedores acompañaron a sus ejércitos para tomar posesión, ya fuera por dictado o por la fuerza bruta, de todo lo que les parecía digno de ser poseído». La indignación de Milton, rasgo presente en su obra de 1815 titulada *Cartas sobre las Bellas Artes escritas desde París*, no le impidió visitar y admirar las obras mismas. A alguien puede parecerle mal que se exhiban animales de especies en peligro de extinción en un circo, y aun así adquirir una entrada para verlas.

Milton ejemplifica una nueva clase de turistas, los que viajaban a París para admirar el mejor museo de mundo, recién inaugurado, que comprendía una selección del mayor botín artístico de Europa. La sensación general se encontraba a medio camino entre el horror y la admiración. Los franceses habían hecho algo que las anteriores potencias, en todo caso, sólo habían soñado, y que futuros poderes, sobre todo el nazi, aspirarían a emular. Habían convertido su galería nacional en un supermuseo que contenía lo mejor del arte occidental.

En el Louvre, la meta de Denon pasaba por reunir la mejor y más completa colección de arte del mundo. Napoleón se enorgullecía sobre todo de haber robado el valioso *Apolo Belvedere* del Vaticano —no tanto por la importancia de la antigüedad,

sino por haberlo arrebatado a la colección papal—. Denon, por su parte, se mostraba más interesado en la pintura, y ahora se hallaba en posesión de una de las más importantes del mundo: *El retablo de Gante*. Pero era dolorosamente consciente de que el trofeo robado estaba incompleto; en el Louvre se exponían los gloriosos paneles centrales: las joyas resplandecientes de la corona de Dios Padre; los vellos detallados uno por uno en la larga barba de san Juan Bautista; la sangre que brotaba del cuello del cordero del altar, y que llenaba el cáliz. Pero Denon se preguntaba por los laterales, y por Adán y Eva. ¿Por qué el ciudadano Barbier no los había confiscado también, ocho años atrás? Para un verdadero amante del arte, una obra maestra incompleta era una fuente de frustración, una herida sin cicatrizar. Poseer sólo los paneles centrales de la obra más importante de Van Eyck era como exponer el *David* de Miguel Ángel sin piernas, o *La Gioconda* de Leonardo sin pelo.

En 1802, ya al mando del Louvre, Denon quiso reparar aquel descuido en la confiscación. Desde la anexión de los Países Bajos austríacos a Francia, las relaciones con Gante no permitían ya que Denon pudiera organizar fácilmente más sustracciones de la catedral. De modo que recurrió a otra táctica: la negociación. Estableció contacto con el obispo de Gante y con el alcalde de la ciudad, y les pidió si le cederían los laterales y los paneles de Adán y Eva, para que *La Adoración del Cordero Místico* volviera a estar completa, si bien en París.

Tanto el obispo como el alcalde se negaron a satisfacer su petición. No venderían un tesoro nacional. Entonces Denon les propuso un trato: obras de Rubens, otro maestro flamenco, a cambio de los paneles. De ese modo podrían intercambiar un tesoro nacional por otro. Pero Rubens era de Amberes, ciudad rival de Gante. La obra maestra de un vecino no servía. La moral de la ciudad se vinculaba al mantenimiento de su estandarte: *La Adoración del Cordero Místico*. Ya era un grave insulto que se hubieran llevado los paneles centrales: los laterales, al menos, debían quedarse donde estaban.

Ésa fue la primera de una sucesión de guerras en las que *El retablo de Gante* fue un preciado botín. Gran parte del deseo de poseer la pintura se debía precisamente al hecho de que muchos otros pretendieran apoderarse de ella, tanto para sus colecciones privadas como para engrosar el patrimonio nacional. Y ese deseo crecía cada vez que se divulgaba un nuevo incidente relacionado con su captura o su devolución. Denon lo quería para el Louvre, y a causa del gran valor que atribuía a la pintura, la fama de ésta crecía.

Mientras Denon creaba el Louvre gracias al robo impuesto militarmente —por más que declarara que su empeño era noble—, la ciudad de Gante podía atribuirse, por derecho propio, ser la cuna de un heroico ladrón. A finales del siglo XVIII Gante había perdido estatus como capital industrial y económica. Pero entonces, un hecho aislado, un robo de naturaleza completamente distinta, resucitó la maltrecha y

debilitada ciudad.

En 1799, los ingleses obtuvieron un breve monopolio sobre la industria algodonera europea después de que Samuel Crompton inventara una hiladora que se convirtió en la pieza clave de las fábricas de tejidos. El invento permitía transformar mecánicamente algodón crudo en el hilo con el que podían fabricarse tejidos. Gracias a la máquina, conocida como *spinning mule*, Inglaterra se convirtió en el principal productor de hilaturas de algodón del mundo occidental, posición de inmenso valor económico que duró sólo un año.

Para reavivar la vacilante economía de su amada ciudad natal, un emprendedor belga llamado Lieven Bauwens viajó hasta Inglaterra, robó los planos de un prototipo de hiladora, los sacó del país y se los llevó al continente.

A partir de aquellos planos, la primera fábrica de hilaturas se construyó en París a finales de 1799, poniendo fin al breve monopolio inglés. En agradecimiento a los esfuerzos de sus ciudadanos en nombre de Francia y todos sus territorios, a Gante se le permitió construir la segunda fábrica del continente en 1800. Así, la ciudad que históricamente se había enriquecido gracias a la industria textil, volvería a hacerlo una vez más. Gante salió del silencio impuesto por la guerra y surgió como una potencia económica, una de las más importantes en los territorios ocupados por Francia.

Bauwens recibió, en 1810, la visita de Napoleón, que lo condecoró con la Legión de Honor, la mayor distinción de Francia, por su heroísmo. Se convirtió en un industrial importante de su ciudad, de la que durante un año llegó a ser alcalde. Gante, cuyo mayor tesoro sería robado una y otra vez, resucitó gracias a un valeroso acto de latrocinio.

Pero ese mismo año resultó trágico para otra ciudad belga. Las tropas francesas que ocupaban Brujas despojaron a su catedral, la de San Donaciano, de todas sus piezas artísticas, incluida otra obra maestra de Van Eyck, *La Virgen del canónigo Van der Paele*, de 1436. A continuación demolieron la catedral, y con ella la tumba de Jan van Eyck. Los Países Bajos austríacos habían sido un núcleo de pasión religiosa, con su epicentro en la Universidad de Lovaina. En 1789, las reformas del emperador José II causaron escándalo colectivo. Una vez la región de Brujas y Amberes fue oficialmente anexionada a Francia, el Directorio empezó a imponer sus normas para el culto público y las prácticas monásticas en todo el territorio de los Países Bajos austríacos. Existía la preocupación de que el ferviente catolicismo de la región pudiera ejercer de aglutinante para una rebelión contra el control francés. Las órdenes religiosas se suprimieron, incluida la diócesis de Brujas, y se prohibió vestir con hábito. Muchas instituciones religiosas, exceptuando las que se ocupaban de la educación o el cuidado de los enfermos, fueron suprimidas. La diócesis de Brujas permaneció suspendida entre 1794 y 1795, mientras duró la anexión oficial de la

región de Brujas y Amberes a Francia. Hasta 1834 ningún obispo tuvo su sede en ella, pues el área pasó a pertenecer al obispado francés más próximo.

Serían necesarios los esfuerzos conjuntos de varias superpotencias europeas, unidas y reunidas en cinco combinaciones distintas, para detener el avance del ejército francés y lograr, finalmente, la devolución a su lugar de origen de los paneles centrales de *El retablo de Gante*.

En 1809, la Quinta Coalición —las potencias internacionales unidas para impedir que Napoleón culminara su propósito de conquistar el mundo— venció al fin. Numéricamente, la Coalición aventajaba al ejército napoleónico, pero la gran superioridad táctica del general imponía gran igualdad en el campo de batalla. Éste asumió el control directo de sus tropas por primera vez en bastantes años, pero el enjambre de sus enemigos resultaba excesivo incluso para él. En enero de 1814 Napoleón había perdido Italia, Renania y los Países Bajos (Bélgica y Holanda).

Tras unas batallas contra los ejércitos austríaco y prusiano en las que obtuvieron victorias, las fuerzas de Napoleón estaban agotadas, y parecía claro que el fin era inminente. Las tropas de la Coalición entraron en París el 30 de marzo de 1814. Los mariscales de Napoleón lo abandonaron durante los primeros días de abril, y el 4 de ese mismo mes el emperador abdicó.

En el Tratado de Fontainebleau, firmado el 14 de abril de 1814, la victoriosa Quinta Coalición estableció que Napoleón se exiliaría a la isla italiana de Elba. En dicho tratado, éste se esforzó mucho por que se estipulara que las obras de arte reunidas en el Louvre, donde convivían piezas propiedad de Francia con otras producto del expolio, serían «respetadas» como «propiedad inalienable de la Corona». Dicho de otro modo, a la Quinta Coalición no se le permitiría hacer lo que Napoleón había hecho y «recuperar mediante el robo» lo que Francia había saqueado, ni usar el arte como forma de reparación. La mayor parte de las obras, en efecto, permaneció en el Louvre. Pero el duque de Wellington insistió, como había hecho Napoleón, en que el arte constituía un trofeo de guerra legítimo, y gran parte de lo previamente saqueado regresó a sus países de origen (aunque el hábil inglés logró que el suyo se quedara con la piedra de Rosetta).

También esa devolución de los objetos obtenidos como botín de guerra tuvo un gran impacto en el modo actual de concebir el arte. Las piezas recuperadas no se instalaron de nuevo en las iglesias, que habían sido las principales víctimas de los saqueos, sino en museos de nueva creación, con la idea de que esas nuevas instituciones protegerían, conservarían y exhibirían mejor las obras maestras de cada país. Éste fue, tal vez, uno de los legados más inadvertidos pero más importantes de Denon, que sigue vigente en nuestros días. El patrimonio cultural de las naciones se trasladaría a los museos para ser exhibido de un modo que, si bien lo apartaba de su contexto, educaría mejor a quienes lo admiraran y serviría, además, para preservar las



obras de arte.

Muy afectado por la disolución de la colección en la que tanto empeño había puesto, Denon dimitió. Tras retirarse, abrió un museo privado en su apartamento de París, situado junto al Quai Voltaire —un gabinete de curiosidades, más un gran relicario que una galería de arte, pues en él exhibían desde varios pelos del bigote del rey Enrique IV hasta unos dientes de Voltaire, pasando por una gota de sangre de Napoleón—. A causa de una combinación de esfuerzos diplomáticos, errores administrativos intencionados y falta de coordinación por parte de algunos de los países expoliados, más de la mitad de las piezas confiscadas por Napoleón y los revolucionarios permaneció en el Louvre. Gran parte de ellas todavía puede admirarse en la actualidad, incluidas obras seminales, como el *Cristo coronado de espinas*, de Tiziano, *Las bodas de Caná* del Veronés y otra de las grandes obras de Van Eyck, *La Virgen del canciller Rolin*, robada de una iglesia de Autun en 1800.

Depuesto Napoleón, las facciones monárquicas de Francia, que habían regresado a París, restauraron la corona borbónica en la persona de Luis XVIII, un rey siempre ambicioso que nunca se confirmó con su posición de rey en el exilio, y que, lógicamente, se alegró de la restauración. Era un ávido coleccionista de libros y curiosidades, así como de obras de arte, y gran amante de la elegancia y el estilo, aunque matizados por su racionalidad. Lo único en lo que no se mostraba razonable era en la cantidad de comida que ingería: era un gran comilón, y un *bon vivant* de primera categoría, como atestiguaba el diámetro de su cintura. Luis resultaba una combinación intrigante de varias de las características que habían llevado al pueblo a destronar a sus antepasados: era egoísta, pomposo, lujurioso e indulgente, pero poseía también rasgos propios de la racionalidad, unos modales impecables y gran conciencia de las condiciones sociopolíticas del mundo que le rodeaba.

Luis XVIII había vivido a salvo en el extranjero mientras duró la Revolución. Hermano menor del decapitado Luis XVI, heredó el trono tras la muerte del hijo de diez años de éste, Luis XVII, que aconteció mientras se encontraba encarcelado en plena Revolución, el 8 de junio de 1795. A partir de ese momento, Luis XVIII se proclamó rey y creó una corte en el exilio en la ciudad de Verona, bajo control veneciano, hasta que fue expulsado a instancias del Directorio, en 1796. Desde entonces se convirtió en monarca itinerante. Se había autoproclamado rey de Francia, pero carecía de poder y de súbditos más allá de los integrantes de su séquito. Durante aquellos años residió brevemente en Rusia, Inglaterra y Letonia. Existe cierto patetismo en la figura de ese rey fantasma, heredero de un trono derrocado, intangible.

Luis XVIII se cartegó, estratégicamente, con Napoleón mientras éste ejercía de cónsul. Se ofreció a perdonar a los regicidas, a otorgar títulos nobiliarios a la familia Bonaparte, e incluso a mantener los cambios implantados por Napoleón y los

revolucionarios desde 1789. Pero el cónsul le respondió que el retorno de la monarquía a Francia conduciría a una guerra civil y causaría miles de muertes. Napoleón no quería ser el segundo de nadie, por más que pudiera mover los hilos de un títere a la sombra del poder real.

Tras la derrota de Napoleón de 1814, las potencias aliadas, victoriosas, ofrecieron el trono de Francia a Luis XVIII. Su reinado fue más simbólico que real, pues fue obligado a implantar una Constitución recién redactada, la llamada Carta de 1814, que garantizaba una legislatura bicameral que impediría los abusos de poder de la monarquía.

El reinado de Luis XVIII se vio interrumpido por la espectacular huida de Napoleón, que abandonó la isla de Elba el 26 de febrero de 1815. Las noticias de su fuga no tardaron en llegar al rey, que envió al Quinto Regimiento al encuentro de Napoleón en Grenoble. El 7 de marzo de ese año, el que había sido emperador desmontó de su caballo y se acercó a las tropas a pie, mirando fijamente a los ojos de sus antiguos soldados. Sus palabras han quedado para la posteridad: «Soldados del Quinto, ustedes me reconocen. Si algún hombre quiere disparar sobre su emperador, puede hacerlo ahora». Siguió un breve silencio tras el que los soldados gritaron al unísono: «¡Viva el emperador!». Y eso fue todo. Napoleón recuperó el control del ejército, congregó una fuerza de 200.000 hombres y marchó sobre París.

El rey Luis XVIII huyó y buscó refugio en la ciudad de Gante, donde permaneció menos de un año. Cuando Napoleón fue finalmente derrotado en la batalla de Waterloo en junio de 1815, Luis regresó a París, donde las potencias victoriosas lo devolvieron al trono. Una interesante nota al margen de esta historia es que el ciudadano Barbier conspiró para que el monarca le diera empleo. Y, en efecto, no tardó en ser nombrado administrador jefe de las bibliotecas privadas del rey, cargo en el que permaneció hasta que, en 1822, fue despedido y privado de todos sus cargos: tal vez Luis XVIII tardara todo ese tiempo en percatarse de que había contratado a uno de los mejores ladrones de Napoleón.

El breve paso del rey por Gante resultó de vital importancia para la ciudad anfitriona. De no haber sido por él, los paneles centrales de *El retablo de Gante* seguirían, casi con total seguridad, expuestos en el Louvre. Agradecido con la localidad que lo había acogido, Luis tomó las medidas oportunas para devolver la amabilidad que le había demostrado. Sin duda, su influencia en la historia de Bélgica y los Países Bajos resultó más positiva que la que ejerció en el reino de Francia. Luis XVIII unió oficialmente Holanda con los nuevos Países Bajos Franceses (la antigua Flandes más la futura Bélgica), a finales de 1815. El Estado resultante pasó a denominarse Reino Unido de los Países Bajos. Posteriormente ordenó la devolución de los paneles centrales de *La Adoración del Cordero Místico* a la ciudad de Gante. Enfermo crónico de gota, Luis vivió postrado en una silla de ruedas hasta el fin de su

reinado, que coincidió con su muerte, acaecida el 16 de septiembre de 1824.

Los paneles centrales de la obra maestra de Van Eyck se encontraban entre el mínimo de 5.233 objetos inventariados como producto del expolio que fueron devueltos a sus lugares de origen durante el reinado de Luis XVIII. En todo caso, jamás sabremos cuántos fueron robados en total, entre las campañas de rapiña de los soldados revolucionarios franceses y las confiscaciones de Napoleón.

*El retablo de Gante* volvía a estar completo, y se exhibía con orgullo en la catedral de San Bavón, donde permanecería apenas un año.

## Capítulo

### 5

#### *El paraíso del coleccionismo ilícito*

**A** PENAS *La Adoración del Cordero Místico* regresó a la catedral tras su cautiverio en Francia, volvió a ser robado con nocturnidad. A esta sustracción seguiría otro secuestro, y la existencia nómada de la obra maestra de Van Eyck no había llegado todavía a su ecuador. En esta ocasión el ladrón sería alguien de la casa, que actuaba por encargo de un marchante de arte rico y con nulo respeto por la legalidad, que se aprovechó del caos de aquel período, arrasado por la guerra, para su beneficio personal.

El arte de Jan van Eyck alcanzó el cenit de su popularidad internacional a partir del momento en que se expuso en el Louvre. Ello desencadenó un siglo de «Van Eyck-manía» entre coleccionistas, espectadores y críticos, durante el que sus obras se vendieron por cantidades significativamente superiores a las de otros artistas populares desde tiempos de Miguel Ángel, y a su alrededor surgió un gran número de leyendas. Quienes emprendían el *Grand Tour*, los artistas y los intelectuales se desviaban para ver sus pinturas, sobre todo *El retablo de Gante*. En 1876, el pintor francés y crítico de arte Eugène Fromentin escribió: «Siempre que Van Eyck surge en el horizonte, una luz alcanza los extremos del mundo actual: bajo su luz, el mundo actual parece despertar, reconocerse y volverse más brillante», un sentimiento compartido por todos. Un análisis de la obsesión que en el siglo XIX se vivió por Van Eyck nos ofrecerá datos importantes sobre la historia y la psicología del coleccionismo de obras de arte.

Durante esa época, varias facciones defendieron que Van Eyck era ejemplo de sus propios estilos nacionales. Para los alemanes del mencionado siglo, la cualidad arcaica del artista lo vinculaba al arte gótico germánico, aunque perfeccionado como nunca antes. El célebre Johann Wolfgang von Goethe, el gran filósofo Georg Friedrich Wilhelm Hegel y una sucesión de historiadores del arte alemanes se contaron entre quienes se trasladaron expresamente hasta Gante para admirar el retablo, en una especie de peregrinación dedicada a la delectación artística.

Los franceses, por su parte, veían a Van Eyck como inventor del realismo, un movimiento artístico diferenciado surgido a mediados del siglo XIX. En la época de Napoleón, las numerosas obras del artista flamenco que fueron robadas y expuestas en el Louvre entusiasmaron al mayor pintor de ese período, Jean-Auguste Dominique Ingres, que citó pictóricamente al Dios Padre del panel central superior de *El retablo de Gante* en su retrato de *Napoleón en el trono imperial*. La admiración que Ingres

sentía por Van Eyck avivó el sentimiento popular y artístico. Y, en Inglaterra, la demanda de obras del pintor se disparó, sobre todo después de que la National Gallery adquiriera *El retrato del matrimonio Arnolfini* (también conocido como *El contrato de boda*), en 1842. Dicha demanda creció más aún en 1851 con la compra, por parte de la misma institución, del *Retrato con turbante rojo*, probablemente robado hacía un siglo del gremio de pintores de Brujas.

Tal vez no deba sorprendernos que esta popularidad, tanto académica como comercial, coincidiera con un gran dinamismo en el mercado de los Van Eycks falsos. Un ejemplo temprano de ello lo protagonizó el conocido falsificador inglés William Sykes, al que el novelista Horace Walpole se refiere con benevolencia llamándolo «conocido tramposo». En 1722 convenció al duque de Devonshire para que le comprara un cuadro falsificando una inscripción en el reverso en la que se sugería que lo había pintado Van Eyck por encargo del rey inglés Enrique V. En la actualidad, la obra en cuestión, titulada *La coronación de san Romualdo de Malinas* (de alrededor de 1490, y que se expone en la Galería Nacional de Irlanda), se atribuye a un artista desconocido. La mayoría de los falsos Van Eycks son como éste: no se trata de falsificaciones absolutas, sino más bien de pinturas legítimas del artistas flamencos del siglo XV atribuidas a Van Eyck a fin de elevar su precio.

El siglo XIX fue una época en que los coleccionistas de arte, recurriendo a métodos legítimos e ilícitos, crearon enormes colecciones, aprovechándose del turbulento clima político y del nuevo empobrecimiento de la aristocracia, que vendía sus colecciones artísticas a una nueva clase de nuevos ricos con aspiraciones aristocráticas. El arte se convirtió en un trofeo que los nuevos ricos usaban para presumir de su posición económica y social. El siglo también presenció la evolución de *La Adoración del Cordero Místico*, que pasó de considerarse una obra de arte capaz de despertar indignación religiosa y orgullo (así como a representar a la ciudad de Gante), a convertirse en estandarte de batalla de la incipiente nación que pasaría a conocerse como Bélgica.



En los años que precedieron el siguiente robo de *El Cordero*, la ciudad de Gante ocupó un lugar prominente en el escenario mundial, y no porque cambiara su suerte, sino por el papel que desempeñó en la historia de Estados Unidos.

En efecto, el 24 de diciembre de 1814 se firmó el Tratado de Gante, con el que se ponía fin oficialmente a la guerra de 1812 entre unos jóvenes Estados Unidos presididos por James Madison y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. Aquéllos la habían emprendido con la esperanza de conquistar Florida y Canadá, pero no

lograron ningún avance significativo. Los británicos tampoco demostraron mucho éxito en el contraataque, más allá de la quema de Washington D.C. Así, el tratado rubricado en Gante, ciudad escogida por su neutralidad, no supuso apenas alteraciones respecto de la situación prebélica. La lentitud de las comunicaciones entre Gante y Estados Unidos hizo que la famosa Batalla de Nueva Orleans se librara dos semanas después de la firma del tratado oficial, pues los generales que participaron en ella —entre los que se encontraba el mitificado Andrew Jackson— no recibieron a tiempo la notificación del fin de las hostilidades. La noticia, finalmente, llegó a Estados Unidos y fue ratificada por el presidente Madison el 15 de febrero de 1815.

El 19 de diciembre de 1816, apenas un año después de la restitución de los paneles centrales, *El retablo de Gante* volvió a ser desmembrado. Mientras el obispo de Gante se encontraba fuera de la ciudad, el vicario general de la catedral de San Bavón, un tal Jacques-Joseph Le Surre, robó los seis paneles que conformaban las alas del retablo. Son pocos, aunque apasionantes, los detalles que de esa sustracción han llegado hasta nuestros días, a causa de la desaparición, durante más de un siglo, de documentos que se custodiaban tanto en el archivo de la catedral como en el ayuntamiento de la ciudad.

Se sabe que Le Surre era un sacerdote nacido en Francia, nacionalista e imperialista, lo mismo que el obispo de Gante, un aristócrata llamado Maurice de Broglie, y que un posible cómplice del robo, el canónigo de la catedral, Joseph Gislain de Volder. Le Surre desaprobaba la restauración monárquica de Luis XVIII y veía con horror el exilio de Napoleón y la devolución de gran parte de la colección de arte lograda mediante expolio. Para él, Napoleón era un gran hombre, el mejor que había dado Francia. El arte era el símbolo de la victoria francesa, y debía permanecer en el país. Y no sólo eso: Le Surre sabía que podía obtenerse un beneficio de todo ello.

Se desconoce hasta qué punto fue premeditado el robo de Le Surre de los paneles laterales, ni cuántas personas más estuvieron involucradas, aunque se sospecha que el canónigo De Volder pudo ser su cómplice. Algunas respuestas pueden inferirse de la limitada documentación que sobrevive.

El vicario general Le Surre no pudo haber actuado solo, por la sencilla razón de que los seis paneles pesaban demasiado para que una sola persona los trasladara, aunque fuera uno a uno. Cada panel pesa, aproximadamente, entre sesenta y cien kilos. Además, habría sido muy difícil «colocar» los paneles laterales de *La Adoración del Cordero Místico*, posiblemente una de las diez pinturas más importantes y reconocibles de Europa. El robo habría resultado inútil de no haber existido alguien dispuesto a adquirirlos sin formular preguntas. La lógica apunta hacia un delito premeditado y oportunista, un delito que, como mínimo, fue alentado

—y probablemente encargado— por algún marchante de arte acaudalado e influyente, de mentalidad pirata. Así, es casi seguro que la sustracción la encomendara el comprador que apareció en escena: un hombre sin escrúpulos, célebre por haberse beneficiado de las confiscaciones y ventas de obras de arte de toda Europa realizadas por el ejército francés.

En tanto que marchante de arte radicado en Bruselas, Lambert-Jean Nieuwenhuys ya se había revelado como todo un especulador de guerra. De porte elegante y regio, pero dotado de un olfato agudo y despiadado para intuir oportunidades, tanto legales como cuestionables, por las manos de Nieuwenhuys pasó un número asombroso de importantes obras de arte flamencas durante ese período. Una vez que se hubo labrado un nombre como marchante de arte en Bruselas, manejó gran cantidad de pinturas, pues se aprovechaba sin complejos del caos de la invasión y la ocupación francesas, así como de la redistribución de las piezas artísticas que las acompañaron. Su influencia se extendía de Alemania a España, y se vio implicado en numerosas adquisiciones y ventas tanto legítimas como ilegítimas, así como en errores de atribución deliberados y en la propagación de falsificaciones. Su nombre y el de su hijo C. J. pueden encontrarse en el origen de obras de arte diseminadas por todo el mundo, lo que demuestra el poder y la influencia que tuvieron los marchantes oportunistas en ese período de inestabilidad política.

Durante la ocupación francesa de lo que entonces se llamaron Países Bajos Franceses, los marchantes de arte más taimados, como Nieuwenhuys, supieron ver la ocasión que se les presentaba de adquirir obras de arte de gran importancia a los confiscadores franceses, ignorantes de su valor. Sólo en Bruselas, cincuenta iglesias y seminarios fueron expoliados por la comisión francesa. Fueron tantas las piezas artísticas de esa zona que entraron en el mercado, y casi todas robadas, que la marea no empezó a remitir hasta pasado 1815, cuando ávidos coleccionistas ingleses, alemanes y rusos descendieron con sus billeteras abiertas sobre el recién independizado Reino Unido de los Países Bajos. Nieuwenhuys, el príncipe de los marchantes de arte belgas, recogió entonces la mayor parte de los beneficios de aquel mercado ilícito de arte flamenco.

Nieuwenhuys ya se había visto involucrado en tratos con *El retablo de Gante*, o al menos con una de sus copias. El marchante inglés W. Buchanan escribió en sus *Memoirs of Painting* que Nieuwenhuys había vendido paneles de la copia de Michiel Coxcie de *La Adoración del Cordero Místico*, pintada para Felipe II en 1559, después de que ésta fuera robada por uno de los generales de Napoleón. Pero Nieuwenhuys los había vendido como si fueran originales.

La copia de Coxcie de *El retablo de Gante* —cuyos paneles, a la sazón, se exhibían en Berlín, Múnich y Gante— se consideraba prácticamente indistinguible del original a ojos inexpertos. Uno de los generales de Napoleón destinados a España,

Auguste-Daniele Belliard, se había llevado la copia del retablo de un monasterio en 1809, mientras se encontraba de servicio.

No sabemos si Belliard creyó que la copia de Coxcie era el original. Lo más probable es que se la llevara por su parecido, aunque supiera ya —o averiguara al poco— que el Van Eyck original se encontraba repartido entre el Louvre y la catedral de Gante. En cualquier caso, probablemente vio en ella una ocasión de negocio.

Belliard trasladó la copia de Coxcie a Bruselas, donde la vendió a través de Nieuwenhuys, panel a panel. Éste hacía pasar cada uno de ellos por original. Lo que contaba era que los originales habían sido robados y se habían dispersado a causa de lo convulso de la época. Durante la era napoleónica, se veía como muy posible que los territorios conquistados por una u otra fuerza imperial permanecieran bajo su dominio indefinidamente. Por tanto, el arte expoliado en la guerra era, a todos los efectos, propiedad de la nación que se lo apropiaba. Sólo en años recientes ha existido, entre los marchantes de arte, una reticencia generalizada a comerciar con obras de dudosa procedencia, en parte por las demandas presentadas por los descendientes de los propietarios cuyas obras de arte fueron robadas en guerras anteriores.

Por tanto, cuando se corrió la voz de que *El retablo de Gante* había sido capturado por las fuerzas francesas, para los compradores potenciales no fue algo necesariamente problemático descubrir que sus paneles circulaban en el mercado del arte. La familia Nieuwenhuys se enriqueció gracias a ese cambio de propietarios a gran escala, y se benefició de la falta de información concreta sobre dónde se encontraban las piezas y quiénes eran sus propietarios. Nieuwenhuys y su hijo, C. J., que había heredado la astucia de su padre para los negocios, así como su más que dudosa ética, vendieron varios Van Eycks auténticos, entre ellos *La Virgen de Lucca* (1436), además de bastantes falsificaciones y pinturas atribuidas falsamente para incrementar su valor. Por ejemplo, Nieuwenhuys vendió el *Tríptico de la Natividad*, de Rogier van der Weyden, haciéndolo pasar por una obra de Hans Memling, pintor más cotizado que aquél en la época que nos ocupa.

También en 1816, unos soldados franceses confiscaron una segunda copia completa de *El retablo de Gante*, pintada por un artista anónimo en 1625 para su exhibición en el ayuntamiento de la ciudad. Dicha copia, que actualmente puede admirarse en Amberes, había estado en París desde 1796. Al tratarse de una copia, el Louvre no la consideró lo bastante importante como para mantenerla, por lo que en 1819 se la vendió a un coleccionista alemán afincado en Inglaterra, Carl Aders. La compra de éste coincidió con la adquisición, por parte de la National Gallery de Londres, del *Retrato con turbante rojo* y del *Retrato del matrimonio Arnolfini*, ambos de Van Eyck, hecho que daría inicio a la locura por Van Eyck en la isla.

Eran tantas las falsificaciones de obras del autor, y tantas las pinturas falsamente



atribuidas a él en esa época que en una exposición sobre arte flamenco celebrada en 1830 en Manchester, de los cinco Van Eycks exhibidos, ni uno solo era auténtico. Un artículo aparecido en el *Manchester Guardian* lo admitía, pero no parecía inmutarse al respecto: «De las obras genuinas de Van Eyck, en realidad no podemos sentirnos satisfechos de que la exposición de Old Trafford no contenga un solo ejemplo». La naturaleza del comercio del arte, como sucede con otros mercados económicos, requiere de una oferta que satisfaga una demanda: y cuando a los marchantes se les agotan las obras auténticas, esa demanda puede satisfacerse con falsificaciones, atribuciones falsas y robos.

Nieuwenhuys participó en las tres modalidades.

La dificultad de moverse en el mercado del arte sin contar con la actitud decidida de un marchante experimentado como fue Nieuwenhuys indica que el vicario general Le Surre actuó siguiendo órdenes de aquél. Le Surre era el hombre que participaba desde dentro. Aprovechándose de un momento en que el obispo se encontraba fuera de la ciudad, robó los laterales del retablo y se los vendió a Nieuwenhuys por la modesta cantidad de 3.000 florines (unos 3.600 dólares de hoy).

Es posible que el vicario general se llevara sólo las alas del retablo porque era mucho más probable que no se supiera que habían sido robadas recientemente. Los paneles centrales, que hacía apenas un año habían regresado desde París, estaban frescos en la mente de todos. Pero los laterales habían permanecido en los almacenes de la catedral desde 1794.

También parece haber existido el curioso consenso en la diócesis de que las alas eran sólo de importancia relativa para la obra en su conjunto, y de que eran los paneles centrales los emblemas fundamentales de San Bavón y de Gante. Esa idea pudo verse potenciada por el hecho de que los soldados franceses se llevaran sólo los paneles centrales con destino al Louvre, por más que Denon reaccionara con rapidez ante el error en el saqueo e intentara reconstituir el retablo entero en París.

Que Adán y Eva se salvaran pudo no ser más que una cuestión de logística, de los paneles a los que Le Surre tenía acceso, de lo difícil que le habría resultado sacar discretamente más piezas de la ciudad. Fueran cuales fuesen las razones, la ridícula suma que el vicario general recibió por los laterales robados sugiere que se trataba más de unos honorarios por los servicios prestados que de un precio de venta obtenido mediante negociación, otro indicio más de que fue Nieuwenhuys el que encargó el robo.

Cuando se descubrió que los paneles laterales habían sido vendidos hubo un clamor de indignación en Gante, pero el daño ya estaba hecho. Llama la atención que Le Surre no fuera castigado por su acción, al menos no públicamente, más allá de los límites de la diócesis. Él se defendió afirmando que ésta consideraba que los laterales eran superfluos, y que no los había robado, sino vendido en nombre del obispado.

Se sugirió connivencia de la diócesis, sobre todo cuando se supo que Le Surre mantenía su cargo después incluso de que la venta pasara a ser del dominio público. Cuando el obispo, Maurice de Broglie, fue nombrado para el cargo en Gante, Le Surre fue el colaborador que se llevó consigo desde su anterior diócesis. Los dos eran amigos y colegas desde hacía mucho tiempo. ¿Es posible que el obispo pro-francés hubiera aprobado la venta? Falta la motivación para involucrarlo. Si Le Surre tenía permiso para la operación, ¿por qué habría vendido unas obras de fama internacional por apenas 3.000 florines? Si se trataba de un robo ideológico, una declaración pro-francesa, pro-imperial, de que lo que Napoleón había robado debía seguir siendo propiedad de Francia, entonces los paneles no se habrían vendido a un marchante belga que, a su vez, los entregaría a un coleccionista inglés en Alemania.

El escándalo también suscitó la pregunta, abordada en diversos artículos de prensa en los años que siguieron, de si *El retablo de Gante* pertenecía a la nación que muy pronto pasaría a conocerse como Bélgica o si era propiedad del obispado. Ello sucedía mucho antes de que se establecieran acciones legales internacionales para repatriar patrimonio cultural. Actualmente, tanto el propietario particular como el país habrían reclamado una obra considerada oficialmente parte del patrimonio cultural. En la mayoría de los países el retablo se consideraría propiedad del propietario particular, pero se impediría su salida del país, ni mediante préstamo ni tras una venta, sin la aprobación de su gobierno. Pero en 1816, una vez una obra de arte abandonaba su país de origen, incluso si su paradero se conocía, era poco lo que podía hacerse.

Hoy, por más que se aludan frecuentemente, existen requisitos por los que se obliga a presentar prueba de diligencia debida y buena fe para evitar que se considere culpable a alguien en caso de que se descubra que la obra de arte que ha adquirido es robada. La diligencia debida implica que el comprador y también el vendedor deben demostrar que han buscado en las listas de obras robadas y preguntado a las autoridades para asegurarse de que la obra en cuestión no es de origen ilícito conocido. Buena fe significa que el comprador ha de mostrar que la obra de arte ha sido adquirida en la creencia sincera de que no procedía de una transacción ilícita.

Pero en la época que nos ocupa no existía ninguna obligación de esa clase, ni se velaba por el cumplimiento de leyes internacionales para la preservación del patrimonio cultural. Tampoco se llevaba un control exhaustivo sobre la procedencia de los objetos, una vez expoliados. Con la dificultad añadida derivada del hecho de que, en un tiempo preelectrónico, la información se encontrara diseminada, comprar y vender arte robado resultaba de lo más fácil.

Italia intentó aprobar las primeras leyes de conservación a principios del siglo XIX. En 1802, el Vaticano, en un intento de preservar lo que quedaba de las colecciones papales después de que Napoleón las arrasara, prohibió la exportación de

obras de arte antiguas, y de las contemporáneas si se consideraban de gran calidad. Pero a causa del caos de la época, el decreto no se aplicó por primera vez hasta 1814. E, incluso a partir de entonces, poco pudo hacerse para descubrir las exportaciones ilícitas.

Una vez que los paneles laterales de *La Adoración del Cordero Místico* estuvieron en su poder, L. J. Nieuwenhuys encontró un comprador en la persona de Edward Solly, el influyente coleccionista inglés radicado en Berlín. Sin duda, éste debía de conocer los orígenes ilícitos de su trofeo, pero, o bien no le importó, o la pieza era demasiado valiosa para dejarla escapar. Así, adquirió los seis paneles pintados por las dos caras por 100.000 florines (unos 120.000 dólares de hoy) en 1818. De inmediato se convirtieron en los objetos más preciados e importantes de su colección. En un año, y en una sola compra, Nieuwenhuys obtuvo un beneficio neto de 97.000 florines (116.400 dólares).

Edward Solly, cuya fortuna procedía de la industria maderera, alimentaba su amor por el arte coleccionándolo y, en ocasiones, comerciando con él. Al igual que muchos otros marchantes de arte de su época, se instaló en Berlín. Tras la caída de Napoleón, el Imperio austro-húngaro recobró vitalidad y empezó a reclamar las obras que le habían sido arrebatadas y la ampliación de las colecciones imperiales. Las pinturas italianas, que Francia había sacado del país durante la ocupación, inundaban los mercados y eran adquiridas con avidez por coleccionistas ingleses y alemanes. Fue durante ese período cuando la mayoría de las obras de arte italianas que en la actualidad llenan los museos ingleses llegaron a la isla. Fueron tantas las piezas de excelente calidad que cruzaron el Canal de la Mancha que, por primera vez, los estudiosos empezaron a desplazarse hasta Inglaterra para estudiar arte italiano.

En Berlín, Solly sacó un gran partido de las sacudidas que tuvieron lugar en las colecciones europeas durante y después de la República Francesa y el Imperio. De la magnitud del comercio del arte en esa época da una idea la cantidad de piezas que poseía Solly. En 1820 contaba ya con más de 3.000 pinturas y obras sobre papel, en su mayoría de los maestros renacentistas italianos, entre ellos Bellini, Rafael, Tiziano y Perugino. La colección la albergaba la inmensa residencia que Solly poseía en el número 67 de Wilhelmstrasse, en Berlín. Sus pinturas italianas ocupaban siete de sus galerías, que también hacían las veces de almacén. El coleccionista admitió a un amigo que las transacciones que realizaba con obras de arte holandesas y flamencas no lo apasionaban. Según él, eran «sólo una manera de proporcionarme los recursos para satisfacer mis verdaderos deseos»: las pinturas italianas.

En 1821, el rey de Prusia, Federico Guillermo III, adquirió la totalidad de la colección de Solly. Su plan pasaba por crear una Galería Nacional de Prusia que rivalizara con el Louvre. Y el tesoro más preciado de su colección eran los seis paneles laterales de *El retablo de Gante*.

Solly pasó tres años negociando la venta de su colección al Estado prusiano. Las dos partes deseaban mantener los detalles de la operación en secreto tanto tiempo como fuera posible. Aunque al coleccionista no le interesaba que se corriera la voz, lo cierto era que su negocio había menguado, y era más lo que adquiriría que lo que vendía. Por su parte, Prusia no quería que se conociera, ni en el país ni en el extranjero, la inmensa suma de dinero que estaba gastando en arte en un período de inestabilidad social. Demasiadas voces se alzarían para opinar que convenía gastar más en infraestructuras y no en la acumulación de una colección de arte que superara en esplendor a la del Louvre.

El rey Federico Guillermo III había asistido al expolio de Napoleón, había sentido su propio patrimonio cultural amenazado y había sufrido pérdidas. Siguiendo el consejo del prestigioso historiador del arte alemán Gustav Friedrich Waagen, el monarca prusiano empezó a crear una colección real. Como muchas de las obras de arte robadas que se exhibían en el Louvre habían empezado a regresar a sus países de origen y el mercado europeo vivía en un torbellino de piezas artísticas, Federico Guillermo III vio una gran oportunidad para la glorificación de su reino a través de su adquisición.

La colección de Solly fue vendida finalmente a Prusia en dos lotes. El primer grupo consistía en las 885 pinturas más importantes, por las que el Estado prusiano pagó 500.000 libras (aproximadamente unos 55 millones de dólares de hoy). El segundo, que incluía obras menos importantes pero dignas de figurar en un museo, estaba formado por 2.115 pinturas y dibujos, y fue adquirida por 130.000 libras (el equivalente a unos 10 millones de dólares). Solly era consciente de que estaba vendiendo esas obras por sólo una parte de su valor total, y desde luego por bastante menos de lo que él había pagado por ellas. Pero se alegraba de que su colección permaneciera unida, convertida en un legado que le sobreviviría. Para él, aquella venta con descuento era un gesto de generosidad que le abría el camino a la jubilación.

Ni siquiera los paneles de *El retablo de Gante* que permanecieron en la ciudad que los había visto nacer estuvieron exentos de peligros. En 1822 se declaró un incendio en la catedral de San Bavón, y muchas de las obras de arte que albergaba quedaron destruidas. Gracias a la rápida intervención del personal del templo y de los bomberos locales, los paneles se salvaron del fuego, y sufrieron sólo daños menores causados por el humo.

En 1832, bajo la supervisión de Gustav Waagen, los paneles fueron sometidos a un buen frotado, gracias al que quedó a la vista la inscripción oculta que, por primera vez, hacía referencia a un tal «Hubert van Eyck». Aquello puso patas arriba el mundo del arte, y catapultó aún más a Van Eyck, o mejor dicho, a los Van Eyck, al primer plano.

El territorio que había iniciado su andadura como Flandes (y que posteriormente había pasado a ser los Países Bajos Austríacos primero, y los Países Bajos Franceses después, para convertirse finalmente en el Reino Unido de los Países Bajos) se separó oficialmente de Holanda en 1830 y se convirtió en Bélgica. El nombre se escogió por su referencia a la tribu celta originaria de la región, denominada «Belgae» por los conquistadores romanos.

La historia de las ocupaciones de este pequeño territorio es larga y densa. Desde los celtas a los romanos, pasando por los condes de Flandes, que entregaron esa porción de tierra al Imperio borgoñón, que a su vez cayó a manos de los Habsburgo, pasó por siglos de conflictos religiosos y cambios de poder, antes de que los republicanos franceses y los ejércitos imperiales se lo apropiaran. Desde 1830 se ha conocido como Bélgica. Pero, a lo largo de su existencia, a través de muchos nombres y muchas potencias ocupantes, su mayor tesoro ha sido siempre *La Adoración del Cordero Místico*. Y ahora ese tesoro estaba disperso; sus alas habían sido robadas, sacadas del país y vendidas a la colección real de Prusia.

En 1830, el rey prusiano construyó la Königliche Gallerie de Berlín para que albergara los frutos de sus esfuerzos. La colección de Edward Solly se sumó a otra relativamente pequeña pero maravillosa, la colección Giustiniani, formada por 157 pinturas, que Prusia también había adquirido para crear el embrión del nuevo museo berlinés.

Los amantes del arte ampliaron su periplo para incluir ese nuevo centro artístico y admirar su obra más destacada: los paneles laterales de *El retablo de Gante*. Un crítico inglés, George Darley, anotó, durante su visita de 1837, que el cambio de ubicación parecía obrar maravillas en la pintura de Van Eyck, que exhibía «la más refrescante transparencia, después de la atmósfera acre y ferruginosa que en Gante los ha cubierto durante cuatrocientos años. Sus azules, verdes y carmesíes, como las piedras preciosas más ricas reducidas a aguas puras multicolores, que nadaban y se remansaban en espejos luminosos sobre varias partes de la superficie, parecen agitados por la varita del pintor-mago». Darley proseguía explicando que un examen detallado de la superficie de la pintura de Van Eyck no permitía adivinar rastro alguno de pinceladas: «Apenas un roce se eleva del nivel general para revelar que las capas fueron sucesivas: y sin embargo ninguna otra obra puede presentar menos de ese aspecto lamido tan habitual y tan detestable en una ejecución fina». El lirismo de Darley es indicativo del nivel de admiración que sentía por las pinturas de Van Eyck en ese período. En tanto que artista más cotizado del siglo XIX, las obras de Van Eyck eran las más codiciadas por ingleses, franceses y alemanes.

El museo de Berlín pasó a convertirse en el Kaiser Friedrich Museum en 1904, fecha en que se trasladó a un nuevo espacio, mucho mayor, en lo que actualmente se conoce como Isla de los Museos de Berlín. Sólo entonces, gracias a la presencia de la

prensa escrita, que asistió a los actos de inauguración de la nueva galería, la importancia de la colección Solly apareció ante los ojos del público general a un nivel internacional. El *London Times* publicó en 1905 una confirmación tanto de las aptitudes de Solly como coleccionista como del éxito de sus tratos llevados a cabo con total discreción, y lo consideraba «uno de los coleccionistas más destacados de todos los tiempos, y uno de los que más se han avanzado a su época».

En el Kaiser Friedrich Museum, los seis paneles de madera correspondientes a los laterales de *La Adoración del Cordero Místico* se mostraban cortados verticalmente, para que ambos lados, el anverso y el reverso, pudieran verse desde un solo ángulo. Esa clase de cirugía severa nunca sería aprobada en la actualidad y, de hecho, la desmembración de una obra maestra, ya entonces, resultaba algo drástica. En cualquiera caso, revela que se daba más prioridad a la exhibición que al respeto por la obra y su conservación. Esa alteración crucial facilitaría el robo de los dos lados de uno de aquellos paneles cortado verticalmente, que se produciría en 1934. Las alas del retablo permanecerían expuestas en Berlín hasta 1920.

La intriga final de la historia de *El retablo de Gante* antes de la Primera Guerra Mundial se produjo en 1861. El gobierno belga persuadió al personal de la catedral de San Bavón para que vendiera los paneles de Adán y Eva a fin de exponerlos en la galería nacional de Bruselas, y de conservarlos mejor. El precio de venta fue de 50.000 francos (unos 115.000 dólares de hoy), una entrada de efectivo muy necesaria para una diócesis con problemas de fondos. El gobierno belga también entregó a San Bavón las copias de los paneles laterales pintados por Coxcie en 1559, los únicos que estaban en su posesión de todos los pintados por Coxcie, para que sustituyeran los que habían sido robados y que se exponían en Berlín. Como parte final del trato, el gobierno encargó al artista belga Victor Lagye que pintara copias de los paneles de Adán y Eva para que se mostraran in situ, en sustitución de los que se trasladarían a Bruselas. Esos nuevos paneles no representaban a la primera pareja desnuda, como en el original, sino que, haciéndose eco de lo que el emperador José II había exigido ochenta años atrás, el gobierno belga pidió a Lagye que cubriera la desnudez de Adán y Eva con unas piezas de pelo de oso estratégicamente colocadas. Así, los paneles adaptados para satisfacer la mojigatería victoriana de la época se instalaron en la catedral en 1864.

Con las peripecias homéricas del viaje de *La Adoración del Cordero Místico*, resulta comprensiblemente difícil recordar dónde se encontraba cada uno de los paneles en un momento determinado. Así, entre 1864 y la Primera Guerra Mundial, las localizaciones fueron las siguientes:

Exhibidas en su escenario original —la capilla Vijd de la catedral de San Bavón de Gante— estaban las nuevas copias de los paneles de Adán y Eva pintadas por Victor Lagye, los paneles laterales copiados por Michiel Coxcie en 1559 y los

paneles centrales originales, que habían regresado de París.

El gobierno belga, por su parte, estaba en posesión de los paneles originales de Adán y Eva, que permanecieron en el Museo de Bruselas salvo por unos meses de 1902 en que se cedieron en préstamo para que constituyeran la obra central de una exposición sobre maestros flamencos celebrada en Brujas.

El Museo de Berlín, heredero de la colección real prusiana, era el propietario de los seis paneles laterales originales de Van Eyck. En 1823, la institución adquirió la copia de Coxcie de los paneles centrales de *La Adoración del Cordero Místico*, que se exhibían en la Pinacoteca de Múnich desde que ésta se los compró a L. J. Nieuwenhuys. Así pues, en Berlín se exponía ahora una semblanza de *El retablo de Gante* completo, y podía presumir, casi tanto como la ciudad que lo había alumbrado, de contar con una proporción similar de material original.

Los desperdigados paneles del retablo podían descansar brevemente.

Y entonces estalló la Primera Guerra Mundial.

## Capítulo

### 6

#### *Un canónigo esconde El Cordero*

**G**ANTE fue la sede de la Exposición Internacional de 1913, un breve respiro antes de las convulsiones de la Primera Guerra Mundial, que desencadenaría las siguientes etapas del viaje accidentado e ilícito de la creación maestra de Van Eyck y que, en sí mismo, constituye una peripecia a través de la historia de los robos de obras de arte.

La victoria de Alemania, en 1871, en la guerra franco-prusiana trajo consigo una entrada de ingresos, alimentada inicialmente por las indemnizaciones que Francia se vio obligada a asumir, que se destinó en gran medida a mejorar las colecciones artísticas del Estado alemán. Bajo la dirección de Wilhelm von Bode, el nuevo y carismático director del Museo de Berlín, sucesor de Gustav Waagen, Alemania empezó a adquirir no sólo piezas individuales, sino también colecciones enteras. Esta cosecha artística incluía la financiación de excavaciones arqueológicas, como la que Heinrich Schliemann dirigió en Troya, y cuyos hallazgos llenaban las galerías de Alemania. Paulatinamente, los museos estatales alemanes y los coleccionistas particulares estadounidenses iniciaron una competencia para adquirir las obras de arte de una aristocracia europea cada vez más empobrecida.

El estallido de la Primera Guerra Mundial supuso un enfoque totalmente nuevo sobre el modo de tratar las obras artísticas. Durante los milenios anteriores, las reglas de juego habían sido muy simples: el conquistador saquea al conquistado. En un principio, las obras de arte y los monumentos se veían como emblemas de los derrotados que debían ser destruidos. Después, con el idilio de la Roma antigua con el coleccionismo —declarado públicamente, sobre todo, a partir de la toma de Siracusa en el año 212 a.C., por la que Roma se familiarizó con las maravillas artísticas del período helenístico—, las obras de arte pasaron a considerarse trofeos que debían tomarse por derecho de conquista, llegando al extremo, en ocasiones, de alterar las estrategias militares a fin de apoderarse del arte del enemigo.

Esta tendencia se mantuvo inalterada durante el saqueo bárbaro a que el rey Alarico y sus godos sometieron a Roma en el año 410 d.C., y posteriormente en 455, con Genserico y sus vándalos. En 535 Justiniano, emperador de Bizancio, envió a su general Belisario a Cartago, en el norte de África, con la orden de capturar el botín que habían arrebatado a Roma, para poder quedárselo él.

Las cruzadas constituyen el máximo exponente de la guerra gratuita, declarada exclusivamente con el objeto de saquear. Los cruzados se desviaron de la ruta que los



llevaba a la liberación de Tierra Santa del dominio infiel en 1204 para saquear Constantinopla, la ciudad más rica del mundo, habitada, por cierto, por hermanos cristianos. Las historias de las guerras declaradas, o ampliadas, para robar obras de arte ocuparían un libro entero, y alcanzaron su cenit en la época de Napoleón. Durante siglos parecía una obviedad que un enfrentamiento bélico implicaba el expolio a los vencidos.

Resultaba, por tanto, de lo más anómalo que en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial se estableciera un diálogo abierto —principalmente en artículos publicados en revistas de arte por especialistas de todo el mundo— sobre la cuestión de si el arte debía verse afectado por la guerra, cuándo y cómo debía protegerse, y si siempre debía permanecer en su lugar de origen. La discusión prosiguió una vez iniciada la contienda, la primera guerra en la que los dos bandos habían declarado, al menos, que los monumentos debían preservarse, aunque el precio a pagar por ello fuera la pérdida de ventaja militar, y que el saqueo de obras de arte no debía darse en ningún caso.

Cuando Alemania conquistó Francia y Bélgica en los primeros días del conflicto armado, se asignó a dos oficiales especializados en conservación de patrimonio la misión de supervisar las obras de arte y los monumentos durante la ocupación alemana. El doctor Paul Clemen, profesor de la Universidad de Bonn, fue nombrado guardián de monumentos en Francia y Bélgica por el alto mando alemán. Su colega, el doctor Otto von Falke, director del Museo de Arte Industrial de Berlín, se convirtió en comisionado de arte de la administración civil alemana en Bélgica. La misión de ambos consistía no sólo en evitar daños en las obras de arte, sino también su traslado.

Clemen, nacido en Leipzig, había iniciado su carrera en Estrasburgo, donde se doctoró con una tesis sobre los retratos de Carlomagno. Fue nombrado *provinzialkonservator* de la región de Renania, y en el desempeño de sus funciones era responsable de catalogar y conservar obras de arte y monumentos. El curso académico 1907 - 1908 lo pasó en Harvard como profesor visitante, antes de regresar a su cátedra de Bonn.

Clemen dedicó gran parte de su misión, en 1914, a redactar informes oficiales sobre el estado de los monumentos bajo su jurisdicción. En diciembre de ese año publicó un artículo en la *International Monthly Review of Science and the Arts* titulado: «La protección de los monumentos y el arte durante la guerra». El artículo se convirtió en libro en 1919 y suscitó respuestas escritas de diversos frentes, que en todos los casos expresaban el apoyo a ese nuevo concepto y política según los cuales las obras de arte de las zonas en conflicto debían ser protegidas. Que el arte quedara a resguardo era algo que, por vez primera, se daba por descontado. El debate se suscitaba, más bien, a la hora de determinar si todos los bandos tomaban todas las medidas posibles para asegurar la protección de las obras. Clemen, por su parte,

estaba decidido a proteger aquellas que se encontraban en Bélgica, el territorio que le había sido encomendado.

Clemen fue un héroe de la conservación, y su obra se distinguió de la de muchos otros compatriotas suyos durante las dos guerras mundiales. Su impresionante legado fue la extensa lista que elaboró sobre arte y monumentos en Renania mientras, durante cuarenta y seis años, ejerció de editor jefe de una publicación llamada *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* (Monumentos de Renania). La mayoría de las obras catalogadas había sufrido graves daños durante la Segunda Guerra Mundial o habían sido destruidas. El obituario de Clemen se publicó en una revista estadounidense, que glosaba elogiosamente su obra en Bélgica durante la ocupación del ejército alemán: «Lejos de despojar el país ocupado de sus objetos artísticos, esa comisión se propuso catalogar y fotografiar los monumentos belgas». Clemen fue una de las pocas figuras públicas con poder durante la Primera Guerra Mundial cuyos actos estuvieron a la altura de los mínimos expresados por la prensa escrita y las publicaciones especializadas. Ironías del destino, su hogar, en el que conservaba una gran biblioteca de ejemplares y manuscritos raros, resultó destruido por un bombardeo aéreo en 1944.

Durante la Primera Guerra Mundial, el arte proporcionaba una lente a través de la que ventilar cuestiones sociopolíticas candentes. Cuando los bombarderos franceses sobrevolaron Alsacia, la prensa alemana expresó su temor por la integridad de la obra maestra de Matthias Grünewald, *El retablo de Isenheim*, que albergaba el monasterio de Colmar. El tema candente que subyacía era el control de Alsacia, región que sólo recientemente había pasado de ser territorio francés a integrarse a Alemania, y que rivalizaba con Bélgica por el título de maltrecho campo de batalla de las superpotencias europeas.

Uno de los mayores temores de Alemania era el saqueo de su patrimonio cultural por parte de los rusos, temor que se vería confirmado hasta extremos aterradores al término de la Segunda Guerra Mundial. En aquella época existía la tendencia, por parte de Alemania, de atribuir a los rusos barbaridades de las que podían ser o no culpables.

Un incidente en particular puso en guardia a los alemanes. En otoño de 1914, el ejército ruso se apoderó del contenido del Museo Ossolinski de Lemberg, y trasladó su contenido a San Petersburgo. El museo quedaba del lado ruso de la nueva frontera con el Imperio alemán. Los rusos aseguraban que habían trasladado las obras de arte para protegerlas de futuros conflictos. Los alemanes consideraron que se trataba de un saqueo. Las cifras de los objetos confiscados de ese único museo resultaban sobrecogedoras:

—1.035 pinturas

—28.000 obras sobre papel (acuarelas, dibujos, grabados)

—4.300 medallones

—5.000 páginas manuscritas

Esos tesoros polacos jamás regresaron.

La opinión mayoritaria en esa época era que el arte merecía una mayor protección frente a los daños de la guerra que los seres humanos. En ese debate, franceses y belgas declararon que sus soldados no debían poner en peligro ningún edificio histórico, aunque el enemigo se ocultara en su interior o tras él, independientemente de la ventaja militar o la pérdida de vidas humanas que la decisión comportara. En todos sus escritos competían por asumir el papel de protectores del patrimonio cultural durante la Primera Guerra Mundial.

En un número de la respetada revista de arte *Die Kunst*, el especialista Georg Swarzenski, director del Museo de Arte de Frankfurt, que desde 1939 —tras escapar de la Alemania nazi— y hasta 1957 fue director del Museo de Bellas Artes de Boston, escribía:

El sentimiento popular debe declarar y declarará que no hemos sacrificado la vida y la propiedad para acumular más posesiones artísticas. El daño causado por la guerra, los valores que destruye, son tan grandes que no debemos considerar siquiera una fracción de esos valores espirituales como indemnización. [Hacerlo implicaría que] el propósito de la guerra no era la seguridad y el fortalecimiento de la vida económica y política del propio país, sino el debilitamiento y la destrucción de la existencia espiritual y cultural del enemigo. Esa meta, que conduciría al empobrecimiento de la humanidad, no es, tal vez, aceptable, para ninguno de los países en guerra, y desde luego no lo es para el Imperio alemán.

Aquello sonaba muy bien, pero en el fragor de las batallas, ¿las acciones de Alemania estarían a la altura de aquellas palabras bienintencionadas que proliferaban en la prensa y en las revistas especializadas? Todas las guerras implican bajas, sean fortuitas o no. Pero sólo en contadas ocasiones se habían producido daños colaterales durante las batallas antes de la Primera Guerra Mundial. Durante la reclamación de Florencia por parte de los Medici en 1512, Miguel Ángel se dedicó a buscar como un loco colchones con los que proteger los maravillosos frescos de San Miniato del Monte, que veía peligrar a causa de las vibraciones causadas por un cañón emplazado en el campanario de la iglesia y que tenía la misión de bombardear la ciudad. La Acrópolis de Atenas resultó dañada por una explosión durante un bombardeo lanzado por Venecia en 1687, que se vio agravado por el hecho de que las fuerzas otomanas ocupantes usaban el templo como polvorín. Con todo, dejando de lado excepciones notables, los monumentos históricos no habían sufrido daños accidentales subsidiarios en las contiendas pasadas. O bien el arte se convertía en objetivo manifiesto de destrucción, o bien se dejaba intacto.

Pero esa guerra era distinta. Los avances en la capacidad militar implicaban

nuevas amenazas para los monumentos y los edificios históricos. La nueva artillería, el uso de aviones y las escaramuzas que se extendían por todo el territorio europeo, y que no se veían restringidos a los campos de batalla y las murallas de las ciudades asediadas, implicaban que los edificios históricos quedaran expuestos a los soldados, y que los errores en el lanzamiento de bombas y artillería causaran bajas culturales no intencionadas. Un ejemplo temprano de ello fue la destrucción, en 1914, de la ciudad belga de Lovaina, incluida la importantísima biblioteca de su universidad.

En efecto, entre el 25 y el 30 de agosto de ese año, la pequeña ciudad que se halla a medio camino entre Bruselas y Lieja quedó destruida casi por completo. Lo trágico del caso fue que Lovaina se había rendido al Primer Regimiento alemán el 19 de agosto. La ciudad seguía intacta seis días después de haber aceptado pacíficamente la ocupación cuando el ejército alemán fue atacado por una fuerza de apoyo belga llegada desde Amberes, en las inmediaciones de la ciudad. Las unidades del ejército se retiraron a Lovaina, causando el pánico entre los otros soldados de la ciudad, que sucumbió al rumor de que los Aliados estaban lanzando un ataque a gran escala. Cuando los alemanes se dieron cuenta de que ello no era así, los dirigentes de las fuerzas ocupantes llegaron a la conclusión de que sus soldados habían sido engañados por la población local. En represalia, saquearon y prendieron fuego a Lovaina durante cinco días consecutivos. Cientos de ciudadanos fueron ejecutados, y la biblioteca de la universidad, llena de manuscritos antiguos, así como la catedral de San Pedro y más de una quinta parte de todos los edificios de la ciudad quedaron destruidos. El ejército germánico vio en el saqueo y la destrucción de Lovaina una herramienta útil para intimidar al resto de Bélgica y lograr su rápida rendición.

El incidente horrorizó al mundo, y avivó los temores que todo aquel diálogo entre conservadores de bien había intentado apaciguar. Los titulares de todo el mundo lograron unificar la opinión pública contra la barbarie alemana y propagaron el temor a un nuevo terremoto artístico como el napoleónico por el resto de Europa.

Para disculpar la destrucción de la biblioteca de Lovaina, la *Kunstchronik*, otra revista de arte alemana seguida internacionalmente, escribió: «Una confianza implícita puede ponerse en los mandos de nuestro ejército, que jamás olvidará su deber para con la civilización, ni siquiera en el fragor de la batalla. Y, sin embargo, incluso ese deber tiene sus límites. Deben hacerse todos los sacrificios posibles para preservar el valioso legado del pasado. Pero cuando lo que está en juego es el todo, su protección no puede garantizarse». La Primera Guerra Mundial terminó con un tercio de la población europea. Cuando las estrategias de los generales tenían tan poco en cuenta las vidas de los soldados, parece irónico que se gastara tanta tinta en exigir la protección de obras de arte. Y, sin embargo, éste se veía como la herencia eterna de toda civilización. Había sobrevivido, sobreviviría, debía sobrevivir a todo ser humano que participara en la guerra.

Durante los primeros años de la Gran Guerra se afianzó la teoría de que la contienda era cosa de armas y ejércitos, y de que los monumentos y las obras de arte debían protegerse del conflicto. El artículo 27 de la Convención de La Haya, promulgada en 1907, declara que:

En asedios y bombardeos deben adoptarse todas las precauciones posibles para salvar los edificios dedicados al culto religioso, el arte, la educación o el bienestar social, así como los monumentos históricos, los hospitales y los puntos de concentración de enfermos y heridos, siempre que no se usen simultáneamente para propósitos militares. Es deber de los asediados marcar esos edificios y puntos de concentración con elementos visibles, que deben ser conocidos de antemano por el ejército asediador.

Sin embargo, con el avance de la guerra, la optimista ideología de la preservación, cuyo cumplimiento se reveló cada vez más difícil, cayó derrotada. En el fragor de la batalla, las bajas aumentaban y los monumentos caían. Lovaina fue sólo la primera víctima.

Tras el estallido de la guerra, a pesar del diálogo de los partidarios de la conservación en las publicaciones especializadas, existía el temor justificado de que el ejército alemán estuviera dispuesto a destruir obras de arte y monumentos si ello les reportaba beneficios estratégicos. En aquellos primeros días del conflicto armado, las reglas del compromiso, si es que debían establecerse, todavía eran desconocidas. Pero el ejército alemán no sólo había saqueado en Lovaina, sino también en Malinas, creando un raseo inicial de destrucción a pesar de los artículos publicados en un sentido contrario.

Cuando las primeras balas de la Primera Guerra Mundial surcaron el aire, los doce paneles de *El retablo de Gante* se encontraban diseminados. Pero el loco periplo de la obra maestra de Van Eyck no había hecho más que empezar.

Tras la invasión alemana a Bélgica, los funcionarios de Gante y Bruselas temieron que sus respectivos paneles del retablo se convirtieran en blancos. Y no era para menos, pues el Museo Kaiser Friedrich de Berlín ya poseía los laterales, gracias al oportunismo del vicario general Le Surre, que había ejercido con nocturnidad, y a las transacciones posteriores. Para los alemanes imperialistas, apoderarse de las piezas que todavía quedaban en Bélgica y exhibir, completa, en su capital, una de las obras maestras de la pintura universal, no entrañaba la menor dificultad.



Un héroe inesperado se significó para proteger el retablo durante la Gran Guerra: el canónigo Gabriel van den Gheyn, de la catedral de Gante. Además de sus deberes

eclesiásticos, Van den Gheyn era el custodio de los tesoros del templo. Se trataba de un cargo que le venía como anillo al dedo, pues su verdadera pasión era la arqueología. Cuando le preguntaban a qué se dedicaba, siempre respondía, en primer lugar, que era arqueólogo e historiador, y sólo después explicaba que era canónigo.

Gabriel van den Gheyn tenía una cara de niño acentuada por el peinado, muy corto arriba y en los lados, lo que le confería el aspecto de un vendedor callejero de periódicos encerrado en el físico corpulento de un adulto. Su entusiasmo contagioso por la historia, el arte y, en particular, el misticismo católico, se manifestaba a pesar de la expresión de su mirada, más triste y más sabia de lo que su edad dejaba traslucir. El joven religioso acabaría representando un papel protagonista en la historia de *El retablo de Gante* en las dos guerras mundiales, así como en el robo infame de uno de los paneles ocurrido en 1934. Pero, por el momento, la mayor preocupación la constituía la integridad del retablo ante el rápido avance del ejército alemán en los inicios de la Gran Guerra.

Intranquilo por lo que pudiera ocurrir con los paneles centrales, el canónigo Van der Gheyn se reunió con el obispo y el burgomaestre —el magistrado principal de Gante— para consensuar un plan de acción. De imponente porte, rubicundo, casi rubensiano, al burgomaestre y barón Emile Braun sus conciudadanos lo apodaban cariñosamente «Miele Zoetekoeke», es decir, «Pastel Dulce». Émile-Jan Seghers, por su parte, era el vigésimo sexto obispo de la diócesis de Gante. Listo y astuto, el representante de la autoridad eclesiástica estaba dispuesto a escuchar el plan del canónigo, e incluso a poner en peligro su vida para proteger los tesoros de su iglesia. Esperar la llegada de los alemanes sin hacer nada era inaceptable. Los tres hombres decidieron que *La Adoración del Cordero Místico* debía ser sacada a escondidas de la ciudad y ocultada hasta el fin de la guerra.

Pero había poco tiempo. El avance alemán había sido tan rápido que el ejército podía llegar en cualquier momento. También existía el temor a las repercusiones una vez que los alemanes descubrieran que el trofeo de la ciudad de Gante les era negado. Estaban tan seguros de que éstos recurrirían a la tortura y a la destrucción arbitraria como venganza por no poder apoderarse del tesoro que buscaban, que el burgomaestre se negaba a emprender ninguna acción. Era mejor entregar intacta *La Adoración del Cordero Místico* y apaciguar así al dragón alemán que arriesgarse a la muerte y la destrucción como represalia por intentar esconderlo. El obispo Seghers se mostraba dividido. Sólo el canónigo Van den Gheyn creía que *El Cordero* podía, y debía, ser salvado.

Existían razones patrióticas y simbólicas para preservar el tesoro nacional belga, más allá de cualquier consideración artística. *El retablo de Gante* era, desde hacía tiempo, un símbolo de las más altas cotas artísticas de la cultura belga, el punto de apoyo de su patrimonio. En tiempos de guerra, aquel tesoro pasaba a ser estandarte de

batalla y se convertía, para Bélgica, en lo que el *David* de Miguel Ángel podría ser para Italia, *La libertad guiando al Pueblo*, de Delacroix, para Francia, y la Puerta de Brandemburgo para Alemania. Si caía en manos enemigas, la impotencia del país para defenderse quedaría a la vista de todos. Su estandarte desaparecería.

El canónigo creía que *El Cordero* debía ser defendido. Y lo que le faltara de fuerza lo compensaría con astucia. Convenció al obispo Seghers para que, como mínimo, se comprometiera a brindarle ayuda pasiva en la ocultación del retablo. La condición era que el obispo no debía conocer en ningún momento los detalles de la operación, pues sin duda sería el primero en ser interrogado.

Una vez quedó claro que el burgomaestre de Gante no participaría en la operación, el canónigo recurrió a uno de los ministros del gobierno belga, cuyo nombre ha permanecido en secreto. Dicho ministro se mostró de acuerdo en que *La Adoración del Cordero Místico* debía ser protegida. Pero ¿qué podía hacer él? Ya era demasiado tarde, y enviar el retablo al extranjero resultaría demasiado peligroso.

Van den Gheyn tenía un plan. A la hora del almuerzo, mientras la catedral permanecía cerrada, él y cuatro residentes se llevaron los paneles del archivo de San Bavón y los introdujeron en el palacio episcopal, situado en un edificio anexo. Los nombres de aquellos cuatro amigos, cuya ayuda resultó tan esencial, no se han conservado —el heroísmo en tiempos de guerra suele cubrirse de un velo de anonimato—. Lo turbulento de la época, el miedo y la confusión ante la inminente ocupación alemana, sumados al hecho de que los paneles llevaran tiempo almacenados en los archivos, llevaron a que transcurrieran varios días hasta que el personal de la catedral se percatara de la desaparición de *La Adoración del Cordero Místico*. El pánico se apoderó brevemente de los trabajadores, que temieron que la obra ya hubiera sido expoliada. El canónigo les aseguró que se encontraba a buen recaudo, e inventó la mentira piadosa de que había sido trasladada al extranjero para mayor seguridad. Con ello pretendía proteger al personal ante los posibles interrogatorios a que serían sometidos.

¿Cómo sacar el retablo del palacio episcopal y trasladarlo fuera de la ciudad? El religioso y sus colegas prepararon cuatro grandes cajones de madera en los que transportar sus piezas. Éstos debían entrar desmontados en la sede episcopal y armados in situ, para no despertar sospechas. La dificultad de camuflar unas cajas lo bastante grandes como para que en ellas cupiera el retablo, por más que fuera desmontado en paneles, más manejables, no ha de obviarse. Aquellos hombres debieron de sentir los ojos de la ciudad entera clavados en ellos. Si alguien descubría que unas cajas entraban en el palacio episcopal, deduciría que *El Cordero* se encontraba oculto en ellas, y la operación habría fracasado.

Por la noche, en la residencia del obispo, alumbrados tenuemente por una única lámpara, limpiaron el retablo de polvo y humedad, lo envolvieron en mantas y lo

sellaron en los cajones. Pero ¿cómo iban a mover aquellos cuatro armatostes que contenían una pintura del tamaño de un cobertizo y del peso de un elefante? El canónigo tenía una idea.

En aquella época era habitual que los vendedores ambulantes recorrieran la ciudad ofreciendo mercancías diversas en carros tirados por caballos. Desde aquella especie de mercadillos ambulantes, sobre ruedas, se dedicaban a pregonar sus productos, tanto nuevos como usados, que iban desde el menaje del hogar hasta la ropa, y desde las mantas hasta las alfombras, pasando por herraduras para caballos. Nada podía resultar sospechoso en un carro abierto traqueteando por la ciudad.

Así pues, el canónigo consiguió una de aquellas carretas de venta ya cargada con toda clase de mercancías. El 31 de agosto de 1914, sus amigos cruzaron con ella la ciudad de calles adoquinadas entre el tintinear de los objetos que transportaba. Introdujeron el vehículo en el patio de la residencia del obispo y cerraron la verja. Actuaban con cautela, protegidos por la penumbra de la noche, intentando no hacer ruido, y de ese modo fueron descargando la quincalla de la que iba cargado: sartenes y cazos, alfombras y pies de lámpara, escobas y hoces, libros y bridas. Después arrastraron los cuatro cajones de madera hasta el fondo del carro vacío y volvieron a cargarlo con los mismos objetos: primero extendieron las alfombras, después apilaron a conciencia el resto de los utensilios para que todo pareciera dispuesto de cualquier manera.

Completada la operación de camuflaje, abrieron la verja del patio y cruzaron la ciudad. Si alguien los hubiera observado habría pensado, simplemente, que los empleados del obispado habían realizado una compra vespertina del quincallero local. Las herraduras del caballo repicaban contra los adoquines, y la carreta dejó atrás la estación de ferrocarril y se detuvo dos veces en sendas casas particulares de las inmediaciones. En cada una de ellas descargaron dos cajones con sumo cuidado, y los ocultaron en el interior de aquellas residencias, protegidos entre sus paredes, bajo los tablones de sus suelos de madera.

Por el momento, *La Adoración del Cordero Místico* estaba a salvo. Aunque no por mucho tiempo.

El canónigo y el obispo sabían que tarde o temprano los interrogarían sobre el paradero del retablo. Si, como pretendían, querían que les creyeran cuando dijeran que éste había sido enviado al extranjero, tendrían que presentar pruebas. El ministro del gobierno les proporcionó la documentación necesaria: envió una carta al canónigo Van den Gheyn con membrete del Ministerio de Ciencia y Bellas Artes, firmado por el ministro correspondiente. No incluía texto alguno, y el eclesiástico podía añadir lo que considerara necesario en el caso que los ocupaba. Éste mecanografió una carta en la que se exponía que el canónigo de San Bavón había recibido la orden de entregar *La Adoración del Cordero Místico* de Jan van Eyck a un delegado ministerial que, a



su vez, enviaría la pintura a Inglaterra para su mejor conservación hasta el fin del conflicto armado.

Aquello parecía plausible, pues otros tesoros belgas ya habían sido enviados a Inglaterra. Numerosas obras de arte de importancia procedentes de otros lugares de Europa eran trasladadas desde sus ubicaciones habituales hasta lugares considerados más alejados de la línea de fuego. Los ataques aéreos austríacos aceleraron el traslado a Roma, en 1918, de muchas de las piezas artísticas diseminadas por el norte de Italia. Las estatuas ecuestres de Bartolomeo Colleoni, obra de Verrocchio, que se exhibían en Venecia, y la de Gattamelata, esculpida por Donatello, que se encontraba en Padua, viajaron hacia el sur, lo mismo que la Cuadriga, los cuatro caballos de bronce que coronaban el balcón de la catedral de San Marcos, también en Venecia, y cuya odisea de traslados causados por guerras y saqueos compite con la de *El retablo de Gante*. Así pues, la historia inventada por el canónigo resultaba verosímil. Tras estampar en lo alto una fecha anterior a la real, dio por completada aquella falsificación oficial.

Cuando el ejército alemán entró en Gante, de inmediato se iniciaron unas indagaciones discretas sobre la localización del retablo. Las conversaciones iniciales mantenidas con Van den Gheyn se plantearon en términos de preocupación por la integridad de la obra. Tal vez con poco tacto, se mencionó la devastación sufrida en Lovaina como argumento a favor de que los alemanes conocieran la nueva ubicación de *La Adoración*. Los invasores insistían en que su intención era velar por su seguridad; si ignoraban su paradero, el retablo podía ser bombardeado sin querer.

El canónigo les mostró la carta falsificada del ministerio en el transcurso de la primera entrevista que mantuvo con los alemanes. Cuando éstos la leyeron, no se molestaron en reprimir las carcajadas. De todos los planes absurdos para salvaguardar las obras de arte, ¿podía existir otro peor que el de enviarlas a los ingleses, que sin duda no se las devolverían jamás? En eso los alemanes tenían razón: Inglaterra, recurriendo a una variedad de métodos que iban desde lo legítimo a lo irregular, habían logrado reunir y mantener una cantidad de piezas importantes que no eran suyas. La adquisición, en 1816, de los frisos del Partenón por parte de lord Elgin, que los compró a unos turcos hostiles que ocupaban Atenas, todavía estaba muy viva en la memoria colectiva. Cuando Grecia recuperó la soberanía de su capital y, primero amistosamente, y después ya no tanto, solicitó la devolución de sus tesoros nacionales, Inglaterra se negó a ello. Los relieves habían sido comprados legítimamente, aunque, eso sí, al gobierno de una potencia extranjera conquistadora. Los frisos del Partenón siguen exhibiéndose en el Museo Británico de Londres en la actualidad, y es muy poco probable que sean devueltos algún día.

Una vez que las risotadas se apagaron, quedó claro que los alemanes no se daban por satisfechos. Preguntaron con creciente insistencia por el nombre del delegado

ministerial que se había llevado *La Adoración*, y quisieron saber cómo se había efectuado el traslado. ¿No les había entregado el delegado ningún recibo escrito? Van den Gheyn respondía una y otra vez que no estaba autorizado para revelar aquella información.

El canónigo, el obispo, el burgomaestre y el personal de la catedral fueron interrogados en diversas ocasiones. Los empleados del templo sabían sólo lo que el religioso les había contado —que *La Adoración* había sido trasladada a Inglaterra—. El burgomaestre lo desconocía todo más allá de su conversación inicial, preventiva, con el obispo y el canónigo, durante la que habían llegado a la conclusión de que no debían hacer nada. El obispo se había mantenido deliberadamente desinformado de los detalles, para no tener que mentir. Y el canónigo guardaba silencio.

En enero de 1915 llegaron órdenes desde Berlín exigiendo un certificado del obispo en el que declarara que los alemanes no habían robado *El retablo de Gante*. Circulaban rumores de que éste no se encontraba en la ciudad. La suposición general era que los alemanes se lo habían llevado para unirlo a los paneles laterales, que llevaban ya tiempo en el Museo Kaiser Friedrich de Berlín. Una revista italiana había publicado un informe sobre el caso en diciembre de 1914. Europa estaba indignada. A Alemania no le interesaba lo más mínimo que la acusaran de confiscar obras de arte, y menos en ese caso concreto en que, además, era inocente.

Y no es que no hubiera intentado apoderarse de él. A juzgar por el entusiasmo con que interrogaron al canónigo y al personal de la catedral, no hay duda de que los alemanes se hubieran llevado el retablo de haberlo hallado, a su llegada, en la catedral de San Bavón. Con todo, lo cierto es que no se llevaron los paneles de Adán y Eva alojados en Bruselas. Es posible que los alemanes pensaran que si no lograban encontrar la pieza central de *El retablo de Gante*, no tuviera sentido perder el tiempo y ganarse mala reputación llevándose los laterales.

Todo ello enmarcó la publicación de un artículo que escandalizó a académicos de la comunidad internacional. A principios de 1915, en la revista *Die Kunst*, el historiador del arte Emil Schäffer planteó la pregunta: «¿Debemos llevarnos pinturas de Bélgica para exponerlas en las galerías alemanas?». En el artículo se sugería que había llegado el momento de reunir las piezas desperdigadas de *La Adoración del Cordero Místico*. Sin andarse con rodeos, Schäffer escribía: «Las mejores obras capturadas como botín de guerra en Bélgica deberían ser entregadas a las galerías alemanas». Los paneles laterales ya se encontraban en Berlín. Bélgica era un país ocupado. ¿Por qué no llevarse las piezas que quedaban en Bruselas y en Gante para mostrar unida, una vez más, la obra maestra en Berlín?

Las respuestas llegaron de especialistas de todo el mundo, y en ellas se condenaba lo expuesto en el artículo y la mera idea de despojar a un país conquistado de su tesoro nacional. El saqueo napoleónico era el caso más citado como ejemplo de un

horror que no debía repetirse. Las respuestas alemanas publicadas expresaban también la indignación universal ante la idea. Wilhelm von Bode —con sus gafas, su bigote que corría paralelo a la mandíbula y su aspecto imponente— era, en aquella época, la figura más conocida internacionalmente del mundo del arte, y máximo exponente de la teoría del arte alemana y sus políticas. Él también publicó su respuesta: «Estoy convencido de que todos los países civilizados deberían conservar intactas sus propias creaciones, así como todos aquellos bienes artísticos que legítimamente les correspondan; y de que los mismos principios de protección deberían ejercerse tanto en territorio enemigo como en casa». Pero no estaba claro que las operaciones reales estuvieran a la altura de aquel sentimiento virtuoso expresado públicamente. En Gante, al calor de la guerra, el interés demostrado por los alemanes en la localización de *La Adoración* dejaba entrever que su captura era una seria probabilidad.

Los italianos expresaron más acusaciones, sobre todo contra Bode, que fue director general de los museos de Prusia entre 1905 y 1920, entre ellos el Kaiser Friedrich. Bode se sintió obligado a salir al paso de los ataques, y su respuesta se publicó en un periódico de Turín: «La afirmación según la cual he confeccionado una lista de obras de arte que han de ser consideradas botín de guerra es ridícula hasta la farsa». ¿Respondían aquellas acusaciones sólo al temor paranoico de que el hábito del saqueo, que durante milenios había gozado de buena salud, volviera a surgir a pesar del clima de cambio que se respiraba? ¿O era el discurso académico pura imaginación?

En el verano de 1915, el comisario alemán encargado del arte belga, el doctor Otto von Falke, realizó una declaración pública en nombre del gobierno imperial de Alemania, en la que afirmaba que ni una sola obra de arte había sido trasladada desde Bélgica, ni iba a serlo. Las órdenes militares alemanas para la protección de las obras de arte y el patrimonio histórico eran estrictas y claras.

A pesar de ello, en Malinas ya había sucedido lo que Von Falke negaba. ¿Estaba mintiendo o se trataba más bien de un cruce de informaciones?

Gracias a aquellas acusaciones y defensas, el canónigo Van den Gheyn gozó de un breve respiro, pues las reuniones para abordar la cuestión de *La Adoración del Cordero Místico* cesaron temporalmente. Con todo, el período de calma terminó con la llegada a Gante de dos historiadores del arte alemanes dispuestos a representar el papel de policía bueno y a velar por la integridad del retablo. Si el ejército alemán ignoraba el paradero de la pintura, podía destruirla sin querer. Aquellos historiadores del arte no lo dijeron, pero parecían convencidos de que *La Adoración* se encontraba todavía en las inmediaciones de Gante. ¿Les había informado alguien? ¿De quién podía tratarse?

Tras aquellos dos especialistas llegó un oficial alemán bastante menos amable y

bastante más directo. Hasta oídos de los alemanes había llegado la historia de la carreta que se había llevado a escondidas el retablo. Así pues, ¿alguien los había visto? ¿Había hablado alguno de los amigos del canónigo? No podía tratarse de eso, pues de ser así los alemanes ya se habrían apoderado de los paneles. ¿Qué había sucedido?

El oficial mostró sus cartas y admitió que existían tres teorías sobre el paradero de *La Adoración del Cordero Místico*: 1) estaba escondido en Gante; 2) había sido trasladado a Inglaterra; y 3) se encontraba cargado en un buque, en el puerto de El Havre, donde el gobierno belga se había refugiado. El canónigo se encogió de hombros. Sólo el ministro de Cultura de Bélgica conocía la ubicación exacta del retablo. ¿Por qué no se lo preguntaba a él? Por supuesto, Van den Gheyn sabía que el ministro se hallaba sano y salvo en El Havre, fuera del alcance de los interrogatorios. El canónigo debió de sonreír para sus adentros: lo que el oficial no sabía era que *El retablo de Gante* se encontraba oculto a unos pocos centenares de metros de donde se hallaban.

Los alemanes empezaban a perder la paciencia. El 18 de octubre de 1915 el obispo de Gante recibió una carta del inspector general de caballería del ejército alemán escrita en términos conminatorios en la que amenazaba con serias repercusiones y exigía conocer el paradero de *La Adoración*. El obispo respondió con total sinceridad. No tenía la menor idea.

Después de aquello siguió otro período de calma. Los avatares de la guerra acaparaban la atención y la desviaban del paradero del retablo oculto. Van den Gheyn empezaba a creer que el problema había desaparecido. Transcurrió un año y medio sin más incidentes.

Pero en mayo de 1917 alguien llamó a la puerta de la residencia del obispo. Dos civiles alemanes solicitaban permiso para fotografiar varias pinturas importantes pertenecientes a la colección de la catedral, entre ellas el retablo. Actuaban como si no supieran que los paneles no se encontraban expuestos a unos pocos metros de allí, como si desconocieran todas las pesquisas sobre su paradero llevadas a cabo por los oficiales del ejército alemán. El obispo los remitió al canónigo, o al ministro belga. Quedaba claro que aquello había sido una especie de prueba para ver si el tiempo transcurrido les había hecho bajar la guardia. Pero una vez vieron que su ardid era descubierto, los civiles alemanes le revelaron que sabían que *El retablo de Gante* se encontraba en las inmediaciones.

Diez días después regresaron con escolta armada y registraron el palacio episcopal. Golpearon las paredes en busca de espacios huecos. Comprobaron los tablones sueltos del suelo. Pero no encontraron nada. El retablo había sido trasladado hacía casi tres años. ¿Por qué buscaban en el palacio, si, según declaraciones de otros alemanes, sabían que el retablo había salido de allí en un carro de mercancías? Los

buscadores parecían desorganizados.

Y entonces surgió un nuevo peligro. Los alemanes empezaron a requisar residencias privadas para usarlas como cuarteles. Las confiscaciones iban en aumento, y cada vez eran más los domicilios particulares intervenidos, que seguían una línea que se aproximaba a la primera de las dos casas en las que se ocultaba *La Adoración del Cordero Místico*. Si alguna de ellas quedaba ocupada por las tropas alemanas, era casi seguro que acabarían encontrando los paneles.

El 4 de febrero de 1918 el canónigo y los cuatro mismos ciudadanos trasladaron una vez más el retablo a una nueva ubicación, situada más al norte: la iglesia de San Esteban, de la orden de los agustinos. Se desconoce si recurrieron una vez más a un carro de mercancías o si se les ocurrió alguna otra estrategia para transportarlo. En tanto que iglesia, era improbable que San Esteban fuera a ser confiscada, y buscaron un buen escondrijo en su interior: retiraron un confesonario de la pared, colocaron los paneles verticalmente, apoyados en ella, y lo devolvieron a su sitio.

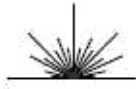
Aquél sería el último movimiento al que someterían al retablo. Ya no habría más preguntas. La guerra se acercaba a su fin, y existían pocas dudas sobre el resultado. Los alemanes ya no podían permitirse el lujo de buscar un tesoro oculto.

Pero la inminente derrota puso al descubierto que todo aquello de la conservación de obras de arte y edificios históricos no era más que fachada. Semanas antes del armisticio, los alemanes anunciaron públicamente que harían estallar toda la ciudad de Gante en su retirada.

Ahora, el canónigo Van den Gheyn estaba dividido: ¿debía revelar, finalmente, cuál era el paradero de *La Adoración del Cordero Místico*? Prefería que cayera en manos enemigas a que resultara destruido para siempre. ¿O acaso debía poner en peligro su propia vida para intentar trasladarlo una vez más, llevárselo de Gante, ahora que la guerra se acercaba a su fin? Aunque llevaba ya varias noches sin dormir, no lograba decidirse.

En realidad, fue la historia la que decidió por él. Los alemanes se retiraron dejando la ciudad intacta. *El retablo de Gante* se había salvado. El 11 de noviembre de 1918 la contienda terminó.

Gracias a la gran valentía y la astucia del canónigo Van den Gheyn, el tesoro nacional de Bélgica permaneció en la ciudad en la que había sido creado mientras duró el largo y espantoso conflicto bélico, a pesar de los incontables interrogatorios y de que en más de una ocasión estuvieran a punto de dar con su paradero, superando todas aquellas maniobras nocturnas y ocultaciones secretas. Nueve días después del armisticio, los paneles salieron de su escondite y se expusieron una vez más en la catedral de San Bavón.



En las semanas que siguieron al armisticio, en el bando alemán existía la preocupación de que el tratado de paz incluyera no sólo reparaciones económicas, sino también la entrega de obras de arte alemanas. El precedente lo había establecido Napoleón, cuyo precio para el cese de las hostilidades incluía siempre un pago posterior en piezas artísticas. Abundando en los temores alemanes, un artículo publicado en el periódico francés *Lectures pour Tous* en agosto de 1918 enumeraba las obras de arte exhibidas en museos alemanes que el imperio derrotado tendría que entregar en pago a Francia, a modo de indemnización por una «guerra infligida caprichosamente».

La lista se dividía en dos categorías: el primer grupo incorporaba las obras que habían de ser entregadas según criterios históricos, entre ellas todo lo robado por Napoleón y repatriado tras su derrota de 1815, así como los trofeos robados por los franceses durante la guerra franco-prusiana. Para el autor francés del artículo, todo lo que cualquier francés hubiera robado debía considerarse propiedad legítima de Francia.

El segundo grupo de obras de arte correspondía, simplemente, a su deseo de historiador de arte de poseer las piezas más importantes y hermosas de las colecciones alemanas. El autor no aportaba la menor argumentación a su favor, por endeble que fuera. Colonia debía ofrecer su gran patrimonio en arte medieval. Dresde contaba con algunas pinturas magníficas de Poussin, Rubens y Claude Lorrain. En Berlín y Múnich se acumulaban demasiadas obras de arte de maestros franceses, y debían entregarlas todas. Y, ya puestos, que enviaran también sus colecciones italianas, y las mejores obras maestras alemanas. Aquel artículo sólo podía haber sido escrito para meter el dedo en la llaga, para inspirar temor en una Alemania que hasta hacía muy poco había resultado temible.

Una vez más se daban las condiciones para que *El retablo de Gante* —reclamado con tanto descaro en aquel artículo publicado por *Die Kunst* en 1915, y que tantas críticas había suscitado— volviera a unir todas sus piezas. Aunque en esa ocasión era Berlín la que debería ceder las suyas. La reunificación tendría lugar en la ciudad que había visto nacer a la pintura.

*La Adoración del Cordero Místico* regresaba a casa.

Los términos del alto el fuego se concretaron poco antes de la firma del acuerdo de paz, en 1918. El artículo 19 del Tratado de Versalles materializó los temores alimentados por el artículo aparecido en *Lectures pour Tous*. Los franceses pretendían recuperar toda obra de arte que hubiera estado alojada en suelo francés, aunque sólo fuera porque los franceses la hubieran robado. Durante una sesión de la comisión, el

representante galo advirtió que a Alemania se le requeriría que realizara una auditoría de sus obras de arte. El país derrotado pagaría de dos maneras: garantizaría reparaciones económicas, sí, pero ese dinero provendría de la venta forzosa de su patrimonio cultural. La comisión justificaba esa decisión sobre la base de un rumor según el cual el káiser había aceptado la oferta de un grupo de marchantes de arte que incluía la comercialización de obras legítimamente robadas por los franceses antes de la guerra. Esa venta supondría un incumplimiento del artículo 19, y los alemanes serían castigados por ella.

Otro artículo francés, en esta ocasión publicado a principios de 1919 en la *Revue des Deux Mondes*, exigía pagos adicionales en obras de arte. En concreto, se refería al *Jinete de Bamberg*, la primera estatua ecuestre de la Edad Media, así como a efigies de las catedrales de Naumberg y Magdeburg. El autor no justificaba las demandas. Tal vez sentía que no eran necesarias. O quizá se tratara de una prueba: ¿hasta dónde podían llegar los vencedores para explotar la situación e incrementar sus posesiones nacionales?

Los franceses no eran los únicos oportunistas: los italianos se apoderaron de pinturas y manuscritos de Viena en el momento del cese de las hostilidades. Como encontraron poca oposición al hacerlo, a principios de 1919 concretaron otra exigencia, inmediatamente antes de la firma del tratado de paz que fijaría todas las reparaciones y limitaría el alcance de los excesos. Dicha exigencia incluía manuscritos, armaduras del Museo Militar austríaco y veintisiete de las mejores obras pictóricas de la Galería de Viena, casi todas ellas de autores italianos. En respuesta, el director de la pinacoteca, doctor E. Leisching, escribió:

Resulta difícil mantener la cabeza fría y al mismo tiempo llamar por su nombre a todo este asunto. Un mero vistazo a esa larga lista basta para que se le encoja a uno el corazón. Lo que ahora está en juego es nada menos que la pérdida de obras que son la posesión espiritual de todos esos incontables miles que se creen con derecho al sentido de la belleza, a la educación, a la cultura, a una sensación de grandeza espiritual y dignidad humana que trasciende las fronteras nacionales. Son, casi exclusivamente, obras de origen nativo, y su pérdida sería profundamente sentida por toda la población, obras que se han abierto paso en los corazones y las mentes del pueblo. En una palabra, [los italianos] quieren arrebatarnos, con un refinamiento cruel, lo que más nos dolería, posesiones empapadas en grado sumo de la personalidad y el espíritu de nuestra ciudad, que expresan ante el mundo entero la fama, el encanto y el alma misma de Viena.

Por más melodramático que suene, el sentimiento expresado por el doctor Leisching era sincero y sentido.

El Tratado de Versalles, firmado en 1919, estableció los términos finales y puso fin a las especulaciones y a las listas de deseos. Los artículos 245 - 247 se ocupaban

con detalle de las obras de arte y las reparaciones para éstas. Una lectura de los mismos sirve para comprender cuál sería el destino de los paneles laterales de *La Adoración del Cordero Místico*.

Francia aprovechaba la oportunidad de resarcirse de las pérdidas sufridas no sólo en esa guerra, sino en la anterior. El artículo 245 abordaba las reparaciones a Francia por los objetos saqueados, también, durante la guerra franco-prusiana:

En un plazo de seis meses posterior a la entrada en vigor del presente Tratado, el gobierno alemán debe devolver al gobierno francés los trofeos, archivos, recuerdos históricos u obras de arte sacadas de Francia por las autoridades alemanas en el curso de la guerra [franco-prusiana] de los años 1870 - 71, así como durante esta última contienda, de acuerdo con una lista que le será comunicada por el gobierno francés; en particular, las banderas francesas tomadas en el curso de la guerra de 1870/71 y todos los documentos políticos confiscados por las autoridades alemanas el 10 de octubre de 1870 en el castillo de Cerçay, cercano a Brunoy (Sena y Oise), a la sazón propiedad del señor Roucher, anterior ministro de Estado.

El artículo 247 estipulaba las reparaciones por la destrucción de Lovaina, y el destino de *El retablo de Gante*:

Alemania se compromete a dotar a la Universidad de Lovaina, en los tres meses posteriores a la fecha en que se efectúe la solicitud y se transmita a través de la intervención de la Comisión de Reparación, de manuscritos, incunables, libros impresos, mapas y objetos de colección que se correspondan en número y valor con los que resultaron destruidos por Alemania en el incendio de la Biblioteca de Lovaina. Todos los detalles relacionados con esa sustitución serán determinados por la Comisión de Reparación.

Alemania se compromete a entregar a Bélgica, a través de la Comisión de Reparación, en un plazo de seis meses posteriores a la entrada en vigor del presente Tratado, y para permitir a Bélgica la restitución de dos grandes obras artísticas:

1) Las hojas del tríptico de *El Cordero Místico*, pintadas por los hermanos Van Eyck, que anteriormente se encontraban en la iglesia de San Bavón y que en la actualidad se exponen en el Museo de Berlín.

2) Las hojas del tríptico *La Última Cena*, pintadas por Dirk Bouts, que anteriormente se encontraban en la iglesia de San Pedro de Lovaina, de las que dos se hallan en la actualidad en el Museo de Berlín, y otras dos en la Antigua Pinacoteca de Múnich.

Las reparaciones permitirían unir las partes diseminadas de *El retablo de Gante*.

Otro tratado tendría importancia para el futuro del arte al término de la Primera Guerra Mundial. En efecto, el 2 de septiembre de 1919 se firmó el Tratado de Saint Germain, que se ocupaba de la disección del Imperio austro-húngaro y del destino de sus posesiones, divididas desde la guerra. El artículo 196 trataba de las temidas



reparaciones en forma de obras de arte, más allá de lo que hubiera sido destruido o saqueado. ¿Cuánto castigo sobre Alemania adoptaría la forma de sangría cultural?

El tratado, en esencia, posponía para futuras negociaciones con cada país la naturaleza y constitución exactas de las posesiones austríacas escindidas, con la indicación de que los objetos sólo pudieran repartirse si «forman parte del patrimonio intelectual de los distritos cedidos», y de que dicha distribución se realizaría de acuerdo a «términos de reciprocidad». El Tratado de Saint Germain no contemplaba ninguna «liquidación a precio de saldo», lo que debió de decepcionar a algunos académicos franceses e italianos. La formulación de los artículos que lo componían parecía benévola con Austria. Su cumplimiento no lo fue tanto.

Las condiciones impuestas por el tratado no empezaron a aplicarse hasta 1921, año en que se celebró en Roma una conferencia con la participación de los Estados desmembrados del disuelto Imperio austro-húngaro. El lugar escogido para el encuentro, la antigua embajada austríaca de la capital italiana, se preparó para poner de manifiesto todo lo que Austria había perdido. Los austríacos presentes en la conferencia declararon que a Austria se le notificó cuál sería su destino sin dejar el menor resquicio a la discusión. El país y los ciudadanos de Austria serían castigados por los actos de los señores de la guerra.

El informe redactado por Austria para dejar constancia del desarrollo de las reuniones arroja luz sobre la psicología de las exigencias de reparación: «Cabe preguntarse cómo ha llegado Austria a la posición de tener que hacer frente a unas demandas tan extensas sobre sus posesiones culturales. En primer lugar se debe a la actitud del conquistador sobre el conquistado, y al deseo de llevarse de Austria lo que más valoraba de lo que le quedaba, su patrimonio cultural». La captura de obras de arte estaba pensada para humillar al vencido. Pero existía otro elemento que no pasó por alto a la delegación austríaca, un elemento de enriquecimiento nacional, que por lo general constituía la meta del invasor. En ese caso concreto, cuando quien se defendía se supiera victorioso, aplicaría las mismas sanciones: «A ello debe añadirse el fin específico de los Estados Sucesores que pretenden superar a la Viena destronada enriqueciendo sus propias instituciones, archivos y museos, y exaltando su propio estatus nacional recuperando todo lo que pueda considerarse como posesión de su propio pasado».

El informe austríaco continúa afirmando que «a esos fines destructivos se opusieron con vehemencia las grandes potencias occidentales». Como hemos visto, los «Estados Sucesores» aprovechaban una ocasión única para robar a sus antiguos amos y engordar así sus pertenencias, comparativamente minúsculas.

En un primer momento, Italia intentó imponer unas exigencias legítimas y solicitó mayores reparaciones, que retiró por completo al primer indicio de controversia. Polonia, por su parte, fue ensalzada por ser la única en no aprovecharse de la

situación. Checoslovaquia exigió «demandas desorbitadas para reparar las injusticias sufridas con los Habsburgo», buscando la recompensa sin importarle que el tratado estipulara que sólo podían reclamarse los bienes del «patrimonio intelectual». Sus pretensiones fueron rechazadas de plano por la comisión. Hungría era la que más pedía, y fue la que más obtuvo. Pero las complicaciones de la negociación húngara llevaron a que se considerara necesaria la consecución de un acuerdo por separado, que se alcanzó en septiembre de 1927 y se firmó en noviembre de 1932. Finalmente, Austria entregó a Hungría 180 obras, de las cuales 18 se consideraron «de importancia sobresaliente».

Bélgica intentó sin éxito convencer al comité para que obligara a Austria a devolverle dos de sus tesoros artísticos, adquiridos legalmente por parte de colecciones austríacas: las joyas de oro que formaban parte del tesoro de la orden militar borgoñona del Toisón de Oro, orden de caballería fundada en 1430 por el patrón de Van Eyck, el duque Felipe el Bueno; y el *Retablo de San Ildefonso*, de Rubens.

Finalmente, el Tratado de Versalles resultó más benevolente con respecto al retorno de las obras de arte que sus precedentes históricos, sobre todo del establecido por Napoleón. Perseguía anticipar una nueva era en que las obras de arte y el patrimonio cultural se vieran excluidos de las reparaciones de guerra. Dicha política ilustrada armonizaba con el discurso académico que se dio al inicio de la Primera Guerra Mundial sobre la posición de privilegio que merecía el arte. Con la destacada excepción de los laterales de *El retablo de Gante*, que habían sido adquiridos de buena fe, según se decía, camino del Museo de Berlín, y de *La Última Cena* de Dirk Bouts, sacada de Lovaina, las únicas compensaciones artísticas estipuladas en el Tratado de Versalles tenían que ver con obras que habían resultado destruidas.

Por su parte, el Tratado de Saint Germain se redactó en unos términos igualmente razonables. A pesar de ello, algunos Estados resultantes de la desmembración del Imperio austrohúngaro quisieron explotar la situación. Pero un comité firme, al tiempo que se alineaba moralmente con aquellos Estados Sucesores, impidió que se legalizara el pillaje y tomó decisiones razonadas. Las principales potencias occidentales (Estados Unidos, Inglaterra y Francia) estaban decididas a preservar el núcleo de la cultura austríaca, que había sido desde antiguo la capital histórica y cultural de la Europa Central. Exceptuando a unos pocos franceses más vehementes, Francia fue una de las mayores defensoras de mantener la Viena de posguerra como centro cultural, una vez que los ánimos de la guerra se hubieron sosegado.

De los 440 artículos especificados en el Tratado de Versalles, ninguno escoció tanto a los alemanes como el retorno forzoso de los seis paneles laterales de *La Adoración del Cordero Místico*. Se trataba de unas obras que no eran robadas, o que al menos ellos no habían sustraído. Las había robado el vicario general Le Surre de su

propia catedral y las había vendido, en primer lugar, al marchante de arte de Bruselas L. J. Nieuwenhuys, y después a su siguiente propietario, el coleccionista inglés Edward Solly. La fama de los paneles hacía que resultara imposible no reconocerlos. Pero cuando la colección entera de Solly fue adquirida por Prusia, había transcurrido tanto tiempo desde el primer robo que el país germánico podía justificar su acción declarándose inocente de toda complicidad en el delito. Así pues, cuando los paneles fueron donados al Museo de Berlín, todo rastro de falta era ya un recuerdo distante. Las manos de los responsables del Museo Kaiser Friedrich —al menos por lo que respectaba a los paneles de *El retablo de Gante*— estaban más limpias que las de la mayoría de los responsables de los grandes museos del mundo de la actualidad, en los que numerosas adquisiciones tienen un origen cuestionable.

Después del tratado, cuando el Museo Kaiser Friedrich ya había devuelto los seis paneles laterales, así como el tríptico de Dirk Bouts sacado de Lovaina, el personal de la pinacoteca encontró la manera de expresar su resentimiento. Allí donde se habían expuesto los paneles de la obra de Van Eyck, se puso una placa que rezaba: «Arrebatados a Alemania por el Tratado de Versalles».

Años después, cuando se planteaban las reparaciones por los daños infligidos durante la Segunda Guerra Mundial, se retomó el debate sobre el artículo 247. Charles de Visscher, destacado abogado belga y miembro del Tribunal Internacional de Justicia, escribió un artículo titulado «Protección internacional de las obras de arte y los monumentos históricos», que publicó el Departamento de Estado estadounidense en 1949. En él, su autor aborda la cuestión de la devolución de los paneles laterales de *El retablo de Gante* según el Tratado de Versalles.

La restitución requerida a Alemania no implicaba la recuperación de unas obras de arte tomadas por la fuerza o de las que se hubiera apropiado mediante tratado. El gobierno belga se abstuvo de rebatir la legitimidad de dichas transacciones. Cuando las obras regresaron a Bélgica, el ministro de Ciencia y Bellas Artes, en un discurso pronunciado con motivo de la inauguración de la exposición sobre Van Eyck y Bouts, celebrada en Bruselas, reconoció que las pinturas había sido adquiridas [por Berlín] de manera correcta. Por tanto, su cesión a Bélgica no suponía en modo alguno restitución ni recuperación en sentido estricto. En principio, se justificaba por el derecho de Bélgica de recibir compensación por las obras de arte destruidas por los ejércitos alemanes durante la guerra. En cuanto a la elección de las obras reclamadas, ésta desarrollaba la idea —según se afirmaba explícitamente en el texto— de restaurar la integridad de dos grandes obras de arte. Dado que el regreso de las obras de arte especificadas en el artículo 247 se solicitaba a Alemania en concepto de reparación, dicho regreso había de realizarse, cómo no, sin sumarle recompensa. Con todo, Alemania reclamó posteriormente haber colocado a crédito el importe total de su valor, que se establece en 11.500.000 marcos de oro, y que [Alemania] propuso

descontarlos del pago anual en concepto de reparación [económica]. Dicha pretensión fue unánimemente rechazada por la Comisión de Reparación.

El regreso de los seis paneles laterales de Berlín fue triunfal, y fueron trasladados como si de un héroe de guerra herido se tratara. Se preparó un vagón de tren especial cubierto de banderas belgas para transportar las piezas. El ferrocarril se detuvo en todas las estaciones que se encontraban en el trayecto entre Berlín y Bruselas, donde las multitudes se congregaban para dar la bienvenida a aquellos laterales secuestrados y separados de su tesoro nacional, al tiempo que entonaban el himno del país y agitaban banderolas.

El retablo se exhibiría completo por primera vez desde hacía más de un siglo. Tras dos semanas expuesto junto a *La Última Cena* de Dirk Bouts en el Museo Real de la capital belga, todas las piezas de *La Adoración del Cordero Místico* regresaron en tren a Gante. Se celebraron recepciones. Varios altos cargos pronunciaron discursos ante multitudes de miles de personas. Todas las campanas de la ciudad repicaron al unísono, celebrando la integridad recobrada de la obra maestra de Van Eyck, una pintura que simbolizaba, para el pueblo belga, la supervivencia de su nación.

# Capítulo

## 7

### *Ladrones en la catedral*

**R**ECHONCHO y desaliñado, el sacristán Van Volsem realizó la última ronda del día en la catedral de San Bavón, mientras conducía a los últimos fieles y visitantes hasta la puerta de salida. Consultó la hora. Debía acudir a una cena en la residencia del obispo.

El sol se ponía ya tras las chimeneas y tejados puntiagudos del horizonte, y el sacristán salió a la calle y aspiró el aire tibio de abril. Rebuscó entre el pesado manojó de llaves hasta dar con la que cerraba el portón de la catedral, que no volvería a abrir hasta el día siguiente.

El personal de mantenimiento barría, vaciaba el cepillo de las limosnas, situado junto al banco de velas votivas, quitaba el polvo a las hornacinas que se curvaban tras las esculturas de piedra. Los últimos encargados de la limpieza abandonaban el templo por una puerta lateral, que cerraban ellos mismos.

Cayó la noche. En el interior de la catedral soñolienta una figura descendió entre las sombras del balcón del coro.



A las cinco de la mañana del día siguiente, 11 de abril de 1934, el sacristán Van Volsem emprendió la primera ronda de la jornada. Cumpliendo con su rutina habitual, abría puertas, alisaba tapices y comprobaba los trabajos de mantenimiento del personal. Se fijó en que uno de los accesos laterales de la catedral había quedado abierto. Le pareció curioso, pero recordó que no era la primera vez que aquello sucedía.

Hasta las 7.30 no vio el cerrojo forzado en la reja que cerraba el paso a la capilla Vijd.

«No —se dijo, y sintió que el corazón empezaba a latirle con más fuerza—. Esa cerradura no.»

Los goznes de las rejas chirriaron cuando éstas cedieron. Allí, en el interior de la capilla, se exhibía *El retablo de Gante*, con las alas cerradas. Y sin embargo, desde donde se encontraba, el sacristán podía distinguir el panel que representaba al Cordero de Dios, visible sólo cuando los laterales quedaban abiertos.

Allí faltaba un panel.

El sacristán corrió hasta el despacho del canónigo Van den Gheyn, el hombre que con tanto ahínco había defendido el políptico durante la Primera Guerra Mundial. Eran las 8.35 de la mañana. Avisaron a la policía, aunque para entonces ya se había corrido la voz. Una muchedumbre se había agolpado en el interior de la catedral para contemplar la escena de la desaparición, y al hacerlo, sin querer, borró las pistas que pudieran haber quedado. Los agentes de la autoridad llegaron después.

Abriéndose paso entre la multitud que se había congregado para ver con sus propios ojos que en la esquina izquierda inferior del retablo se apreciaba un vacío, el inspector de policía Patjin vio una nota pegada al marco. En ella, escrito en francés, podía leerse: «Tomado por Alemania en virtud del Tratado de Versalles».

¿Se trataba, pues, de un delito de venganza por haber obligado al Museo Kaiser Friedrich de Berlín a entregar los paneles laterales de *La Adoración del Cordero Místico*? La pieza robada era demasiado famosa para poder ser vendida y comprada en el mercado del arte. ¿O no era así? Nieuwenhuys había encontrado comprador para los seis paneles robados una generación atrás. ¿Era posible que algún coleccionista deseara poseer uno solo de los doce paneles que componían aquella obra maestra?

El panel desaparecido correspondía a uno de los laterales del retablo. Era, en efecto, uno de los que habían sido cortados verticalmente para su exhibición en Berlín. Contenía un anverso y un reverso pintados, y habían sido sustraídos los dos. Cuando el políptico quedaba cerrado —lo que sucedía los días laborables—, el reverso del panel mostraba la escultura pintada de san Juan Bautista en grisalla. Cuando el políptico se abría los fines de semana y en fechas señaladas, el anverso mostraba a los llamados Jueces Justos a caballo, de viaje para admirar al Cordero del sacrificio que se situaba en el centro de la pintura. Se decía que entre los jueces podían identificarse los rostros camuflados de varios personajes, entre ellos los del duque Felipe, Hubert van Eyck y un autorretrato de Jan.

Los antiguos goznes de hierro que mantenían el panel en su lugar habían sido retirados, y posteriormente éste se había arrancado del marco, posiblemente con ayuda de un destornillador grande. La retirada de las bisagras requería cierta pericia en carpintería. El marco que rodeaba el espacio ahora vacío aparecía astillado, pero no se observaban daños en los demás paneles. Tampoco se apreciaban huellas dactilares o de pisadas, ni otras pistas evidentes. En cualquier caso, de haberlas habido, los curiosos las habrían borrado con su presencia.

¿Por qué robar ese panel en concreto? Sus dos lados guardaban relación con Gante, más que el resto de las piezas que componían el políptico. En tanto que santo patrón de la ciudad, Juan Bautista formaba parte del sello municipal y, hasta 1540, la catedral de San Bavón se conocía como iglesia de San Juan. Por su parte, la elección del panel de los Jueces Justos podía no estar exenta de un componente irónico, pues

el fallo de la Comisión de Reparaciones del Tratado de Versalles había obligado a Alemania a devolver precisamente ese panel. Existían otras posibles razones para explicar que el ladrón hubiera optado por llevarse a los Jueces Justos. En 1826 había empezado a circular un grabado de ese panel, aislado del resto, obra del artista británico John Linnell, lo que hizo que su fama se incrementara. Y si resultaba que el panel de los Jueces contenía, como se decía, no sólo el retrato de Jan, sino los de Hubert y Felipe el Bueno, la obra adquiriría una dimensión histórica y regional superior a la del resto.

Desde un buen principio, aquel robo se investigó de un modo peculiar y con una falta de profesionalidad asombrosa que llevó a los defensores de las teorías de la conspiración a asumir la implicación de algún cómplice interno.

En primer lugar, el jefe de policía Patjin llegó tarde al lugar del delito. Había estado estudiando, precisamente, el informe sobre el robo de quesos a un quesero de Gante, lo que motivó su retraso. Tras su llegada a la catedral, no se le ocurrió evacuar ni sellar el recinto, y la gran cantidad de gente que pululaba por el lugar borró todas las pistas que pudieran haber quedado. Además, no ordenó ninguna investigación de las inmediaciones, ni tomó fotografías ni comprobó la presencia de huellas dactilares. No avisó a la policía federal, que de todos modos se personó en el lugar de los hechos. El inspector Antoon Luysterborgh llegó poco después que el propio Patjin. Lo más raro y ridículo de todo fue que, tras echar un breve vistazo al lugar del delito, Patjin se disculpó y regresó al caso de los quesos robados.

Fue Luysterborgh el que se quedó para proseguir con las pesquisas, aunque lo cierto es que no se mostró más exhaustivo que su colega. El informe oficial de la policía sólo mencionaba el robo del panel, y pasaba por alto el hecho de que éste se encontraba partido verticalmente y de que, por tanto, en la práctica, eran dos los paneles que habían desaparecido.

El retablo de Van Eyck llevaba poco más de un decenio —desde 1921— íntegro y en su ciudad de origen. En julio de 1930, para la celebración del primer centenario de la independencia de Bélgica, *La Adoración del Cordero Místico* se había exhibido orgullosamente en el exterior de la catedral, como símbolo de un país unido e independiente. Y ahora sucedía eso.



El robo de los Jueces Justos tuvo lugar durante un período difícil para la joven monarquía belga. Afectada por una recesión nacional desencadenada por la Depresión estadounidense, el desempleo aumentaba de manera galopante. Cuanto más se agravaba la crisis económica, más crecía el fervor religioso. Entre 1932 y

1933, en el área de Beauraing se informó de múltiples apariciones marianas, y ésta se convirtió de pronto en lugar de peregrinación.

Durante los primeros tres meses de 1934 la crisis nacional lo había ocupado todo. El 18 de febrero de ese año el pueblo conoció, horrorizado, la noticia de la extraña muerte de su rey. Alberto I se encontraba de excursión en un lugar remoto llamado Marche-les-Dames cuando resbaló y sufrió una caída que le causó la muerte. Muchos sospecharon que no se había tratado de ningún accidente. Además, el 28 de marzo de ese mismo año, el Banco Socialista del Trabajo se declaró en bancarrota. Miles de pequeños inversores perdieron todos sus ahorros. Apenas unas semanas después, la mayor entidad bancaria del país, la Unión Bancaria General, anunció pérdidas millonarias que la acercaban también al descalabro. Tras el robo del panel de los Jueces Justos, descubierto el 11 de abril, la prensa nacional y local se hizo eco de la historia y expresó su indignación por la falta de medidas de seguridad en la catedral en general, y en la capilla en particular. Ningún guardia se hallaba vigilando el lugar en el momento de los hechos, ni existía barrera alguna entre los visitantes y el retablo.

Los visitantes podían tocar tranquilamente la pintura sin que nadie se lo impidiera. Los columnistas belgas se preguntaban en sus artículos: ¿Así es como protegemos nuestros tesoros nacionales?

Aquél era el robo más sonado de una obra de arte desde que en 1911 *La Gioconda* había desaparecido del Museo del Louvre, y los periódicos no se ahorraron las recriminaciones. Tras todas las vicisitudes por las que había pasado *La Adoración*, ¿cómo podían los belgas permitir que se les escapara?

Aunque la «tarjeta de visita» dejada por los ladrones apuntaba a una motivación nacionalista en su referencia al Tratado de Versalles, resultaba inimaginable que el gobierno alemán hubiera financiado un acto tan descarado y agresivo como aquél. Tal vez el panel de los Jueces Justos hubiera sido robado por algún airado justiciero que pensara llevarlo a Alemania como trofeo.

En el lugar del delito no había más pistas. La única información útil la proporcionó un transeúnte que dijo haber visto una luz encendida en la capilla Vijd hacia las 11.15 de la noche. La policía no contaba con nada más. Tres días después del robo, el canónigo Gabriel van den Gheyn declaró, en una entrevista concedida al periódico *La Flandre Libérale*: «Supongo que debe de ser obra de extranjeros, y estoy casi seguro de que su finalidad última es el chantaje». Transcurrida otra jornada, el canónigo publicó un editorial en el periódico *L'Indépendance Belge* en el que afirmaba: «Una vez que he tenido tiempo para recuperarme y reflexionar sobre ello, creo que debemos estar ante un delito de venganza».

¿Se trataba de una mera suposición, o sabía más del robo de lo que manifestaba?

Una respuesta llegó el 30 de abril de 1934 cuando el obispo de Gante, monseñor Honoré-Joseph Coppieters, recibió una carta contenida en un sobre de color verde



pálido.

Se trataba de una nota de rescate mecanografiada en francés, y decía así:

Es todo un privilegio informarle de que nos hallamos en posesión de las dos pinturas de Van Eyck que fueron robadas de la catedral de su ciudad. Creemos preferible no explicarle mediante qué circunstancias dramáticas estas perlas han acabado en nuestro poder. Ha sucedido de un modo tan incoherente que la actual ubicación de las dos piezas sólo la conoce uno de nosotros. Éste es el único hecho que debe concernirle, pues sus implicaciones resultan aterradoras.

Le proponemos entregarle las dos pinturas bajo las condiciones siguientes: en primer lugar le entregaremos la grisalla de san Juan. Una vez que la haya recibido, usted entregará a una persona cuya dirección le facilitaremos la cantidad de un millón de francos belgas en 90 billetes de 10.000 francos y 100 billetes de 1.000 francos. El dinero habrá de venir envuelto en un paquete, y sellado con el membrete de la diócesis, paquete que a su vez tendrá que envolverse en papel de embalar y sellarse con lacre corriente.

Asegúrese también, monseñor, de que evita entregarnos billetes con números de serie registrados. Y, por último, debe comprometerse a convencer a las autoridades competentes de que suspendan toda acción legal y abandonen el caso indefinidamente. Una vez que los billetes obren en nuestro poder y que nos aseguremos de que no existen dificultades, le será indicado el lugar en el que puede recoger a los Jueces Justos.

Somos conscientes de que la cantidad exigida es elevada, pero un millón puede recuperarse, y en cambio un Van Eyck nunca podrá volver a pintarse. Es más, ¿qué autoridad se atrevería a asumir la responsabilidad de rechazar nuestra propuesta, que contiene un ultimátum? Sabemos bien que la comunidad artística y científica reaccionaría con indignación si tuviera conocimiento de su negativa y de las circunstancias de nuestra propuesta.

Si acepta nuestras condiciones, lo que no dudamos, publicará usted el siguiente texto en la sección «Miscelánea» de los anuncios clasificados del periódico *La Dernière Heure* los días 14 y 15 de mayo: «D.U.A. De acuerdo con las autoridades, aceptamos su propuesta totalmente».

D.U.A.

El obispo Coppieters estaba dispuesto a pagar, pero el fiscal de la Corona, Franz de Heem, y el ministro belga de Justicia se opusieron. La policía, al mando de Antoon Luysterborgh, aconsejó al obispo que fingiera complicidad. El magistrado De Heem y la policía redactaron el anuncio que aparecería en los clasificados, de acuerdo con las instrucciones recibidas, pero no con el texto propuesto, sino con éste: «D.U.A. Proposición exagerada».

El 20 de mayo llegó una segunda carta. Los ladrones mantenían el tono amable,

pero se mostraban insistentes. Si no aceptaban el acuerdo en su totalidad, los delincuentes empezarían a cortar pedazos de los paneles y los enviarían a la diócesis. La misiva concluía con una posdata misteriosa: «Monseñor, dado que manejamos este caso casi en términos comerciales, y los objetos, en realidad, pertenecen a terceros, es justo que le paguemos una comisión del 5 por ciento, del que podrá disponer libremente». El intento de soborno al obispo añadía insulto al daño infligido.

El magistrado De Heem se hizo cargo de las negociaciones, y respondió por escrito en nombre del obispo. Las cosas se pusieron más difíciles cuando el gobierno belga empezó a presionar para que los paneles fueran recuperados, mediante pago de rescate si era necesario. El gobierno consideraba que el propietario del retablo era él, y no la diócesis, y que la pintura constituía un tesoro nacional, no sólo eclesiástico. Así pues, la recuperación del panel robado era un asunto de emergencia nacional.

El obispo ofreció una recompensa de 25.000 francos a quien recuperara el panel. La suma parecía pequeña en relación con el valor incalculable del panel, y con la petición de los ladrones. En su momento, fueron muchos los que expresaron su sorpresa por la falta de entusiasmo del obispo ante la recuperación del panel, por más que el obispado careciera de los fondos necesarios para intentar pagar el rescate, aun cuando hubiera deseado hacerlo. Pero si el robo era asunto de Estado, ¿por qué no intervenía el gobierno y aportaba los fondos necesarios? Todas aquellas preguntas seguían sin resolverse. Un benefactor anónimo ofreció pagar una recompensa, más adecuada, de 500.000 francos. De él sólo trascendió que se trataba de un masón. Pero ninguna de las dos promesas de gratificación condujo a ninguna pista significativa.

Como mínimo, las notas de rescate sugerían un dato: la que hacía referencia al Tratado de Versalles era, probablemente, una pista falsa. El robo no era ningún acto de nacionalismo mal entendido, sino un delito con ánimo de lucro en un momento de crisis económica, por más que muy bien disfrazado para que pareciera lo contrario. Si de veras se tratara de un acto de represalia por las condiciones del tratado de paz, sus autores se habrían asegurado de que la ciudad de Gante se quedara para siempre sin su panel.

Presionados por el gobierno belga para que prosiguieran con las negociaciones, el obispo y la policía publicaron otro texto en la sección de anuncios clasificados: «D.U.A. De acuerdo con las autoridades, aceptamos plenamente su propuesta».

Al poco, el obispo recibió una tercera carta: «Hemos leído su respuesta en el periódico del 25 de mayo y tomamos nota de sus obligaciones. Obsérvelas a conciencia y nosotros cumpliremos con las nuestras. Le sugerimos que no revele a nadie nada sobre la entrega del S.J.». El sobre de color verde pálido contenía un resguardo del depósito de equipajes de la estación de ferrocarril de Bruselas Norte.

El inspector Luysterborgh, acompañado por De Heem, partió a toda prisa hacia Bruselas. Cuando presentaron el resguardo en el depósito de equipajes, recibieron un

paquete de 132 × 50 cm, envuelto en papel negro encerado. El empleado era un hombre de unos cincuenta años, sin más rasgo destacable que una barba puntiaguda.

El paquete fue trasladado al palacio episcopal de Gante, la misma residencia del obispo en la que Van den Gheyn había escondido los paneles durante la Primera Guerra Mundial. Allí fue examinado por expertos del museo. Se trataba, en efecto, de la mitad del panel que correspondía al reverso, y en él aparecía representada la estatua de san Juan Bautista. Pero entonces la policía realizó otro movimiento cuestionable y mantuvo en secreto la presencia del fragmento del retablo en el palacio episcopal, sin informar a nadie de su retorno.

A pesar del intento por mantener la discreción, el 31 de mayo el periódico *L'Indépendance Belge* publicó un artículo sobre el retorno del panel de san Juan Bautista. ¿Cómo se habían enterado? ¿Acaso había un topo en la policía o en la sede de la diócesis?

La cuarta carta llegó el 1 de junio:

Conforme a nuestro acuerdo y nuestras instrucciones previas, le pedimos que entregue personalmente el paquete que contiene nuestra comisión al padre Meulapas, de la iglesia de San Lorenzo de Amberes. Podría justificarlo explicándole que la entrega tiene que ver con una restitución de documentos y correspondencia relacionada con el honor de una familia muy honorable. Por favor, junto con el paquete, adjunte la página del periódico rasgada y dispuesta verticalmente. La persona que se presente a recoger el paquete, a fin de demostrar su identidad, le entregará la otra parte del periódico rasgado.

¿Quién era ese nuevo intermediario? El vicario Henri Meulapas era el sacerdote residente de la iglesia de San Lorenzo, ubicada en la calle Markgravelei de Amberes. Tras una entrevista con la policía, ésta se convenció de que el religioso no sabía nada del incidente. Lo único que supo responder fue que, a través de la rejilla del confesonario, alguien le había preguntado si ayudaría a una importante familia belga a recuperar algunas cartas que, de divulgarse, supondrían la ruina de la casa real belga. Él se había mostrado dispuesto a colaborar. No —respondió a la policía—, no sabía quién se había confesado, pues la confesión se basaba en el anonimato. No obstante, de haberlo sabido tampoco se lo habría comunicado, porque hacerlo habría supuesto violar el secreto de confesión.

¿Decía la verdad el religioso, o se trataba del mejor actor de Bélgica? De una cosa no había duda: el ladrón estaba usando el secreto de confesión en su beneficio para la comisión del delito.

De Heem siguió fingiendo aceptación de las condiciones en nombre del obispo, e intentando atraer al ladrón hasta una trampa. A través de los anuncios clasificados respondió: «Carta recibida. Debido a algunas indiscreciones, por favor tenga paciencia durante unos días». La policía terminó de formular un plan, y finalmente

publicó el siguiente texto: «El paquete será entregado el 9 de junio».

Las siguientes cartas y respuestas aparecidas en la sección de anuncios exponían la preocupación creciente de los ladrones ante la lentitud con que se desarrollaban los acontecimientos. Aunque la publicación de mensajes en los clasificados no podía considerarse realmente un contrato legal, los delincuentes insistían una y otra vez en que el obispo publicara específicamente que renunciaba a emprender acciones legales contra ellos, como si eso fuera a eximirlos de ser sometidos a encausamiento penal, lo que demostraba, a la vez, una falta de comprensión de los procedimientos legales y una gran confianza en un «pacto de caballeros» de dudosa moralidad. Ellos devolverían el panel y recogerían la recompensa, y el obispo se comportaría como una víctima buena y honorable. Dos cartas más hacían hincapié en que se incluyera una frase en concreto, que finalmente publicó De Heem el 13 de junio: «Compromiso absoluto de que se mantendrá el secreto. Procedan sin temor». Esas garantías huecas presentadas por escrito proporcionaban apoyo moral, pero poco más.

La policía entregó el paquete sellado con el pago al padre Meulapas de Amberes, tal como solicitaban los ladrones. El 14 de junio, el ama de llaves de Meulepas vio que un taxista aparcaba junto a la vicaría. Éste se bajó del vehículo con una hoja de periódico arrugada en la mano y llamó a la puerta de la vicaría. Meulapas, tras comprobar que la mitad del periódico que la policía le había entregado encajaba con la que sostenía el taxista, le entregó el paquete.

Pero el paquete no contenía el millón de francos belgas exigidos, sino que la policía había incluido sólo 25.000 francos, tras anotar cuidadosamente los números de serie, además de una carta redactada por iniciativa propia:

En este sobre monseñor les entrega, por la grisalla, dos billetes de 10.000 francos y cinco billetes de 1.000 francos, es decir, 25.000 francos, de los cuales les asegura que no ha anotado los números de serie, y que nadie los ha visto. Contrariamente a lo que esperaba, no ha logrado reunir la cantidad demandada, pero abonará la cantidad de 225.000 francos después, o en el momento de la entrega de los J.

Estas condiciones son innegociables. El obispo no puede hacer más. A causa de la naturaleza del caso, no es posible organizar una suscripción pública. El obispo les garantiza que el asunto está cerrado, y que no se hará nada por investigar a las personas implicadas.

De Heem y la policía ofrecían a los ladrones una dosis de su propia medicina. Con aquellos delincuentes no habría pacto de caballeros. Mentían descaradamente sobre los números de serie de los billetes usados para el pago del rescate. Además, el obispo no podía garantizarles la inmunidad. Eso era cosa de la policía, y sólo ésta tenía autoridad para decidir si un caso se consideraba cerrado o no.

A lo largo de las negociaciones, los ladrones tenían en todo momento la sensación de que estaban tratando exclusivamente con el obispo. Sin embargo, Coppieters había

abandonado hacía tiempo toda implicación, y entregaba todas las cartas a De Heem sin abrirlas. En la última comunicación del inspector, éste dejaba de fingir que el obispo estaba implicado en las negociaciones, y se refería a él en tercera persona.

La siguiente misiva de los ladrones expresaba su consternación:

Parece innecesario subrayar lo mucho que nos ha afectado la lectura [de la carta adjunta]. Incumplir un acuerdo en este momento, cuando nosotros sí hemos cumplido con nuestro compromiso, sobre el pago de una comisión relativamente pequeña a cambio de que les entreguemos el objeto más valioso del mundo, y cuya pérdida perseguirá a quienes hayan causado esto, resulta incomprensible. Y socavar la confianza mutua, tan esencial para las delicadas y difíciles negociaciones relativas a esta inmensa obra de arte, resulta terrible. Nosotros hemos puesto en peligro nuestras vidas para poseer estas dos joyas, y seguimos pensando que lo que pedimos no es ni excesivo ni imposible de llevar a término.

Al expresar de ese modo la sensación de que habían sido traicionados, los ladrones parecían olvidar que los delincuentes eran ellos. Como mínimo, el obispo podría haber tenido la buena educación de pagar el rescate.

La policía se limitó a responder: «Lamentamos tener que mantener la proposición expresada en nuestra carta». Era evidente que se trataba de aficionados. Los ladrones no se atrevían a manifestar que destruirían el panel de los Jueces si no se pagaba el rescate. Eludían la amenaza explícita, y sugerían sólo que sucedería algo terrible. La policía confiaba en que no causarían daños a la pintura. A nadie le interesaba destruir el panel, y menos a los delincuentes. Hacerlo sería algo así como prender fuego a un maletín lleno de dinero. De modo que la policía esperaba y dejaría que los ladrones se pusieran en evidencia solos.

El 6 de julio llegó la octava carta. En su primera mitad, los ladrones se dedicaban a regañar al obispo por no pagar lo estipulado. Una vez dicho lo que tenían que decir, y ya más descansados, se mostraban dispuestos a alterar ligeramente sus exigencias. En su contraoferta, proponían un pago de 500.000 francos en ese momento, y de otros 400.000 en los doce meses posteriores a la entrega de la pintura.

Ante ello, la policía, impertérrita, respondió: «Mantenemos nuestra última propuesta».

La novena misiva resumaba impotencia. Los ladrones buscaban repetidamente ganar tiempo, y mantenían el farol.

Como no ha respondido en absoluto a nuestra última carta [...] la situación está muy clara [...] pero como el cese de las negociaciones depende de nosotros, le ofrecemos una última oportunidad de contactar, por el canal habitual, antes del 28 de julio. Si, llegado ese día, no se ha alcanzado una solución satisfactoria, ello implicará una ruptura definitiva de las negociaciones, con todas las consecuencias que se deriven de ella. Y nadie en el mundo, ni siquiera ninguno de nosotros, tendrá la

ocasión de volver a ver la obra inmortal, que se perderá para siempre. Permanecerá donde se encuentra, sin que nadie pueda tocarla. Eso es lo que implicará su decisión.

La respuesta, emocionalmente intensa, era justo lo que buscaba corroborar la policía. En esa carta, sin saberlo, los ladrones estaban desvelando alguna pista.

En las últimas líneas de su carta, los delincuentes revelaban que el panel se encontraba oculto en algún lugar no susceptible de ser descubierto. Es decir, que no se encontraba en la posesión inmediata de los ladrones. En realidad, no existía una amenaza real de que la pintura fuera a ser destruida. Sencillamente, se hallaba oculta, y seguiría oculta si no se pagaba ningún rescate.

La policía decidió subir la apuesta y respondió: «Confirmamos última propuesta».

Los ladrones, en la nota que siguió, expresaban su confusión. ¿Cuál era esa «última propuesta» que confirmaban, la de los delincuentes o la del obispo? «Dado que no deseamos romper las negociaciones por culpa de un malentendido — explicaban por escrito—, nos apresuramos a reclamarle una respuesta más explícita.» En aquella carta, como en las anteriores, sus autores se extendían en la reprimenda al obispo por no mantener su parte del pacto, a pesar de que la policía ya había dejado claro, varias comunicaciones atrás, que éste no participaba en las negociaciones. Aquélla en concreto terminaba con la amenaza de no escribir más, y realizaba una oferta abierta: leerían el periódico el primer día de cada mes, por si el obispo cambiaba de opinión y decidía cooperar más adelante.

Tras tanto marear a los ladrones, la policía no estaba más cerca de resolver el delito. Si aquélla iba a ser de veras la última carta, no recuperarían el panel; todavía no había pistas.

Pero, al parecer, los delincuentes no podían separarse de su máquina de escribir, e incumplieron incluso su amenaza de dejar de escribir. La undécima misiva llegó el 8 de septiembre. El tono había cambiado, y no quedaba ni rastro de la antigua cortesía. El autor de la carta no se molestaba en fingir que era la persona que firmaba las comunicaciones con las iniciales D.U.A. Al fin se habían dado cuenta de que el obispo no participaba en la negociación, y se referían a él en tercera persona, aunque hacían lo mismo cuando mencionaban a la policía que leería la carta... tal vez para indicar falta de respeto.

Lamentamos personalmente que no le hayan proporcionado [al obispo] los medios que habrían evitado nuestra ira ante las autoridades competentes, que no han mantenido su palabra ni sus promesas [...] D.U.A. no puede decir más al respecto, ni dar más instrucciones, pero se aventura a creer que esta carta les hará reflexionar seriamente [...] Entretanto, la obra maestra sigue en el mismo lugar, un lugar que sólo conoce D.U.A. y cuyo secreto no ha confiado siquiera a un pedazo de papel.

A pesar de la bronca y de las nuevas tácticas, la policía se mantuvo firme y respondió: «Carta recibida. Lamentamos tener que mantener la propuesta anterior».

Ya sólo habría dos cartas más.

El recurso a la tercera persona quedó descartado en la siguiente, una reprimenda en toda regla contra el trato impropio que estaban recibiendo los ladrones, tanto por parte del obispo como de las autoridades.

Ya preveía que no prestarías la debida atención a mi carta personal [la número 11]. Lo lamento profundamente [...] Habrá que admitir que tú y las autoridades tenéis una opinión distinta a la nuestra en este caso en relación con el significado del compromiso [...] Personalmente, empiezo a creer que nunca has tenido los 250 [mil francos prometidos en la contraoferta], y que es posible que en ningún momento hayas tenido la intención de pagarlos. Permíteme decirte que has maniobrado mal y que habría sido mejor que me hubieras dejado conservar el san Juan a mí.

Cuesta imaginar que para el obispo hubiera sido preferible que los ladrones se quedaran con el panel de san Juan. Dejando de lado ese lapsus de lógica, el autor de la carta tuvo otro desliz. Por primera vez recurría a la primera persona del singular, lo que indicaba, tal como sospechaba la policía desde hacía tiempo, que quien pedía rescate por el panel robado no era una banda organizada, sino un delincuente que actuaba solo y que, por el tono dolido de las cartas, se sentía totalmente desesperado.

La última misiva llegó el primero de octubre. Recurriendo a un tono más propio de una acusación judicial, el ladrón declaraba que todo aquel desastre era culpa del obispo por no haber jugado con deportividad y haber satisfecho los pactos de su acuerdo:

Has considerado innecesario responder a mi última carta personal. Entiendo que no te gustaran algunas de las frases que contenía, porque a nadie le gusta sentirse entre la espada y la pared, una pared que has levantado tú mismo. Pero eso es de una importancia relativa [...] Hemos llegado a un callejón sin salida, el punto en el que tú tendrás que aceptar nuestras condiciones si quieres volver a poseer la obra, si no quieres llevar sobre tus hombros la carga de todo lo que has provocado, sin esperanza de recuperar lo que sólo yo puedo entregarte. Permíteme concluir declarando que yo he hecho todo lo posible por salvar a los Jueces Justos. Tras intentar todo lo que estaba en mi mano, y a pesar de tu respuesta reiterada de que te resultaba imposible realizar contraofertas, creo que yo ya he cumplido con creces mi deber como jefe.

La carta alterna la primera persona del singular con la del plural, lo que indicaba, probablemente, fatiga por parte de su autor. El ladrón también se exculpa por completo, y carga toda la responsabilidad sobre el obispo. Esa fijación en el alto cargo eclesiástico, que no había participado en las negociaciones, sugiere que tal vez el delincuente lo conociera personalmente y de que hubiera supuesto que éste entraría en su juego, por lo que su decepción habría sido mayor.

La policía había realizado un trabajo razonable en el manejo de las demandas del rescate, pero estaban soltando el hilo de un pez que ya no podrían recuperar. El resto

de la investigación estaría salpicado de omisiones, vacilaciones y decisiones inexplicables.

Transcurrieron en silencio seis semanas más. Y entonces sucedió algo absolutamente melodramático y exagerado, algo que, para todos los implicados, era más propio de una obra de ficción que de un hecho real.



El 25 de noviembre de 1934, en el Colegio Santa María de la localidad de Dendermonde, cercana a Gante, durante un encuentro de la convención local del Partido Político Católico, Arsène Goedertier, de cincuenta y siete años, se desplomó, abatido por un infarto. Trasladado a una posada cercana, un amigo médico, el doctor Romain de Cock, le administró una inyección, tras lo que fue trasladado a la residencia de su cuñado, el joyero Ernest van den Durpel, en compañía de De Cock y de un sacerdote benedictino que había asistido al acto. Mientras lo trasladaban al domicilio, situado en la calle Vlasmart, Goedertier volvió a perder el conocimiento, aunque De Cock logró reanimarlo. Aturdido, el enfermo susurró con voz ronca: «Doctor, ¿estoy en peligro?».

Tendido en lo que sería su lecho de muerte, Goedertier se negó a que le confesara el padre Bornauw. Éste insistió, pero el moribundo lo rechazó diciendo: «Mi conciencia está en paz». Lo que sí hizo, en cambio, fue pedir que avisaran a su abogado, Georges de Vos. Éste llegó y se reunió en privado con su cliente durante quince minutos, según recordaban los hijos de Van den Durpel cuando, años después, les preguntaron por el asunto.

E instantes después Arsène Goedertier murió.

Cuando Georges de Vos abandonó el dormitorio donde acababa de producirse el fallecimiento, lo hizo muy pálido. No comentó nada a ninguno de los presentes, ni al padre Bornauw ni al médico, ni al anfitrión, Ernest van den Durpel. Tampoco habló con la policía. De hecho, el abogado del difunto jamás acudió a la policía, a pesar de tener conocimiento de una información de vital importancia para la resolución de un caso de robo muy divulgado.

Sólo un mes después de aquella muerte Georges de Vos reveló que, con su último aliento, Goedertier había admitido ser el ladrón de los paneles robados de Van Eyck. El abogado se había inclinado sobre el lecho para oír los murmullos del hombre agonizante, que le comunicó que él era la última persona en el mundo que conocía el paradero del panel de los Jueces. Entre estertores, Goedertier susurró: «Sólo yo conozco la ubicación de *El Cordero Místico*... mi estudio, en el archivo marcado como *Mutualité*... armario... llave».



Y entonces, en el momento más inoportuno, como si del desenlace de una ópera se tratara, el hombre había pasado a mejor vida.

¿Quién era Arsène Goedertier? La información que poseemos sobre él apunta a que, en muchos aspectos, era el candidato menos probable para perpetrar el robo de un tesoro nacional exhibido en una catedral y para pedir dinero a cambio de su devolución.

Arsène Théodore Victor Léopold Goedertier era un agente de cambio y bolsa, obeso y de corta estatura, de bigote espeso, curvado hacia arriba y encerado, quevedos, calvicie galopante y unas orejas grandes, puntiagudas, que parecían nacer más abajo de lo que era normal. Nacido el 23 de diciembre de 1876 en la ciudad de Ledes, cerca de Gante, fue uno de los doce hijos de un director de escuela primaria. Después de que su padre renunciara a su puesto tras una controversia relativa a la financiación del centro, le ofrecieron el cargo de sacristán en la iglesia de Santa Gertrudis, situada en el pueblo de Wetteren, a las afueras de Gante. Tras la muerte de la madre de Arsène, que ocurrió en 1896, el joven se convirtió en organista de la iglesia, donde terminó sucediendo a su padre como sacristán entre 1911 y 1919. En este sentido, consta que en una ocasión realizó unas enigmáticas declaraciones: «El mayor error de mi padre fue hacerme sacristán».

Arsène Goedertier fue un pintor poco destacado. Había estudiado en la Real Academia de Arte de Dendermonde y en la academia artística de Wetteren, de la que posteriormente se convertiría en director gerente. Desde 1913 un retrato suyo está expuesto en el ayuntamiento de Wetteren. El tema favorito de sus pinturas eran los interiores de las iglesias.

Inició sus estudios en Berlare, donde fue alumno de Honoré Coppieters, el hombre que tiempo después llegó a ser obispo de Gante. Además de ejercer de sacristán, también trabajó como administrativo en el municipio de Wetteren entre 1911 y 1919, y se libró del servicio militar por un problema ocular que le impedía ver con poca luz. A partir de ese año trabajó como agente de cambio y bolsa, y se convirtió en rostro habitual de los círculos financieros y los salones de Gante frecuentados por los poderosos. Siempre miembro activo de los grupos políticos y sociales de orientación católica, también enseñaba dibujo y diseño de tejidos en la Escuela Profesional de Kalken, y era muy buen sastre aficionado. Le encantaban los rompecabezas, sobre todo los que implicaban aspectos mecánicos. Su creatividad se extendía al diseño. Creó los planos para un nuevo modelo de aeroplano, y, aunque llegó a enviarlo a la fábrica Bréguet de París, ésta no se lo compró.

Goedertier también poseía una gran colección de novelas de detectives y espías. Los investigadores llegaron a la conclusión de que su biblioteca albergaba información útil, porque uno de los magistrados que llevaban el caso, Josef van Ginderachter, ordenó que fuera confiscada en su totalidad. En ella se encontraban las

obras completas de Maurice LeBlanc, cuyo personaje recurrente era un ladrón de guante blanco llamado Arsène Lupin, con el que su tocayo, Goedertier, podría haber sentido cierta afinidad. Según su esposa, éste hablaba a menudo, y con gran fascinación, del robo de los Jueces Justos.

El 3 de noviembre de 1915, Arsène Goedertier se casó con la parisiense Julienne Ninne, heredera de una empresa de artículos de tricotar. Tuvieron un hijo varón, Adhémar, al que llamaban por el diminutivo Dedé. Éste nació en 1922 y vivió sólo hasta los catorce años, sufriendo siempre de problemas de salud, entre ellos una afección ocular crónica que le dificultaba la visión con poca luz, y que probablemente había heredado de su padre, así como rasgos de enfermedad mental. Dedé recibió su confirmación en la catedral de San Bavón, ungido por el obispo Coppieters. Cuando finalmente se produjo su muerte, el 2 de mayo de 1936, dos años después del robo, el joven balbuceaba incoherencias, y repetía sin cesar las palabras «policía» y «ladrones».

Goedertier fue un hombre de gran actividad —profesional, social y benéfica—. En 1909 fue cofundador del Servicio de Salud Nacional Cristiano de Bélgica, conocido como De Eendracht. Posteriormente puso en marcha dos organizaciones benéficas católicas más: De Volksmacht, en 1920, y Davidsfonds, de la que se convirtió en presidente en 1932. Sus colegas comentarían su deseo de adquirir relevancia política en el seno de las organizaciones católicas. Su presencia era habitual en encuentros políticos, actos católicos y fiestas que se celebraban en el palacio episcopal, contiguo a la catedral de San Bavón.

Finalizada la Primera Guerra Mundial, Goedertier y su esposa abrieron una agencia de cambio y bolsa, instalada en un antiguo convento de dominicos del centro de la ciudad de Gante, y de la que sacaron buen partido en un breve espacio de tiempo. Vivían en una espaciosa residencia de Wetteren, dotada de comodidades poco habituales para la época, como calefacción central, criados, dos líneas de teléfono y, lo más lujoso de todo, disponían de un automóvil Chevrolet, blanco y reluciente.

En 1928, Goedertier fundó una organización llamada Plantexel, forma abreviada de Société de Plantation et d'Exploitation de l'Elaeis au Kasai. La finalidad de la empresa era establecer plantaciones de café y de aceite de palma en el Congo. Plantexel se declaró en bancarrota pocos días antes de la muerte de Goedertier. ¿Había sido el robo del panel un intento de reflotar su negocio? No parece plausible, pues llamó la atención de la policía que cuando falleció fuera un hombre rico. En su cuenta corriente se encontraron tres millones de francos, tres veces más que la suma que parecía haber exigido para devolver la pintura.

Los misterios no terminan aquí. Desde 1930, Goedertier estaba en posesión de un pasaporte falso que contenía su fotografía pero en la que aparecía registrado con el apellido «Van Damme». Parecía claro que escondía secretos, pero ¿de qué

naturaleza? ¿Y qué era lo que le había dicho realmente a De Vos, su confesor laico, en su lecho de muerte? Éste había sido el único testigo de la confesión y, por tanto, nadie podía corroborar la veracidad de lo que, según él, había revelado. ¿Sucedieron las cosas tal como él las contó? Y, ¿por qué no habló con nadie el abogado, ni siquiera con la policía, después de abandonar a su cliente ya fallecido, y se dirigió en automóvil al domicilio de Goedertier, en Wetteren, situado a quince kilómetros al sudoeste de Gante?

La esposa de Goedertier, Julienne, le abrió la puerta. Se dirigió al punto que su cliente le había revelado con su último aliento. En el estudio, en el cajón superior derecho del escritorio de Goedertier, en un archivo clasificado con la etiqueta «Mutualité», De Vos encontró copias realizadas con papel carbón de todas las notas de rescate, firmadas con las iniciales D.U.A. El archivo no contenía más información, pero sí una carta final, manuscrita, que no había sido enviada. La misiva ocupa varias páginas en las cuales su autor se dedica a vomitar sus pensamientos sin ningún orden, y está plagada de tachaduras y frases incompletas. Está redactada en un papel con membrete de Plantexel, y resulta en gran medida incoherente y dotada de una sintaxis peculiar en el original francés, escrito en una cursiva ladeada:

Me veo obligado a realizar una cura de reposo para restablecerme del todo. Me tomo el tiempo necesario para pensar con calma sobre el caso que nos ocupa. Tras la desaparición de los paneles, hemos llegado a estar en posesión de los mismos, y tras varios incidentes imprevistos, yo soy la única persona en el mundo que conoce el paradero de los Jueces Justos.

Tal vez no esté de más subrayar la importancia de la situación, pues me libera de toda barrera ante amigos u otras personas. Y, en consecuencia, puedo trabajar en la solución de este caso con calma y sin presiones [...] Comenzamos con la idea básica de que podríamos creer y confiar en la palabra de un obispo. Por otra parte, deseábamos demostrarles, entregándoles el san Juan, que podían confiar en nuestra palabra. Nosotros confiamos, ustedes desconfiaron, y por desgracia los dos nos equivocamos.

Ésa es, indirectamente, la causa de que el caso no se haya resuelto, y existe el riesgo de que no se solucione nunca, dado que ustedes aplican tácticas improcedentes. El segundo hecho que no suena bien en su correspondencia es la conclusión de que ustedes se atreven a asumir la responsabilidad de escribir que su propuesta es de «lo toma o lo deja». En las circunstancias en las que nos encontramos, es terrible atreverse a escribir algo así.

Hemos llegado a un punto muerto, del que sólo podremos salir mediante su buena voluntad. Yo estoy preparado para facilitarles la tarea, como he hecho en el curso de esta correspondencia, pero ustedes no pueden pedirnos la restitución del [...] sin que nosotros obtengamos algo a cambio, como ya hicimos con el san Juan. Deben admitir

que me esfuerzo mucho para permitir el regreso de la obra maestra, y que depende sólo de ustedes solucionar esta situación sin demasiados daños ni resentimientos.

Goedertier no vivió para enviar esa última carta. Pero en sus últimas misivas había revelado, sin querer, varios datos fascinantes. El panel estaba oculto en algún lugar prominente, público. No se hallaba directamente en su poder, ni podían acceder a él sus cómplices potenciales sin atraer la atención pública. Era posible, incluso, que se encontrara escondido a la vista de todos.

Las otras pistas que encerraban las últimas palabras de Goedertier, su mención a un «armario» y unas «llaves» no aportaron resultados. De Vos dijo no haber encontrado otros papeles ni pistas de ninguna clase en la casa relacionadas con *La Adoración del Cordero Místico*.

¿O sí encontró algo? ¿Puede creerse que De Vos descubriera las copias a papel carbón de las cartas y la misiva final manuscrita? Nadie verificó ni comprobó sus afirmaciones. El abogado estuvo más de quince minutos junto al lecho de muerte de Arsène Goedertier. Parece lógico que su cliente le susurrara algo más que aquellos fragmentos abreviados y melodramáticos que De Vos refirió más tarde.

El elegante y educado Georges de Vos había nacido en 1889 en la localidad belga de Schoten. Se doctoró en derecho, trabajaba como respetado abogado y ejercería de senador, en representación del Partido Católico, por el distrito de Sint Niklaas, Dendermonde. Los teóricos de la conspiración siempre han creído que De Vos ocultaba la verdad, que Goedertier pudo no ser más que una cortina de humo. Lo que De Vos hizo a continuación resulta incluso más sospechoso.

En lugar de notificarlo a la policía, el abogado abandonó la casa de Goedertier y se reunió con cuatro colegas, magistrados de Dendermonde: Josef van Ginderachter, presidente del Tribunal de Apelación de la localidad —y que poco después confiscaría la biblioteca del fallecido en busca de pruebas; Chevalier de Haerne, presidente del Tribunal de Apelación de Gante; el fiscal del distrito Van Elewijk; y el fiscal en jefe de la casa del rey, Franz de Heem, el hombre que se había encargado de las negociaciones, apartando del caso al obispo Coppieters.

Esos cinco notables del reino se reunieron en privado y decidieron llevar a cabo su propia investigación, sin implicar en ella a la policía ni informarla de nada. Si era cierto que a los magistrados podía encargárseles la investigación preliminar de delitos menores, resultaba a todas luces irregular que se ocuparan del caso de un robo tan importante sin la colaboración de la policía, y sin consultar nada a ésta. Investigaron durante un mes antes de que la policía, encabezada por De Heem, iniciara la conducción de sus propias pesquisas para esclarecer la implicación de Goedertier.

Este procedimiento anómalo no ha sido explicado nunca. ¿Por qué había de retirarse del caso la policía y esperar a que un grupo de abogados acometiera una investigación privada, por más que ésta estuviera dirigida por el fiscal de la

acusación? ¿Por qué Georges de Vos no acudió directamente a la policía si creía que su cliente fallecido estaba implicado en el robo de una porción de uno de los tesoros nacionales de Bélgica? Y, si él no lo hacía, entonces, sin duda, De Heem debería haber implicado a las instancias policiales en cuanto tuvo conocimiento de lo ocurrido. Ya en aquel momento, todos esos comportamientos extraños olían a conspiración.

Transcurrido un mes, los abogados anunciaron sus hallazgos.

1. Habían localizado la máquina de escribir con la que se habían redactado las cartas de rescate, en el domicilio de Goedertier. La encontraron en el depósito de equipajes de la estación de ferrocarril de Saint-Peters, en Gante, el 11 de diciembre. El resguardo con el número estaba guardado en el archivo encabezado por la palabra «Mutualité» que se encontró en el escritorio de Goedertier.

2. La máquina de escribir Royal Portable había sido alquilada a nombre de Van Damme en un establecimiento llamado Ureel, situado en una de las esquinas que daban a la catedral de Gante, el 28 de abril, para lo cual se había realizado un depósito de 1.500 francos. Aquello explicaba al menos un uso del pasaporte falso de Goedertier.

3. El 24 de abril, Goedertier había abierto una cuenta en el Banco Nacional de Gante, y había ingresado en ella 10.000 francos.

Más allá de eso, no habían hallado ningún dato significativo.

Pero una decisión rara sucedía a la anterior. Los magistrados que se encargaban de la investigación empezaron a usar la misma máquina de escribir con la que se habían redactado las cartas y que había sido requisada como prueba en la estación de ferrocarril, puesto que en la oficina que compartían no contaban con ninguna.

El otro único artículo que los magistrados citaron fue el descubrimiento de una «llave rara que nadie reconoció, y que no encajaba en ninguna cerradura de la casa». Aquella llave, ciertamente, podía ser relevante, si creemos que entre las palabras que Goedertier susurró estaban «armario» y «llave». Se trataba de un modelo genérico, de los que se usaban para abrir muchas puertas. Años después se descubrió que encajaba en la puerta que daba acceso al balcón del coro de la catedral de San Bavón —que probablemente fuera la vía de entrada durante el robo.

Hasta que los abogados no hubieron anunciado sus hallazgos, la policía no inició sus investigaciones sobre Arsène Goedertier. Ello sucedió en diciembre de 1934. La muerte de éste, y el descubrimiento de las copias de papel carbón con las notas inculpativas, no fueron del conocimiento de las autoridades policiales hasta ese

momento. Transcurrido ya un mes desde los hechos, y con el domicilio tomado por los abogados, las posibilidades de que los agentes descubrieran algo de importancia eran escasas. Con todo, pusieron la casa y el jardín patas arriba, y entrevistaron a los amigos y parientes de Goedertier. No averiguaron prácticamente nada. Algunos de sus compañeros de trabajo declararon que el sospechoso había contraído muchas deudas, pero la policía encontró tres millones de francos en su cuenta bancaria.

Ni sus familiares ni su esposa afirmaron ni negaron que el difunto hubiera sido la persona que había intentado obtener dinero a cambio del panel. Insistían en que no sabían nada. Pero repetían que, en caso de serlo, lo habría hecho en nombre de una persona importante con la que estaba en deuda. Y no, no querían decir de qué persona podía tratarse.

Si ello es cierto, es posible que los abogados a quienes consultó Georges de Vos hubieran proporcionado una pista sin quererlo. En tanto que fiscal de la Corona, Franz de Heem había representado recientemente al fallecido monarca belga, Alberto I. ¿Podía estar el rey implicado de algún modo? Cuesta creer que alguien se arriesgara a ir a la cárcel por un millón de francos, una cifra relativamente menor (unos 300.000 dólares de hoy), que apenas afectaría a un personaje rico como era Alberto. Y si lo que Goedertier quería era ayudar a la casa real belga, ¿por qué no recurrir a los tres millones de francos que tenía ahorrados? ¿Pudo existir una conspiración de mayor alcance, de la que este incidente formara parte? El rey Alberto I había muerto mientras caminaba por el campo, lo que muchos de sus coetáneos consideraron sospechoso. ¿Existía alguna relación entre los dos hechos?

El historial de Goedertier sugiere que robarle a una institución católica habría sido un acto muy poco probable en él, por más desesperado que estuviera. Como presidente de varias asociaciones benéficas católicas, y receptor de honores públicos por sus años de dedicación a ellas, Goedertier era un ciudadano y un católico modélico. Algún escéptico podría decir que precisamente a causa de su posición elevada habría tenido acceso a la Iglesia católica de Bélgica y a sus dirigentes. ¿Lo usó como tapadera perfecta para infiltrarse en la catedral y perpetrar un robo en ella? Además, si había sido él el ladrón, había que explicar los aspectos logísticos de la operación. El tamaño y el peso de los paneles implicaban que no habría podido actuar solo.

Al año siguiente, el 9 de mayo de 1935, el fiscal de la Corona, De Heem, colgó un cartel en una pared de Gante solicitando cualquier información que pudiera conducir a la recuperación del panel, y ofreciendo una recompensa de 25.000 francos belgas (unos 7.500 dólares de hoy). Ese llamamiento público, que se producía meses después de que sucedieran los hechos, fue considerado insuficiente y tardío por parte de muchos.

Por si las cosas no fueran ya bastante extrañas, hasta finales de abril de ese año la

policía y los magistrados no informaron a la diócesis de Gante acerca de la confesión que Goedertier había realizado en su lecho de muerte; es decir, cinco meses después de que se hubiera producido. El obispado recibió con alivio la noticia —finalmente contaban con alguien a quien culpar, por más que se tratara de alguien próximo, perteneciente al brazo secular de la política católica, y alguien que en cierto modo parecía un *deus ex machina*—. Pero ¿por qué ni los cautos magistrados ni la policía ineficaz habían informado antes a la diócesis? Sólo cabe suponer que se sospechaba de la implicación en el delito de algunos de sus miembros, pero que finalmente los consideraron inocentes, lo fueran o no.

Seis días después, cuando la historia de Goedertier y de las notas solicitando un rescate se habían filtrado ya a la prensa, un periodista preguntó al doctor De Cock por su difunto amigo para el diario flamenco *De Standaard*, y éste respondió:

[Goedertier] era un hombre muy excéntrico. Arsène Goedertier no era un hombre corriente. Tenía un modo de hacer y pensar que resultaba muy peculiar. A mí, desde luego, nunca me pareció demente, pero nunca habrían podido acusarlo de ser una persona normal. Se zambullía en todo, se demoraba en los asuntos más triviales, hasta el punto de que nosotros [sus amigos] debíamos en ocasiones separarnos de él, pues si algo le interesaba lo perseguía *ad nauseam*, y lo explicaba hasta el infinito.

Una manera enigmática de describir a un amigo fallecido, que daba a entender que incluso los más allegados a él no sabían bien qué pensar.

La única pista prometedora que parecía libre de subterfugios conspiratorios llegó después de que el fiscal De Heem colgara su anuncio. El 27 de julio de 1935, *De Standaard* publicó el primero de una larga lista de artículos sobre el robo. Al día siguiente apareció el segundo, escrito por el editor jefe del periódico, Jan Boon. En él hacía referencia al anuncio colgado en mayo, e incluía lo siguiente:

Durante la tercera semana del mes de junio, es decir, el mes pasado, el panel de los Jueces habría sido encontrado —las circunstancias concretas del hallazgo siguen sin conocerse a día de hoy—, en el cuerpo izquierdo de un edificio público. El panel fue retirado en presencia de cuatro personas. Hacemos un llamamiento a la conciencia de los testigos presentes a fin de que emprendan los pasos necesarios para que *El Cordero Místico* sea restablecido en toda su gloria a la catedral. Con la alegría del descubrimiento, su devolución hará que todo se olvide y quede borrado. Si alguien insistiera en airear las cosas, nos veríamos obligados a revelar todos los nombres y los hechos a los lectores.

Se trataba de un chantaje inverso. El periódico amenazaba con revelar los nombres y los hechos sobre el robo, sobre todo la retirada del panel del lugar público donde permanecía oculto, si éste no era devuelto.

Pero ¿por qué el editor no se limitaba a acudir a la policía con la información? ¿Por qué no dejaba que los agentes se ocuparan del caso? Probablemente no confiara

en que los agentes fueran a realizar el seguimiento adecuadamente, o creyera que estaban implicados en la conspiración. ¿O acaso todo era un farol?

La amenaza publicada no llegó a cumplirse nunca. Es posible, en efecto, que se tratara de una de las muchas pistas falsas que surgieron en los meses y los años que siguieron al robo. En otra ocasión, varios periodistas belgas recibieron cartas anónimas en las que se les pedía que acudieran a la catedral, donde les sería revelado el paradero del panel de los Jueces; el remitente anónimo no se presentó la noche señalada.

La policía abandonó el caso oficialmente en 1937, y a su cierre se presentaron las siguientes conclusiones:

1. Goedertier había robado la pintura.
2. Goedertier había escondido el panel de los Jueces Justos.
3. Goedertier había redactado y enviado las notas de rescate.
4. En su lecho de muerte, Goedertier había intentado expiar su culpa, pero había muerto antes de poder aportar la información necesaria para recuperar el panel.
5. Goedertier había actuado solo.

En los archivos policiales, el panel se catalogó como «perdido» (y así es como sigue figurando). En términos artísticos, «perdido» significa que la obra puede haber sido destruida o dañada, o que sencillamente se desconoce su paradero. En términos policiales, indica que las autoridades han renunciado a seguir investigando.



Fueron varios los «detectives de fin de semana» (aficionados fascinados por el caso), que aportaron diversas teorías, que van desde lo plausible a lo descabelladamente conspiratorio. En varios casos dichos investigadores lograban progresos allí donde la investigación oficial, sospechosamente ineficaz, había fracasado, y se percataban a menudo de elementos flagrantes que habían sido pasados por alto, o infravalorados, por la policía. Finalmente, una de esas teorías, relacionadas con un grupo de inversión fallido, parece la más plausible en un caso que sigue sin resolver, y muy vivo para el pueblo belga aun en la actualidad. De cualquier modo, merece la pena examinarlas todas, porque incluso la más imaginativa aportaba algo al caso.

El primer teórico de la conspiración en relación con los Jueces Justos fue el novelista Jean Ray (seudónimo de John Flanders), especializado en relatos de fantasía. En 1934, pocos meses después de que se produjera el robo, se fijó en una



importante pista, así como en otra ignorada por la policía, ya fuera intencionadamente o por mera incompetencia. Goedertier había alquilado la máquina de escribir que De Vos había encontrado en su domicilio, aquella cuyos tipos coincidían con las trece cartas de rescate enviadas por D.U.A., y lo había hecho con un nombre falso: Arsène van Damme. El escritor señaló que las iniciales de su nombre falso, A.V.D., dispuestas en orden inverso, podían identificarse con D.U.A. ¿Se trataba, en efecto, de un avance real en el caso, o era sólo que Ray se mostraba meticuloso en extremo para encontrar una respuesta que encajara?

Al periodista Patrick Bernauw le intrigaba también aquel caso sin resolver, y en la década de 1990 inició su propia investigación informal. Bernauw sospechaba que Goedertier podía haber sido el que solicitaba el dinero para devolver el panel, y el cerebro de la operación, pero no el ladrón. También consideraba sospechoso su fallecimiento repentino. ¿Podía haberse tratado de un asesinato? Tras el infarto, Goedertier había permanecido postrado en un diván, en casa de su cuñado. Georges de Vos pasó quince minutos a solas con él, y en ese lapso de tiempo expiró. La policía no ordenó que se le practicara la autopsia pues, en aquel momento, pareció que el ataque cardíaco era la causa obvia de la muerte.

Bernauw creía que Goedertier pudo ser asesinado, tal vez por De Vos o tal vez por dos hombres que, según sospechaba el periodista, habían robado el panel por encargo de aquél: Achiel de Swaef y Oscar Lievens. Ambos habían nacido en la localidad de Lede, lo mismo que el difunto. Amigos de infancia, los tres lucían bigotes y perillas prácticamente idénticos. Bernauw los comparaba a los tres mosqueteros. De Swaef y Lievens fallecieron de muerte repentina pocos años después que el propio Goedertier, y de ambos se sospechó que hubieran sido espías de Alemania. En ninguno de los dos casos se llevaron a cabo investigaciones para determinar un posible homicidio.

Otra aprendiz de detective coetánea de Bernauw, Maria de Roo —que escribió un libro sobre el robo de los Jueces Justos—, afirmaba que Lievens era el hombre de la barba puntiaguda que devolvió el panel de san Juan Bautista a través del depósito de equipajes de la estación de ferrocarril de Bruselas. Según ella, era el único que llegó a confesar el robo, y lo hizo a un ciego de la localidad de Schellebelle, cercana a Wetteren, poco antes de morir. De Roo también decía que Lievens había muerto en su casa de las afueras de Schellebelle «con un huevo en la mano izquierda, el teléfono descolgado y las paredes cubiertas de salpicaduras de sangre. La causa de la muerte que consta en el certificado de defunción es «úlceras»». La autora no refiere cuál fue su fuente de información.

Bernauw concedía importancia a dos de las cosas que había dicho Goedertier, y que su esposa recordó después de los hechos. Aquellas citas nunca fueron tenidas en cuenta por la policía. En caso de ser ciertas resultan, sin duda, reveladoras.

Aunque la esposa de Goedertier aseguraba que no tenía ni idea de si su esposo era culpable, en ningún momento negó que pudiera serlo. Según ella, había realizado un par de comentarios que podían ser relevantes para el caso:

1. «Si yo tuviera que buscar el panel, lo haría en el exterior de San Bavón.»
2. «Lo que ha sido trasladado no es robado.»

Se había sugerido que el panel se hallaba oculto en algún lugar muy visible, en el centro mismo de la ciudad de Gante, en el cuerpo izquierdo de un destacado edificio. Por comodidad, facilidad de transporte y retorno del panel una vez pagado el rescate, era posible que éste no hubiera abandonado jamás la catedral de San Bavón. Tal vez, simplemente, los Jueces hubieran sido extraídos de su marco y escondidos en algún lugar del interior o el exterior de la catedral. Ello explicaría que nunca se encontrara ni rastro del panel en el domicilio de Goedertier, ni en sus inmediaciones.

La segunda cita podría dar razón de la explicación que Goedertier había dado del delito. Él no había robado el panel. Sencillamente, lo había trasladado y ocultado sin sacarlo del edificio, donde permanecía y donde seguía siendo propiedad del obispado. Tal vez por ello Goedertier hubiera rechazado el ofrecimiento de confesión del padre Bornauw, alegando que «su conciencia estaba tranquila».

Con todo, si las hipótesis planteadas se consideran posibilidades legítimas, se plantean interrogantes mayores.

¿Cuál era el motivo del robo? Incluso en un momento de recesión, y con su empresa en bancarrota, Goedertier poseía mucho dinero. La cantidad solicitada para la devolución de la pintura era insuficiente para ayudar al gobierno, o al rey.

¿Por qué la investigación policial fue ineficaz y pasiva, y permitió que un grupo de abogados llevara a cabo sus propias pesquisas durante un mes antes de que la policía iniciara las suyas propias? Las negociaciones para el pago del rescate se condujeron de un modo aceptable, gracias sobre todo al fiscal De Heem, pero posteriormente no se siguió convenientemente ninguna de las pistas.

¿A qué se debió la aparente falta de entusiasmo del obispado? ¿Por qué el gobierno presionó para que se resolviera el caso pero no ofreció ninguna ayuda?

Y lo más importante de todo: ¿dónde se encuentra el panel en la actualidad? Si estaba oculto y aquellos «cuatro individuos» se lo llevaron al no recibir ningún dinero, ¿dónde fue trasladado, y quién lo hizo?

Los misterios sobre el robo de los Jueces Justos siguen sin resolverse.

Varios de estos puntos serían abordados por un investigador brillante, jefe de policía de Gante entre 1974 y 1991, el comisario Karel Mortier. Su dinámica investigación, que llevó a cabo de forma privada, dado que el caso estaba

oficialmente cerrado, fue la primera en desarrollarse sin el lastre de la conspiración o la motivación ulterior.

El comisario Mortier, un hombre cuyo rostro amable se ve matizado por unas cejas puntiagudas, arqueadas, que le hacen parecer en permanente estado de reflexión e inquietud, se metió en el caso como pasatiempo, por pura fascinación. La apasionante carta final, en la que se sugería que el panel se encontraba en un lugar importante del que nadie podría recuperarlo sin atraer la atención pública, constituía un gancho demasiado atractivo como para resistirse a él.

Mortier empezó a estudiar sobre el caso en 1956, pero hasta 1974 no inició una investigación a jornada completa. Su búsqueda del panel perdido lo llevó a intentar encontrar el archivo del caso que redactó Heinrich Köhn, un detective nazi especializado en cuestiones artísticas enviado por Joseph Goebbels para que encontrara los Jueces Justos, que pretendía regalar a Hitler. Se creía que el archivo se había perdido, pero Mortier lo halló en posesión de la viuda de Köhn, en Alemania. En éste se indicaba que fue el ocultista nazi y líder de las SS, Heinrich Himmler, quien espoleó con más fervor la investigación sobre el panel. Al constatar que el detective Köhn no lograba encontrar la pintura robada durante la Segunda Guerra Mundial, lo castigó enviándolo al Frente Oriental. Sin embargo, a pesar de contar con el archivo de Köhn, y tras años siguiendo un reguero de pistas aparentemente infinitas, Mortier terminó por rendirse y renunciar. Escribió cuatro libros sobre sus investigaciones, el más reciente de ellos en 2005. Hasta la fecha, ninguno de ellos se ha publicado en traducción inglesa. Aunque el misterio sigue irresoluto, Mortier ha llegado a algunas conclusiones comprometedoras que explicarían por qué ello es así.

Según él, sólo una justificación podría explicar la chapucera labor policial, el desafío a los procedimientos establecidos y los palos en las ruedas puestos a cualquiera —él incluido— que buscara respuestas: existía una conspiración para ocultar la verdad.

El comisario Mortier logró reunir un dossier de pruebas convincentes. La más fructífera, tal vez, fue un relato del que la policía tomó nota en 1947 pero que fue extrañamente ignorado, tal vez porque el caso estuviera oficialmente cerrado, o tal vez por las mismas razones por las que la investigación fue mal llevada desde el principio. Al parecer el robo fue presenciado por un testigo directo, alguien que no sólo vio luz en la capilla Vijd, sino también a dos ladrones y el coche con que se dieron a la fuga, y a los que reconoció.

Caesar Aercus, un ladrón de poca monta natural de Dendermonde, Bélgica, fue detenido trece años después del robo del panel. En un intento de conseguir la libertad a cambio de información, reveló lo que vio la noche del 11 de abril de 1934: un relato que Mortier y otros creen, pero que, curiosamente, fue rechazado por la policía de la época.

Aercus aseguró haber visto que, en la oscuridad de aquella noche de abril, un coche negro aguardaba sospechosamente estacionado en Kapittelstraat, la calle que corre paralela a la nave de San Bavón. Un hombre bien vestido, tocado con sombrero negro y envuelto en un abrigo, esperaba junto al vehículo, caminando con nerviosismo arriba y abajo. De pronto un segundo hombre surgió de entre las sombras de la catedral cargando bajo el brazo con lo que Aercus describió como «una plancha», o algo que se parecía a una plancha, pues iba cubierto con una tela negra. Eran las 12.30 de la noche. El segundo hombre introdujo la plancha en el asiento trasero del vehículo y posteriormente se sentó junto al conductor. El primer hombre intentó ponerlo en marcha, pero el coche resoplaba y tosía.

Fue entonces cuando Aercus, que llevaba un buen rato agazapado al otro lado de Kapittelstraat, cruzó la calle y se ofreció a ayudarles. Después de todo, algo entendía de coches, y creía que sabía cómo lograr que aquél arrancara. También reconoció a al menos uno de los dos hombres: el de aspecto elegante que había esperado junto al vehículo. En un primer momento Aercus se refirió a él como a «Den Dikke», que en una traducción aproximada sería algo así como «el Gordito». El ofrecimiento de ayuda de Aercus fue rechazado, y el coche, tras varios intentos más, logró ponerse en movimiento. Los dos hombres y la plancha cubierta por la tela negra se alejaron. Y Aercus regresó al asunto que lo había llevado hasta Kapittelstraat: robar quesos del establecimiento situado delante.

En efecto, aquel hombre era el ladrón de queso cuyas actividades fueron consideradas lo bastante diabólicas para que el jefe de policía Patjin dejara la escena del robo de los Jueces Justos y decidiera perseguirlo a él. Cuando Aercus, finalmente, fue detenido por otro delito (logró salir impune del robo del queso, al parecer comiéndose las pruebas que lo incriminaban), intentó rectificar su intento de compra de inmunidad, al asegurar que no sólo había reconocido a Den Dikke, como declaró en un primer momento, sino también al segundo hombre. Ahora que Aercus se encontraba entre rejas, intentó sacar partido del hecho de haber reconocido a Den Dikke, y reveló que aquel apodo correspondía a Polydor Priem, un ladrón que vivía en Estados Unidos, país en el que mantenía contactos delictivos.

El recuerdo de Aercus debe tomarse con toda la prevención del mundo, pues no en vano se trataba de un intento de obtener la libertad, y el convicto contaba con un incentivo para proporcionar información útil que le colocara en una buena posición para negociar. La palabra de un delincuente como Aercus, cuya vida profesional y personal estaban plagadas de engaños y dobles traiciones, podía nacer del resentimiento o del oportunismo.

Aun así, o la policía realizó, curiosamente, un seguimiento erróneo de la investigación, o bien su trabajo se vio obstaculizado. Aunque el 10 de junio de 1947 un documento policial dejaba constancia de Den Dikke, que según Aercus era el

hombre que respondía al melifluo nombre de Polydor Priem, no hacía lo propio con el nombre del segundo hombre al que Aercus decía haber reconocido.

Sólo durante la investigación privada del comisario Mortier salió a la luz el verdadero alcance de los extraños procedimientos policiales asumidos por parte de todos. Además del relato de ese testigo ocular clave, que atestigua la implicación de más de un ladrón, Karel Mortier realizó los siguientes descubrimientos en relación con el caso de los Jueces:

1. Todos los cartapacios relacionados con el robo habían desaparecido de los archivos municipales.

2. Todos los cartapacios relacionados con el robo habían desaparecido de los archivos de la catedral.

3. Las autoridades eclesiásticas de Gante habían obstruido los intentos periodísticos de retomar el caso.

4. Ni siquiera el oficial nazi, el *Oberleutnant* Heinrich Köhn, con sus persuasivos métodos para los interrogatorios y el respaldo de Himmler y Goebbels, halló pistas definitivas cuando intentó investigar el robo, durante la Segunda Guerra Mundial.

5. Los documentos de la investigación de Köhn desaparecieron de los archivos municipales, aunque algunos aspectos de los mismos fueron recuperados por Mortier, que llegó a saber que fue el canónigo Van den Gheyn quien acompañó a Köhn en sus investigaciones. Fue con Köhn con quien la viuda de Goedertier habló de la fascinación que su esposo sentía por el personaje de Maurice LeBlanc, el ladrón de obras de arte y caballero Arsène Lupin, sobre todo en una de las novelas en las que aparece, titulada *La aguja hueca*. Köhn, igual que los cuatro magistrados que se ocuparon privadamente de la investigación, se mostró especialmente interesado en el contenido de la biblioteca de Goedertier.

6. Si era sincera la insistencia de la familia de Goedertier de que éste sólo había intentado solicitar una cantidad de dinero a cambio del panel para ayudar a un importante belga en apuros, entonces, ¿tal vez el encubrimiento era un intento de preservar la integridad de aquel belga notable metido a delincuente?

7. La policía no llegó ni a interrogar al abogado de Goedertier, Georges de Vos, la persona por la que, de manera más obvia, debería haberse iniciado la investigación. ¿Quién puede asegurar que los melodramáticos susurros de su cliente, en su lecho de muerte, llegaron a producirse en realidad, siendo él, como fue, el único

testigo? Mortier definió de «parodia» aquella chapucera investigación policial.

8. Las autoridades parecieron no reparar en el hecho de que Goedertier era un hombre de escasa estatura, gordo y físicamente débil. Es altamente improbable que hubiera podido levantar el panel sin ayuda y cargar con él. ¿Quién más lo acompañaba?

9. Nadie concedió importancia a que Goedertier sufriera de una afección ocular que le impidiera ver con claridad en condiciones de luz escasa. Así, no habría podido desenvolverse bien en solitario dentro de una catedral en penumbra si quería evitar tropezar con los bancos, y mucho menos haber robado un panel.

10. El 9 de febrero de 1935, la agencia de cambio y bolsa de Goedertier se declaró oficialmente en bancarrota y cerró. Antes que el edificio fuera abandonado, el hermano de éste, Valere, y su viuda, Julienne Minne, realizaron una búsqueda exhaustiva, dada la sospecha de que el panel pudiera estar oculto en él. Pero no encontraron nada.

11. El criado de la tía del canónigo Gabriel van den Gheyn se dedicaba a robar obras de arte en el área de Gante en los meses previos al robo. ¿Pudo estar implicado él?

A pesar de esas importantes observaciones, Mortier no logró resolver el misterio. Su suposición mejor fundamentada es la de que los Jueces fueron escondidos tras algún punto del zócalo medieval de madera que recorre la catedral de San Bavón. En 1996, tras obtener una subvención de medio millón de francos del Ministerio de Cultura, Mortier y un equipo de técnicos iniciaron la búsqueda en el interior del templo mediante rayos X. Pero transcurrida apenas una semana, las pruebas no arrojaban nada, sólo una parte de la inmensa catedral había sido estudiada y los fondos ya empezaban a agotarse. Y la investigación se suspendió.

Muchas de las teorías que han surgido en relación con este delito parecen algo peregrinas. Pero ésa es la naturaleza de los misterios sin resolver, cuyos documentos y archivos han desaparecido. Bernauw, tal vez el estudioso que más conoce sobre el misterio de los Jueces, cree que Goedertier y los dos cómplices que nombró, De Swaef y Lievens, actuaban como agentes nazis. Hitler había accedido al poder en 1933, pocos meses antes del robo del panel. *La Adoración del Cordero Místico* era uno de los máximos objetivos del Führer en su sucesión de robos de las mejores obras de arte europeas, tal como se abordará en el siguiente capítulo.

Una de las motivaciones de Hitler era el deseo de corregir lo que se percibía como un mal en el caso de los paneles que fueron repatriados a la fuerza a Bélgica tras

retirarse de su lugar de exhibición en el Museo Kaiser Friedrich, según lo estipulado en el Tratado de Versalles. Bernauw cree que existe un vínculo entre *El Cordero Místico* y la reliquia de la Sangre Santa que se conserva en Brujas, ciudad natal de Van Eyck, desde que en 1149 Thierry de Alsacia, conde de Flandes, la llevó hasta allí desde Tierra Santa. Según él, los caballeros templarios también aparecen representados en el panel de los Caballeros de Cristo del retablo. Y sugiere que tal vez existiera algún objeto o documento material oculto en el interior del panel sobre el que Van Eyck pintó los Jueces Justos. La teoría de Bernauw plantea que Goedertier y los ladrones fueron asesinados después de robar el panel y entregárselo al agente nazi. Aunque la implicación de De Swaef y Lievens no está ni mucho menos demostrada, la posibilidad de un asesinato nazi es muy real. Georges de Vos, el único hombre que oyó las últimas palabras de Arsène Goedertier, murió inesperadamente el 4 de noviembre de 1942 en un cine de Gante, poco después de mantener una conversación con el detective de arte nazi Heinrich Köhn en la que le dijo lo que sabía sobre el panel perdido.

El autor holandés Karl Hammer propone la teoría de que Hitler codiciaba *El Cordero* no sólo por su interés en robar obras de arte como venganza por el Tratado de Versalles, sino porque se creía que la pintura contenía un mapa del tesoro en clave que conducía hasta las *Arma Christi*, los instrumentos usados durante su Pasión, entre los que podían encontrarse los clavos, la esponja, la Lanza del Destino, la túnica de Cristo y su caña, la columna y el látigo de la flagelación, el Santo Grial y la corona de espinas. El interés de Hitler por lo oculto, así como el de muchos de los líderes nazis (sobre todo el de Himmler), está bien documentado, como lo están las expediciones nazis, a través de su Sociedad de Investigación Ancestral y de Patrimonio, la Ahnenerbe, que podría describirse como centro de investigaciones sobrenaturales nazis. Hitler ordenó expediciones al Tíbet en busca del Yeti, a Tierra Santa para encontrar la Lanza del Destino con la que Longino perforó el costado de Cristo cuando éste estaba clavado en la Cruz, y al Languedoc en busca del Santo Grial. El propio Partido Nazi se fundó como confraternidad secreta y oculta.

Es posible, sin duda, que Hitler creyera que *El retablo de Gante* contuviera el mapa en clave hacia algún tesoro sobrenatural. La Ahnenerbe buscaba con ahínco algún código secreto en la saga islandesa de los Eddas, que según muchos oficiales nazis revelaría la entrada a la maravillosa tierra de Thule, una especie de Tierra Media llena de gigantes y duendes telepáticos, que para ellos era el verdadero lugar de origen de los arios. Que ese mapa se encontrara, de hecho, en *La Adoración del Cordero Místico* ya es otro asunto, asunto que la mayoría de los especialistas rechazan de plano, por más que resulte tentador interpretar la enigmática, compleja iconografía, y el simbolismo camuflado de la obra maestra de Van Eyck en una clave más exótica que la que aparece en los libros de texto corrientes. Hay quien cree que

las iniciales con las que se firmaban las notas de rescate tras el robo del panel de los Jueces, D.U.A., corresponden a «Deutschland über Alles», y que Goedertier, De Swaef y Lievens fueron asesinados por agentes de la Ahnenerbe.

Karl Hammer argumenta que el verdadero motivo de la visita secreta que Van Eyck realizó a Portugal —y que teóricamente era pintar un retrato de la princesa Isabela de Aviz para Felipe el Bueno— era conocer a unos famosos cartógrafos portugueses. Juntos, según Hammer, pergeñaron un enigma cartográfico con el que ocultar el paradero de las *Arma Christi* en el interior de *El retablo de Gante*. El holandés considera que el robo del panel de los Jueces fue una medida preventiva para asegurar que una pieza clave del mapa del tesoro desapareciera y garantizar así que las *Arma Christi* siguieran estando en paradero desconocido.

El escritor Filip Coppens se centra en el tesoro más inequívoco de todas las piezas que componen las *Arma Christi*, y que queda «oculto» a la vista de todos en el centro del retablo. En el panel de *La Adoración del Cordero Místico*, en su centro, el Cordero vierte la sangre de su pecho en un cáliz de oro: el Santo Grial. Coppens lo vincula a las letras AGLA, sutilmente dibujadas en el panel del coro de ángeles, y que son abreviatura de la frase cabalística usada como encantamiento mágico protector: *atta gibbor le'olam Adonai* («el Señor es fuerte por toda la eternidad»), detalle que fue tenido en cuenta por primera vez en la década de 1970 por el historiador belga Paul Saint-Claire. Hammer, a partir de esas letras, extrapola y sugiere que una sociedad secreta conocida como los allahistas (corrupción del término «aglaístas»), son los protectores históricos de las *Arma Christi*. Aunque todo ello resulta bastante traído por los pelos, se trata de otra explicación del robo del panel de los Jueces Justos, explicación que ha gozado de considerable apoyo popular.

¿Es posible que el panel fuera robado a fin de protegerlo de los nazis en general, o de un nazi en particular?

Hammer sugiere que pretendían esconderlo de un erudito nazi de prestigio, especializado en el Santo Grial, llamado Otto Rahn, uno de los primeros historiadores en buscar el cáliz en el Languedoc y en escribir sobre los cátaros y los templarios en una obra fascinante, documentada y alejada de las teorías de la conspiración, publicada en 1933 con el título de *La cruzada contra el Grial*. No hay duda de que Rahn buscó el Santo Grial desde principios de la década de 1930 hasta su muerte, ocurrida en 1939. Tal como sugiere Patrick Bernauw, si *El Cordero Místico* era una clave para llegar hasta él, ¿es posible que Goedertier y sus cómplices fueran asesinados por agentes secretos nazis que se apoderaran posteriormente de la pintura? ¿Tal vez Goedertier creyera que a Hitler no le interesaría una obra maestra incompleta?

Un aspecto histórico interfiere en estas teorías conspiratorias: si el robo había sido de algún modo preventivo, ¿por qué Goedertier habría intentado solicitar un rescate al



obispo por la obra robada?

En este caso abundan los «quizá» y los «y si», y escasean las pruebas concluyentes. Pero existe una explicación que, si bien difícil de creer, logra que encajen las piezas al tiempo que proporciona un motivo factible. Aunque no ha sido demostrada, parece la más plausible, sobre la base de la información incompleta que ha sobrevivido a los engaños.

En efecto, se ha sugerido una teoría alternativa que considera a Arsène Goedertier la persona que exigía el dinero del rescate, pero no el ladrón, y que explica la naturaleza conspiratoria del misterio sostenido de los Jueces Justos. A pesar de que no implica Santos Griaes ni mapas del tesoro, resulta muy controvertida, pues involucra a la víctima misma del robo de los Jueces: la propia diócesis. Aunque no está demostrada, se trata de la única explicación que tiene en cuenta toda la información confirmada que ha llegado a nuestros días, y que proporciona lo que se echa de menos en otras interpretaciones: una motivación lógica para la implicación de Goedertier, y un sentido a un caso que parece sometido a un intento masivo de ocultación desde el principio.

Es posible que Goedertier tuviera conocimiento del robo pero no participara directamente en él, sino sólo en la negociación posterior por el pago del rescate. Parece improbable, tal vez imposible, que ese hombre, gordo y corto de vista, hubiera sido el ladrón solitario, como la policía determinó. Pero sí pudo ser el negociador del rescate. Tal vez el lapsus que cometió en las cartas, según el cual pasaba de describirse a sí mismo y a los delincuentes en plural a hacerlo en singular, no era tal, ni un error, sino más bien una indicación de que lo que había sido el plan de un grupo se había convertido en algo que debía resolver él solo. Si lograba manejar con éxito el tema del dinero, entonces tal vez recibiera tanto una recompensa en efectivo como el perdón de los demás implicados.

¿Y qué era lo que Goedertier tenía que ganar con su implicación? Aunque su empresa, Plantexel, había ido a la bancarrota, él murió con dinero en su cuenta corriente. Parece que fue un católico convencido y de sólidas convicciones, y habría sido bastante más probable que buscara refugio en la iglesia, a que le robara. ¿Podría haber sido su papel el de intermediario, que no fuera llamado hasta que el robo estaba ya consumado y cuando otras vías de beneficio delictivo parecían cerradas, a fin de negociar con la Iglesia, papel que él aceptó para asegurarse el retorno de los Jueces Justos en perfecto estado? Algunos historiadores creen que sí, pero no se trata en absoluto de ninguna conclusión firme.



La causa más probable del robo es también la más compleja de las que se han sugerido, y contiene elementos extraídos de las investigaciones de varios de los antes considerados «detectives de fin de semana», así como del estudioso aficionado Johan Vissers, que ha realizado un seguimiento de las teorías y los personajes implicados. Supone la participación de un grupo financiero ilegal que incluye a miembros destacados de la diócesis de Gante, entre ellos un nuevo grupo de personajes, todos ellos íntimamente vinculados a Goedertier, además de a algunos rostros familiares que podrían haber tenido una implicación más siniestra de lo que nadie habría podido imaginar. La teoría sugiere que ese grupo de inversores había reunido dinero de varias familias católicas acomodadas y lo había invertido, junto con la mayor parte de los fondos de la diócesis, en varias iniciativas, todas ellas fallidas tras la crisis financiera de 1934. Ésta culminó con la bancarrota del Banco Socialista del Trabajo, que era el que gestionaba casi todos sus fondos, y los llevó a idear una solución delictiva que compensara sus pérdidas.

Esta «teoría del grupo de inversores» implica a los siguientes individuos:

Henri Cooremans era agente de bolsa, y director del coro de la catedral. Su padre, Gerard Cooremans, había sido ministro por el Partido Católico en la década de 1890, y jefe del gabinete belga hasta 1918. Henri había fundado su empresa de inversiones, llamada Flanders Land Credit, y ejercía varios cargos gubernamentales.

El inversor y secretario de la diócesis de Gante, Arthur de Meester, era sacerdote en la región belga de Waasland. Ejercía de asesor financiero de la diócesis, y seleccionaba inversiones a través de las que canalizar sus recursos. De Meester falleció, según todos los indicios, a causa de problemas derivados de su alcoholismo, el 30 de mayo de 1934, apenas un mes después del robo de los Jueces. La proximidad de las fechas hizo surgir sospechas de que su muerte no se había debido enteramente a causas naturales,

Kamiel van Ogneval había sido director de una institución para pensionistas llamada Saint Antone, dirigida por la diócesis de Gante, de la que se apartó en 1930. Posteriormente se convirtió en cantor de San Bavón. Su hermano, Gustave van Ogneval, era un político católico local. También implicado en la trama se encontraba Arsène Goedertier, aunque su papel en el grupo antes del robo de los Jueces Justos no está claro.

Finalmente, se ha sugerido que tanto el obispo Coppieters como el mayor defensor de *El retablo de Gante*, el canónigo Van den Gheyn, fueron cómplices, una incorporación inquietante que explicaría muchas de las ocultaciones que desde el principio entorpecieron la investigación sobre el robo.

Según esta teoría, Kamiel van Ogneval supervisaba la recolección de dinero de las familias católicas acomodadas de toda la región, muchas de las cuales tenían parientes vinculados con el hogar de retiro de Saint Antone, con la promesa de que

sus fondos serían invertidos en obras benéficas católicas. El dinero lo invertía Arthur de Meester, mientras que los contratos legales entre los inversores y el grupo eran redactados por Henri Cooremans. La naturaleza exacta de las inversiones realizadas por los miembros del grupo no está clara —si nos basamos en los demás proyectos de Goedertier, el grupo de inversores pudo usar una cartera en la que se mezclaran proyectos reales con otros falsos, que iban desde algunos con ánimo de lucro, como la empresa Plantexel, del propio Goedertier (un intento fallido de establecer plantaciones de aceite y café en el Congo Belga), hasta otros benéficos que pudieron existir o no—. Se desconoce si existían elementos delictivos en las actividades referidas del grupo inversor (como la venta de acciones de empresas inexistentes), o si éstas eran legítimas y sólo recurrieron al delito cuando perdieron el dinero de los inversores y no se les ocurrió ninguna otra manera de devolverlo. El obispo Coppieters invertía todo el dinero de la diócesis en los proyectos legítimos puestos en marcha por el grupo inversor, y después obtenía un porcentaje de los beneficios para sí mismo. Van den Gheyn podría haberse sentido atraído por participar, pues por esas fechas ejercía de tesorero de San Bavón, pero parece que no estuvo directamente implicado en la trama.

En el invierno de 1933 - 34, Arthur de Meester recibió un soplo sobre una inversión particularmente lucrativa, pero que requeriría que se recaudara mucho dinero en un breve período de tiempo. Los fondos llegaron a recaudarse, sí, aunque en el momento más inoportuno. El 28 de marzo de 1934, el Banco Socialista del Trabajo, donde el grupo inversor tenía depositado su dinero, se declaró en bancarrota, y ellos lo perdieron todo.

Presas del pánico, asustados ante la pérdida económica, el dinero que debían a los inversores y la vergüenza tanto para las familias católicas como para la propia diócesis, el grupo ideó un plan para recuperar el dinero mediante el robo de parte del retablo. Éste ofrecía dos posibles medios de remuneración, y sus integrantes discutieron acaloradamente sobre cuál de los dos debían seguir. El obispo Coppieters, el canónigo Van den Gheyn, Arthur de Meester y Arsène Goedertier querían que el panel de los Jueces no se moviera del recinto catedralicio, y fingir su robo e intentar coaccionar al gobierno belga para que pagara un rescate para su recuperación. Kamiel y Gustav van Ogneval, y Henri Cooremans abogaban por la venta del panel en el extranjero. Creían que podían obtener un mayor beneficio si lo separaban en piezas, tantas como figuras pintadas en la escena de los Jueces Justos, y las vendían individualmente. Conocían al ladrón Polydor Priem, que a la sazón vivía en un barco-vivienda en Gante, y que mantenía muy diversos contactos en el extranjero gracias a los años en que había residido en Estados Unidos. Priem estaba convencido de que encontraría un comprador americano, por más que la obra en cuestión fuera tan conocida. Pero finalmente, antes de que el robo se consumara, el grupo optó por el

plan más seguro y práctico: el de solicitar un rescate.

El ladrón de quesos, Caesar Aercus, había identificado a Polydor Priem como uno de los dos hombres a los que vio en el exterior de San Bavón la noche del 11 de abril. Pero cuando Aercus fue detenido una década después, en la denuncia policial no llegó a anotarse el nombre de la otra persona a la que Aercus aseguraba haber reconocido.

Según la teoría del grupo inversor, Kamiel van Ogneval era el segundo ladrón que abandonó la catedral con una plancha envuelta en un paño negro bajo el brazo. Casi todo el mundo ha dado por sentado que ésta se correspondía tanto con el reverso como con el anverso, con san Juan Bautista y los Jueces Justos. Pero en realidad se trataba sólo del reverso: san Juan Bautista. Los Jueces Justos permanecieron en todo momento en la catedral, ocultos.

Son muchos los que han defendido que tuvo que haber al menos dos hombres en el interior del templo para poder robar y transportar los pesados paneles. Si existió una tercera persona aquella noche, casi con total seguridad ésta fue Gustave van Ogneval. Los Van Ogneval, como Goedertier, residían en el distrito de Wetteren, a las afueras de Gante. Cuando Kamiel van Ogneval y Polydor Priem se alejaron en su vehículo aquella noche, se dirigieron directamente a Wetteren, donde entregaron el panel de san Juan Bautista, cuidadosamente envuelto, a Arsène Goedertier. Su misión, de acuerdo al plan, era ejercer de negociador del rescate. El panel de san Juan Bautista permaneció oculto en su desván, tras una falsa trampilla, en lo alto de un armario, hasta que fue devuelto a través del depósito de equipajes de la estación de Bruselas, como parte de las negociaciones del rescate. Los participantes en la trama debieron de suponer que el gobierno belga acabaría accediendo a sus demandas y, de ese modo, tapparían sus pérdidas.

Lo que no termina de encajar en esta interpretación tiene que ver con las cifras. El rescate exigido parece demasiado exiguo como para que, a fin de reponer los fondos, los miembros del grupo tuvieran que recurrir a actos delictivos, y más considerando la relevancia de los individuos implicados, y la holgada posición financiera del propio Goedertier en el momento en que sucedieron los hechos. ¿Por qué no organizar una colecta entre el grupo de inversores y reponer privadamente los fondos eclesiásticos, en lugar de meterse en el inmenso lío que suponía simular un robo en su propia iglesia y pedir rescate por él, suscitando así el interés de los medios de información del mundo, que ya no les quitarían el ojo de encima?

No parecen haberse conservado pruebas de ese plan del grupo inversor, delito para el que parece faltar el motivo. Son tantos los detalles que se desconocen que la historia no resulta del todo convincente. Aun así, varios investigadores privados la ven como la mejor explicación del robo de los Jueces Justos. Implica a figuras reales inmersas en las dinámicas políticas y sociales de la diócesis de Gante. Explica

ocultamientos extraños, conspiratorios; el rechazo del obispado a cooperar con las investigaciones, como habría cabido esperar, y el vínculo con Arsène Goedertier, un hombre que, de otro modo, parece el candidato menos probable para orquestar un robo en la catedral, pero cuya oportuna muerte por infarto lo convirtió en cabeza de turco de todo el grupo.

Más difícil de creer resulta la cooperación del canónigo Van den Gheyn en una trama que implicaba desmembrar el tesoro por el que había puesto en peligro su vida durante la Primera Guerra Mundial, y que seguía defendiendo. Es posible que lo coaccionaran para que se involucrara, sobre todo a causa del papel del obispo Coppieters. De haber puesto en evidencia al obispo, o de no haber seguido el juego, habría podido perjudicar el buen nombre de la diócesis. Es posible que la dedicación de Van den Gheyn a ésta y a la Iglesia católica le hubiera obligado, al menos, a una aceptación callada.

Aunque su papel en el robo y su motivación subyacente siguen siendo en gran medida un misterio, suele aceptarse que Goedertier fue el autor de las notas solicitando el pago a cambio de la devolución del panel. Además del descubrimiento de las copias en papel carbón, y del hallazgo final de la máquina de escribir con que se redactaron (para lo que debemos aceptar como cierta la palabra de Georges de Vos), el entusiasmo de Goedertier por las novelas de detectives de Maurice LeBlanc, en las que aparece el personaje de ficción Arsène Lupin, proporciona una fructífera línea de investigación.

La esposa de Goedertier habló de un sentimiento de conexión personal, casi de una idolatría, de éste por el personaje de Lupin con el que, por si fuera poco, compartía nombre de pila. Sobre su creación literaria, LeBlanc escribió: «[Lo hace] todo mejor que los demás, y merece ser admirado. Este hombre lo supera todo. De sus robos proviene una profunda capacidad de comprensión, fuerza, poder, destreza y una naturaleza que admiro sin reparos». Si Goedertier pretendía reflejarse en alguien cuyos modales pudieran restarle parte de la culpa moral derivada de la comisión de un delito, ese alguien era Arsène Lupin.

Fue el escritor de literatura fantástica Jean Ray el primero en reparar en el vínculo entre Arsène Lupin y su tocayo Goedertier. Aquél es todo un caballero, pero también un ladrón que se cuela sigilosamente en los lugares en los que pretende cometer sus robos, y su blanco principal son las obras de arte pictórico. Los intentos de Goedertier de obtener un rescate por el panel de los Jueces recuerdan el modus operandi favorito de Lupin, basado en la negociación de un rescate a cambio del cuadro robado mediante anuncios en la prensa escrita, que firma con las iniciales ALN, iniciales de su nombre completo. Las cartas de Goedertier revelan un sentimiento infantil de traición cuando la otra parte se niega a participar en el juego —en novelas como las de LeBlanc, el elegante criminal se ve siempre recompensado por sus esfuerzos con

el pago del rescate—. Lupin es un maestro del disfraz, y oculta su identidad de diversas maneras, presentándose como pintor, banquero o político —profesiones, las tres, que comparte con Goedertier—. En un caso, Lupin escondía una obra de arte en el mismo lugar del delito, y entre tanto negociaba la obtención del pago de una suma a cambio de devolver una pintura que no había abandonado en ningún momento la vivienda de su dueño. ¿Podría ello indicar una solución al misterio de los Jueces Justos?

En la novela de LeBlanc *L'Aiguille Creuse (La aguja hueca)*, publicada en 1909, Lupin va en busca de una piedra hueca, piedra que presenta una forma que recuerda vagamente a una aguja, y que constituía el cofre secreto donde los reyes de Francia guardaban sus tesoros. Su paradero figura, cifrado, en un código, pero Lupin halla la clave y encuentra la piedra en la costa de Normandía. La «aguja hueca» se usa para ocultar dos obras de arte: la pintura de *La Virgen y el Cordero de Dios*, de Rafael, y una estatua de san Juan Bautista. El *Agnus Dei* más famoso del mundo, el Cordero de Dios, se encuentra en el panel central de *La Adoración del Cordero Místico* de Van Eyck, y el reverso del panel robado de los Jueces muestra una representación en grisalla de san Juan Bautista. Esas particularidades, sumadas a la devoción que Goedertier sintió por las novelas de LeBlanc durante toda su vida, sugieren que éste se modeló a sí mismo, y dio forma a su delito, a imagen y semejanza de su héroe Arsène Lupin y de *La aguja hueca*.

Existiría una serie de codas en el robo de los Jueces, como en esos falsos finales de las sinfonías de Beethoven, que llevarían, cada uno por separado, a otros misterios pero que, finalmente, apuntan a una conclusión lógica, aunque improbable.

En 1938, el ministro del Interior belga, Octave Dierckx, fue abordado por un abogado que, en nombre de un cliente anónimo, ofreció devolver el panel de los Jueces por 500.000 francos. El ministro se puso en contacto con el obispo. Coppieters se mostró dispuesto a pagar y aseguró que podría obtener la suma. El asunto se planteó ante el primer ministro, Paul-Henri Spaak, que rechazó de plano las negociaciones. «No se hacen negocios con gánsteres. Esto no es América», fueron sus palabras.

Un año después, un conservador belga iniciaría los trabajos para crear una copia excelente de los Jueces Justos que reemplazara el original, una copia que, aún hoy, muchos consideran demasiado buena para serlo.



En 1939, por iniciativa propia, el conservador del Museo Real de Bellas Artes, Jef van der Veken, empezó a pintar una copia del panel desaparecido de los Jueces.

Como soporte usó la puerta de un armario de doscientos años de antigüedad cuyas dimensiones coincidían exactamente con las del original, y realizó la pintura ayudándose con fotografías, así como con la copia de Michiel Coxcie, para recrear la imagen con la mayor precisión posible. Van der Veken ejecutó sólo tres alteraciones del original en su versión. Añadió un retrato del monarca belga de su época, Leopoldo III, cuyo rostro se usó para uno de los jueces del panel que aparecían de perfil. También eliminó el anillo de otro de los jueces. Y manipuló a un tercero para que su rostro dejara de quedar oculto tras un sombrero de pelo.

Nacido en Amberes, Jef van der Veken era un pintor surrealista aficionado, además de conservador de gran prestigio. Especializado en los maestros flamencos del siglo XV, le había sido encomendada la restauración de algunas de las mejores obras maestras belgas, entre ellas *La Virgen del canónigo Van der Paele* y *La Virgen con el Niño*, de Rogier van der Weyden. Ésta fue sometida a pruebas en 1999 y se determinó que era, principalmente, obra de Van der Veken, y no de Van der Weyden. Su gran maestría para la restauración, a la vez que su trazo inequívoco, hicieron que en 2004 se organizara una exposición en el Groeningmuseum de Brujas que con el título de «Falsificación o no falsificación», exploraba los límites de las prácticas aceptables en restauración.

En el período de entreguerras, los restauradores tendían a pintar con gran libertad, devolviendo una obra dañada al estado más completo posible, pero en ocasiones adaptando la idea del artista para que encajara con los valores y las creencias de la época. Un caso muy conocido es el de la *Alegoría del triunfo de Venus*, de Bronzino, sometido a una restauración con censura incorporada cuando, tras ser adquirido por la National Gallery of Art de Londres en 1860, el restaurador añadió una flor para cubrir el trasero de la figura adolescente y sexualizada de Cupido, ocultó uno de los pezones expuestos de Venus y echó hacia atrás la lengua de ésta, que en el original se alargaba para besar a Cupido, su hijo. En 1958 esas mojigatas restauraciones victorianas fueron retiradas, y la pintura volvió a su estado original, con sus pezones, sus lenguas y demás. En la actualidad, la teoría predominante es más de conservación que de restauración —los conservadores persiguen prevenir el deterioro y daños futuros en las piezas artísticas, e intervenir lo menos posible en la obra—. Cuando añaden algo a las pinturas para rellenar partes dañadas de las composiciones, lo hacen de un modo que sea coherente con el original, pero sin pretender engañar a los espectadores y hacerles creer que la obra no ha sido restaurada. Las secciones restauradas aparecen deliberadamente diferenciadas de las originales, y los trabajos de restauración se fotografían y se documentan con rigor. Además, las pinturas usadas son químicamente distintas de las originales para que puedan ser retiradas por los conservadores futuros, si lo estiman oportuno, sin necesidad de dañar la obra original. Ello no era así en la década de 1930, cuando Van der Veken se hallaba en la cima de

su carrera. En su época, a los restauradores se los valoraba por su virtuosismo, que se medía según su capacidad de lograr que su trabajo resultara indistinguible del original.

La gran experiencia y los profundos conocimientos del restaurador lo convirtieron en el asesor preferido de Emile Renders, un acaudalado banquero belga que había logrado reunir la colección privada más importante del mundo de flamencos primitivos, término con el que en ocasiones, antes de la Segunda Guerra Mundial, se denominaba a los pintores del Flandes del siglo XV. También era el autor del artículo publicado en 1933 en el que se sugería que la inscripción descubierta en la parte trasera del panel de Joos Vijd, y que suponía la presentación en el mundo del arte de Hubert van Eyck, era en realidad una falsificación del siglo XVI realizada por los humanistas de Gante. Hermann Göring compró la totalidad de la colección de Renders en 1941 a cambio de trescientos kilos de oro (unos 4 o 5 millones de dólares de hoy), con la ayuda de la organización Schmidt-Staehler, el equivalente con sede en los Países Bajos de la ERR, la unidad nazi para el robo de obras de arte. Emile Renders sostiene que fue coaccionado para que vendiera su colección a Göring, aunque algunas fuentes creen que no fue la víctima que ha querido hacer creer que fue. Se desconoce si Van der Veken estuvo implicado en aquella venta en tiempos de guerra.

Van der Veken iba más lejos cuando creaba aquellos «nuevos» flamencos primitivos, copias de obras famosas, o de fragmentos de ellas, además de usar paneles con siglos de antigüedad como soporte. Cuando había finalizado la pintura, la envejecía artificialmente para que se viera cuarteada y cubierta de la pátina del tiempo. Lo que lo distinguía de un falsificador era que no consta en ningún documento que alguna vez intentara hacer pasar su obra por un original del Renacimiento.

La historia de los artistas que han copiado los trabajos de otros más famosos para aprender sus técnicas es larga y prolija. Para un restaurador, la habilidad a la hora de reproducir las obras de los maestros que ellos son los encargados de preservar constituye un aspecto básico de su éxito profesional. Copiar, e incluso envejecer obras, sólo es delito cuando el creador pretende beneficiarse de su imitación y hacerla pasar por original. Aunque Van der Veken, que se sepa, nunca lo intentó, su capacidad para imitar a los grandes maestros flamencos antiguos se halla fuera de toda duda. En tanto que jefe de conservadores del Musée des Beaux-Arts de Bruselas, él era la elección lógica para crear una réplica del panel perdido de los Jueces Justos, que de ese modo «completaría» una vez más *El retablo de Gante*, llenando el espacio vacío de la parte inferior del lateral izquierdo.

Van der Veken concluyó su copia en 1945. Ésta se instaló en el marco, junto con el san Juan Bautista recuperado y los otros once paneles originales, en 1950.



Pero hay quien ha sugerido que Van der Veken, por sí mismo, también se vio implicado en cierto aspecto del robo. Resulta raro que empezara a crear la copia de reemplazo por iniciativa propia, sin recibir ningún encargo oficial de la diócesis. No deja de existir cierto toque de humor negro en el hecho de que el restaurador optara por realizar una copia de un panel que seguía desaparecido y que apenas un año antes había sido objeto de un renovado intento de devolución mediante pago de rescate, casi un lustro después del fracaso de Goedertier.

Y lo más curioso de todo es que en el reverso del panel, que aún hoy sigue en el mismo sitio, puede leerse una inscripción del autor que mueve a confusión. Van der Veken escribió lo siguiente, en flamenco y en verso:

*Lo hice por amor  
y por deber.  
Y para resarcirme  
tomé prestado  
del lado oscuro.*

Lleva la firma de Jef van der Veken, y está fechada en octubre de 1945.

El restaurador fue entrevistado en varias ocasiones, pero en todas ellas respondió que no sabía más que cualquier otro sobre el robo de 1934. Su reticencia llevó a la gente a creer que sabía más de lo que revelaba, pero nunca aparecieron pruebas que indicaran que ello era así.

Algunas preguntas sobre la sustitución del panel deberían haberse planteado en noviembre de 1950, cuando el defensor de *La Adoración del Cordero Místico* durante la Primera Guerra Mundial, el canónigo Gabriel van den Gehyn, pronunció una conferencia ante la Sociedad Histórica y Arqueológica de Gante titulada «Tres hechos relativos al *Cordero Místico*». El religioso contó la historia de las aventuras del retablo, desde el robo a manos de los franceses hasta el que perpetraron los nazis, y que expondremos a continuación. En el curso de su exposición, de veinte páginas, su autor no mencionó ni una sola vez el robo de 1934. El hecho resulta particularmente extraño, pues el público asistente debía de recordarlo perfectamente, y le habría parecido rara, como raro resulta en la actualidad, esa llamativa laguna en una presentación por lo demás históricamente profusa.

¿Formó parte el otrora salvador del retablo en aquel robo de 1934, o de la conspiración posterior para ocultarlo? Van den Gheyn tocaba muchas teclas: además de ser arqueólogo aficionado, era custodio de los tesoros de la catedral, tesorero de la diócesis y conservador jefe de las obras de arte alojadas en San Bavón, por lo que sorprende más aún que no mencionara el robo siquiera indirectamente, en referencia a la copia recién instalada del panel de los Jueces, obra de un colega de profesión, Van

der Veken. El canónigo había defendido infatigablemente el retablo durante la Primera Guerra Mundial. Si la teoría del grupo inversor de 1934 es cierta, entonces estuvo implicado en el robo y posterior conspiración. Durante la Segunda Guerra Mundial, sería él quien acompañaría al *Oberleutnant* Heinrich Köhn, detective nazi especializado en obras de arte, en busca del panel de los Jueces Justos. ¿Podría Van den Gheyn haber sido un colaboracionista, o lo acompañó más bien para distraer de su tarea al detective nazi? Köhn y Van den Gheyn se habían entrevistado por primera vez en septiembre de 1940, pero la investigación del detective prosiguió a lo largo de todo 1942. El 12 de mayo de ese año Van den Gheyn y Köhn recorrieron juntos los archivos de la catedral pero no encontraron nada que los condujera al panel. Fue entonces cuando descubrieron que todas las carpetas relacionadas con *El retablo de Gante*, incluidas las que detallaban el robo de 1934 y la investigación posterior, habían desaparecido. Tal vez el canónigo se hubiera deshecho de ellas anticipándose a la investigación de Köhn. Pero lo cierto es que hasta la fecha no han vuelto a aparecer, y han dejado un sendero salpicado de signos de interrogación.

Este caso es uno de los grandes misterios sin resolver de la historia de los robos de obras de arte, un misterio que ha encendido la imaginación popular y que incluso se ha abierto paso hasta la literatura. La novela que Albert Camus publicó en 1956, con el título de *La caída (La Chute)*, es un monólogo en el que un personaje habla, en noches sucesivas, con alguien al que acaba de conocer, mientras beben en un sórdido bar de Amsterdam. En la novela, el panel de los Jueces Justos había estado colgado en la pared de ese bar en los años que siguieron al robo. El lector descubre que en ese momento la pieza se halla oculta en el apartamento del narrador. Camus recurre a los Jueces para plantear cuestiones existenciales sobre los juicios personales y las decisiones de la vida del protagonista-narrador, que se refiere a sí mismo, ambiguamente, como «juez-penitente».

En Bélgica, el misterio suscita una pasión que recuerda a la que despertó el asesinato de Kennedy en Estados Unidos. Ha inspirado más de una docena de libros, tanto de ficción como de no ficción, así como documentales, docudramas e incontables artículos —ninguno de los cuales ha sido traducido al inglés—. La historia sigue fresca y la investigación, al menos para los aficionados, muy viva.

Abundan las especulaciones: las rocas que aparecen en el fondo de la copia de Van der Veken son casi idénticas a las que se alzan en Marches-les-Dames, lugar de la misteriosa caída y muerte del rey belga Alberto. ¿Coincidencia? Hasta hoy, cada pocos meses, en los periódicos de Gante aparecen nuevas pistas sobre el paradero del panel de los Jueces Justos. En verano de 2008, los tableros de madera de un domicilio de la ciudad fueron levantados por la policía municipal después de que un soplo apuntara a que el panel se hallaba enterrado junto a un esqueleto, entre los tableros. Las autoridades siguen tirando del hilo de pistas asombrosas e increíbles, y

la búsqueda del panel desaparecido continúa.

Una última pista importante se presentaría décadas después. Aunque no resolvía el misterio de lo sucedido, tal vez sí aclare el misterio del paradero actual de la pintura. Pero *El retablo de Gante* (menos el panel de los Jueces Justos) sería víctima de otro huracán de robos y traslados furtivos, así como de una última salvación.

La Segunda Guerra Mundial asomaba en el horizonte, y los lobos nazis tenían los ojos puestos en el Cordero de Dios.

## Capítulo

### 8

#### *La mayor caza del tesoro del mundo*

**A** la búsqueda de arte robado nazi se la ha llamado la mayor caza del tesoro de la historia. El trofeo supremo entre los tesoros secuestrados era *La Adoración del Cordero Místico*. Y el destino del retablo durante la Segunda Guerra Mundial, lo mismo que el de la mayoría de las obras maestras europeas, se decidió gracias al heroísmo de un agente doble austríaco, de un grupo de mineros y de un oportuno dolor de muelas.

En mayo de 1940, el ejército alemán invadió Holanda y Bélgica. Dado que muchos de los tesoros artísticos belgas ya habían sido objeto de saqueo durante la Primera Guerra Mundial, y a la vista del rápido avance de las tropas, el gobierno del país buscó un refugio seguro al que enviar sus piezas artísticas más preciadas. *El retablo de Gante* era el tesoro nacional belga; mientras se viera libre de daños y no cayera en manos extranjeras, Bélgica mantendría el control.

En un primer momento, el gobierno pensó en el Vaticano como lugar de refugio. Un camión iba ya rumbo a Italia, cargado con diez grandes cajones, cuando el país transalpino se unió al Eje y declaró la guerra. Entonces Francia se ofreció a custodiar *El Cordero*, y el vehículo dio media vuelta y se dirigió al Château de Pau, en la falda de los Pirineos, lugar de nacimiento de Enrique IV. Había algo poético en el hecho de que la ciudad natal del monarca francés cuyas conversiones del protestantismo al catolicismo habían causado tanta muerte y destrucción, protegiera un tesoro católico que había estado a punto de arder a manos de los alborotadores protestantes durante la revuelta de 1566. El Castillo de Pau ya albergaba muchas de las obras de arte de los museos nacionales franceses, incluido el Louvre. *La Adoración del Cordero Místico* se sumaba, así, a su tesoro oculto. Su custodio sobrevenido, y guardián de todas las obras de arte francesas durante la guerra, fue Jacques Jaujard, director de los Museos Nacionales Franceses y del mismo Louvre.

Nacido en Ansières, Francia, Jaujard era un hombre valeroso en un puesto desesperado —a cargo de la seguridad de las colecciones artísticas nacionales francesas durante la ocupación nazi, entre 1940 y 1944—. Con cada derrota del ejército francés ante el avance nazi, Jaujard ordenaba que los tesoros artísticos, convenientemente embalados, fueran trasladados todavía más al sur, lejos de la primera línea de combate, a ubicaciones que parecían inevitablemente seguras de toda posibilidad de desperfecto. Estaba convencido de que los nazis serían detenidos antes de que llegaran a Lyon, o a Pau. Pero la marea seguía avanzando con alarmante

seguridad. Tras París, Jaujard se trasladó a Chambord, el castillo del valle del Loira, al sur de la capital, donde se encontraba la famosa escalinata de doble hélice en la que dos escaleras de caracol se retuercen la una contra la otra sin llegar a tocarse, siguiendo un diseño de Leonardo da Vinci. Desde allí, había empezado a dirigir el envío de obras de arte a lugares situados más al sur, sobre todo a una serie de museos y castillos de la Provenza y los Pirineos, cuando los alemanes lo sorprendieron. Le informaron de que él era el primer alto funcionario francés al que habían encontrado aún de servicio, y no huyendo ni escondiéndose. Fue entonces cuando Jaujard supo que Hitler había ordenado que todas las obras de arte y documentos históricos franceses fueran requisados para que sirvieran de moneda de cambio en las negociaciones de paz con Francia (se convertirían en propiedad alemana a cambio de un alto el fuego). Era poco lo que Jaujard podía hacer, más que ordenar el traslado al sur de obras de arte, y rezar. Pero, a pesar de que en su calidad de funcionario, era incapaz de garantizar que las obras francesas permanecerían en suelo francés, contaba con una estrategia. Preparó una red secreta de informantes que llevarían un registro de qué obras de arte eran confiscadas, y adónde se dirigían. En realidad dicha red constaba, principalmente, de una discreta bibliotecaria llamada Rose Valland, oficinista del Museo Jeu de Paume de París, que se convirtió en el depósito de las obras de arte robadas por los nazis en Francia.

En el mes de junio los alemanes habían conquistado Holanda y Bélgica. A los belgas les preocupaba sobre todo que Hitler quisiera apoderarse de *El Cordero* para vengarse de la restitución a que el Tratado de Versalles había obligado a Alemania. El hecho de que ésta hubiera sido obligada a devolver los paneles laterales al término de la Primera Guerra Mundial había indignado al pueblo llano del país. Ahora, la confiscación de *El retablo de Gante* por parte de Hitler borraría, simbólicamente, lo que ellos percibían como injusticias contra Alemania acordadas en el Tratado de Versalles.

En mayo de 1940, muy poco después de que once de los doce paneles originales fueran enviados a Pau para salvaguardarlos, un oficial nazi llegó a Gante. Se trataba del *Oberleutnant* Heinrich Köhn, del Departamento de Protección del Arte nazi. Se le había encomendado específicamente investigar el robo de los Jueces Justos, cometido en 1934 y aún sin resolver, así como la captura de aquel último panel desaparecido.

Köhn, nazi fanático y de aspecto físico parecido al de Hitler, incluido el característico bigote corto, había recibido el encargo directamente de Joseph Goebbels. Éste, ministro nazi de propaganda poseedor de un doctorado en teatro romántico, ascendió al poder junto con Hitler, y se hizo un nombre por sí mismo encabezando la quema de libros «degenerados», según el criterio del nacionalsocialismo. Cerebro de los ataques a los judíos alemanes, incluida la famosa Noche de los Cristales Rotos (*Kristallnacht*), de 1938, estableció también una técnica

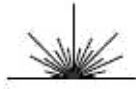
propagandística que se conoce como «la gran mentira», basada en el principio según el cual una falsedad, si resulta lo bastante osada, se proclama con la convicción e insistencia suficientes, será aceptada como verdad por las masas. Heinrich Köhn era el sabueso de Goebbels, e iba en busca de un regalo único para el Führer. Goebbels había programado la misión con la idea de poder obsequiar el panel a Hitler en 1943, para conmemorar el décimo aniversario de su llegada al poder.

El pueblo de Gante tenía motivos para el nerviosismo, a pesar de que once de los doce paneles estuvieran depositados en el extranjero. ¿Por qué iban a enviar a un detective nazi para investigar el paradero de la pieza desaparecida, si no pretendían apoderarse también de las otras once?

Köhn era un investigador meticuloso, pero no hablaba ni entendía la lengua flamenca. Solicitó y obtuvo la ayuda de Max Winders, simpatizante nazi, arquitecto de Amberes y asesor del Consejo Artístico del Ministerio de Educación Belga, que lo acompañó hasta Gante. Llegaron en septiembre de 1940. La primera persona con la que hablaron fue el canónigo de la catedral del San Bavón. Gabriel van den Gheyn había mantenido a buen recaudo *La Adoración del Cordero Místico* durante la Primera Guerra Mundial, y haría todo lo que pudiera durante la Segunda. Juntos revisaron todas las páginas de los archivos en relación con la historia del retablo y de la catedral de San Bavón, y registraron el Ministerio de Justicia, la catedral y los archivos municipales de Gante. Pero en todos los centros de documentación se encontraron con el mismo obstáculo inesperado: la mayoría de las páginas sobre el robo de los Jueces Justos había desaparecido.

Tras el robo de 1934 se habló de encubrimiento y conspiración, y llegó a decirse que Van den Gheyn, en otro tiempo héroe, había sido cómplice. Aunque las pistas sugerían que el panel había sido ocultado en algún lugar prominente, tal vez incluso en la fachada de la catedral, el caso se cerró, y los documentos regresaron a sus respectivos archivos. Ahora, cuando Köhn reabría la investigación, se descubrió que partes de todos los archivos más relevantes habían desaparecido. Alguien los había sustraído entre la fecha del robo y la Segunda Guerra Mundial. Si la teoría del grupo inversor era cierta, entonces era lógico que los archivos hubieran sido alterados.

Köhn entrevistó a todos los que de un modo u otro habían participado en la investigación sobre el robo, del que se habían cumplido seis años. Y constató que, o bien se habían secado todas las líneas, o bien existía un pacto colectivo para guardar silencio. Que Van den Gheyn acompañara a Köhn en sus pesquisas sonaba a algunos a complicidad; otros, en cambio, creían que la mejor manera de apartar al detective nazi de la verdad era permanecer a su lado en todos los pasos del camino. Si bien la búsqueda del panel de los Jueces Justos por parte de Köhn no daba frutos, sí indicaba al pueblo de Gante que la intención de los nazis de apoderarse del tesoro era seria.



A pesar de que no se supiera más allá de los círculos nazis, existían razones de peso para temer que los alemanes se apoderaran de gran parte de los tesoros artísticos europeos. Hitler contaba con un plan para reunir las obras de arte más importantes del mundo y crear con ellas un *kulturhauptstadt*, un supermuseo del tamaño de una ciudad, que se construiría en Linz, Austria, su ciudad natal. A ese fin, Hitler dio instrucciones a sus oficiales para que capturaran y le enviaran las piezas que encontraran durante sus conquistas.

Se han ofrecido diversas explicaciones para dar razón del entusiasmo y la pasión que Hitler mostraba por el proyecto. El Führer había sido un estudiante de arte frustrado. Por considerarse que su obra era de escasa calidad, no fue aceptado ni como alumno de pintura ni de arquitectura en Viena. Ahora disponía de una oportunidad de demostrar a los señores que dominaban el mundo del arte que no sólo se habían equivocado al rechazarlo, sino que él podía privarlos de sus mejores tesoros. El complejo de inferioridad de Hitler, sobre el que tanto se ha escrito, podría haber contribuido también a su elección de Linz —una ciudad de clase obrera sin mucho que ofrecer culturalmente— como nueva capital mundial del arte. Al engrandecer de ese modo la ciudad de su infancia, engrandecía también sus modestos orígenes. El Linz de Hitler sería conocido a partir de entonces y para siempre como la capital de la cultura mundial, su *kulturhauptstadt*. La antipatía que sentía por Viena, ciudad que en un tiempo idealizó, hasta que fue rechazado como estudiante y se vio obligado a instalarse en una vivienda social para personas de escasos recursos, también pudo contribuir a su elección de Linz. Así, desnudaría a la vieja capital cultural austro-húngara y elevaría por encima de ella a su vecina pobre.

La ciudad de Linz en su conjunto iba a ser convertida en un inmenso museo que albergaría piezas artísticas de todo el mundo. Todos los historiadores del arte acudirían a estudiarlo. Incluso las obras que Hitler consideraba «degeneradas», sobre todo las pertenecientes a los movimientos impresionista, postimpresionista y abstracto, de finales del siglo XIX y principios del XX, serían ubicadas en un museo especial para que las futuras generaciones las contemplaran como prueba de lo grotesco de lo que el nazismo había salvado a la humanidad. La ciudad, naturalmente, habría de ser transformada por completo, los viejos edificios derribados para dejar espacio a las flamantes instalaciones del nuevo museo. Se contaba un chiste según el cual mientras que Múnich era la ciudad del «movimiento nazi» (*Nazi Bewegung*), Linz se convertiría en la ciudad del «terremoto nazi» (*Nazi Bodenbewegung*).

No sorprende que los planes de Hitler en materia de arte fueran consecuencia de su programa social. Era un apasionado del arte de los pintores del norte de Europa, o

de la temática del norte de Europa. Buscaba obras de artistas teutones y escandinavos, o de temática teutónica y escandinava —un arte que, para él, demostraba la grandeza aria—, de autores como Brueghel, Cranach, Durero, Friedrich, Vermeer, Holbein, Rembrandt, Bouts, Grünewald y Jan van Eyck.

Hitler ya contaba con experiencia como censor. En los inicios de su mandato como Führer había ordenado el cierre del ala moderna del que había sido museo del príncipe de la Corona, la Galería Nacional de Berlín, la misma en la que se habían exhibido los seis paneles de *El retablo de Gante* hasta la firma del Tratado de Versalles. Se refería a ella, por las obras de Kandinsky, Schiele, Malevich y Nolde que contenía, como a la «Cámara de los Horrores». Fue el Ministerio de Educación el que la cerró oficialmente el 30 de octubre de 1936, apenas unos meses después de la partida de los visitantes extranjeros que habían acudido a Berlín con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos. El momento de la clausura indica que los nazis eran conscientes de que sus opiniones sobre el arte no serían bien recibidas en gran parte del mundo.

Aquello fue una señal de los tiempos que corrían. Dos meses antes, el director del Museo Folkwang, de Essen, se había deshecho de un cuadro de Kandinsky, vendiéndoselo a un marchante por 9.000 marcos, en el transcurso de un acto público de lo que se denominó «purificación». Según reiteraba, esa clase de arte degenerado infectaba a todo el que lo contemplaba, por lo que debía ser perseguido y apartado no sólo de los museos, sino también de las colecciones privadas. Para establecer un punto de contraste edificante, la Casa del Arte Alemán (Haus der Deutschen Kunst), se inauguró en marzo de 1937. Se trataba de una exposición anual de obras de arte aprobadas por el Reich que marcaba un ejemplo de elevación moral de lo que debía ser el arte del Imperio. Se alojó en el primer edificio erigido como monumento de la propaganda alemana, que se construyó entre 1934 y 1937, en una relectura del estilo neoclásico que acabaría encarnando la arquitectura fascista.

Aunque los nazis expresaban públicamente su desprecio por lo que denominaban «arte degenerado», eran sin duda conscientes de su valor monetario. Unos iconoclastas auténticos habrían deseado ver esas obras destruidas, pero los nazis no vacilaron en aprovecharse de aquello que denunciaban, y vendían el arte confiscado a marchantes y coleccionistas que sí lo apreciaban y que seguirían considerándolo objeto de veneración y belleza.

El 30 de junio de 1937 Hitler autorizó a Adolf Ziegler, pintor y presidente del Departamento del Reich para las Artes Plásticas, a requisar, con motivo de una exposición, ejemplos de arte alemán degenerado que se hallaran en posesión de las instancias imperiales, provinciales o municipales de Alemania. Ziegler era uno de los asesores artísticos del Führer, y amigo personal desde hacía mucho tiempo. (Hitler le había encargado que pintara un retrato de homenaje a su sobrina, que se había



suicidio recientemente.) Éste coleccionaba algunas de las pinturas de Ziegler, que exhibía en su residencia de Múnich. Lo irónico del caso es que Ziegler había iniciado su carrera como pintor de tendencias modernas, tendencias que posteriormente contribuiría a condenar.

Cuando llevaba apenas veinte días en su nuevo cargo, Ziegler inauguró la que tituló como Exposición del Arte Depravado, que primero pudo verse en Múnich, y posteriormente en Berlín, Leipzig y Düsseldorf. La muestra era el resultado de la confiscación rápida y sistemática de lo mejor del arte moderno existente en las colecciones alemanas. Los mejor representados (o tal vez habría que decir los peor representados) eran los autores abstractos y minimalistas, así como los de origen no teutónico. El que tenía un mayor número de obras expuestas era Emil Nolde, que contaba con veinte. Entre las piezas de otros artistas famosos puestos en la picota se encontraban nueve cuadros de Kokoschka, seis de Otto Dix, y pinturas de Chagall, Kandinsky y Mondrian.

La exposición se había estructurado y realizado intencionadamente para que las obras expuestas no lucieran. Las 730 piezas se presentaban muy juntas, apretujadas en galerías estrechas y escasamente iluminadas. La luz que podría haber penetrado a través de las ventanas se cubría con pantallas que, a su vez, se agujeraban para que a través de ellas se colaran rayos cegadores de sol. Las esculturas se dispusieron frente a las obras pictóricas. Junto a ciertos lienzos se instalaron placas con comentarios denigratorios. En una pared donde se exhibían las obras de artistas alemanes contemporáneos podía leerse la siguiente inscripción: «Hasta hoy, éstos eran los instructores de la juventud alemana». La muestra, itinerante, realizó escalas en las ciudades artísticamente más ricas del país, como si se tratara de acusadores que arrastraran a brujas de un lado a otro para que el pueblo pudiera verlas antes de enviarlas a la hoguera.

Tras la exposición, Hitler organizó un saqueo masivo a su propio pueblo, disfrazado bajo la apariencia de una «purificación». Por toda Alemania, todas las obras de arte que el comité de Ziegler consideraba depravadas, sin más criterio que ése, eran confiscadas sin que mediara compensación económica y sin diferenciar si ésta se hallaba en un museo, una galería de arte, un domicilio particular o una iglesia.

Al parecer, esos saqueos ocurrieron antes de que ni el propio Hitler desarrollara una idea clara de qué arte le gustaba y admiraba. Artistas que no tardarían en convertirse en favoritos suyos y de otros líderes nazis, como Rembrandt y Grünewald, cuyas obras representaban algunas de las cimas más altas del arte teutónico, fueron incluidas en aquella primera caza de brujas artística. En total, 12.000 dibujos y 5.000 pinturas y esculturas se requisaron de 101 colecciones públicas, y eso sin contar las incalculables confiscaciones a particulares. Entre ellos se encontraban trabajos de Cézanne, Van Gogh, Munch, Signac, Gauguin, Braque y

Picasso. Tal vez el más conocido de todos ellos era el *Retrato del doctor Gachet*, de Vincent van Gogh.

Hitler inspeccionó las obras requisadas en un almacén de Berlín. En un catálogo de seis volúmenes se enumera su contenido:

- 1.290 pinturas al óleo.
- 160 esculturas.
- 7.350 acuarelas, dibujos y grabados.
- 3.300 trabajos de otra clase sobre papel, almacenados en 230 cartapacios.

La suma total era de 12.890 artículos que los nazis arrebataron a sus compatriotas alemanes. Tras su inspección, Hitler declaró que bajo ningún concepto serían devueltos a sus propietarios, ni se pagaría indemnización alguna por ellos. Previendo una actuación similar, se elaboró una lista con el contenido de las colecciones tanto públicas como privadas en Viena, la ciudad que Hitler esperaba con impaciencia poder desbancar como centro cultural.

¿Y qué era lo que había que hacer con todo ese arte degenerado? La Berlin Amt Bildende Kunst (Oficina para las Artes Pictóricas) era una subdivisión del Amt für Weltanschauliche Schulung und Erziehung (Oficina para la Educación Política Mundial y el Adoctrinamiento). Ello implicaba que cualquier operación nazi relacionada con el arte pictórico, incluida la confiscación, era ejecutada por —y debía responder a— la oficina de propaganda y adoctrinamiento, lo que ayuda a comprender cómo la censura nacionalsocialista al «arte degenerado» se transformó en saqueo artístico.

Siguiendo las instrucciones de Joseph Goebbels y el Comité de Propaganda del Reich, en mayo de 1938 se formó un grupo encargado de determinar la mejor manera de deshacerse de las obras de arte confiscadas. Ese mes resultó importante para la formación de los planes de Hitler en relación con cómo abordar el arte en el Tercer Reich. En abril de ese mismo año, ya había empezado a pergeñar la idea de convertir Linz en centro cultural del Imperio. Y posteriormente, en mayo, visitó a Mussolini en Roma y quedó empequeñecido ante la majestad y la historia palpable de la ciudad, que, según él, hacía que Berlín pareciera un castillo de arena. Desde ese momento aspiró a crear una réplica del Imperio romano, no sólo geográficamente, sino también a través de unos monumentos que proclamaran la vocación de permanencia de su gobierno. El arte y la arquitectura eran los legados de las grandes civilizaciones. La Antigua Roma había saqueado los territorios que había conquistado. Los obeliscos de la Piazza del Popolo y la de San Pedro del Vaticano habían sido tomados como trofeos de guerra tras la caída de Egipto. Hitler seguiría los pasos de Roma, y llegaría

a diseñar su propio mausoleo, que sería la pieza central del diseño urbano de Linz, y que se inspiraría en el mausoleo dedicado a Adriano que existía en el Castel Sant'Angelo.

Durante una visita a Florencia, ese mayo, el Führer se enamoró del Ponte Vecchio. Y después, para enojo de Mussolini, que no era en absoluto amante del arte, dedicó tres horas a recorrer la Galería Uffizi, maravillándose ante aquella casa de los tesoros maravillosos y tal vez elaborando una lista mental de lo que se llevaría de allí cuando llegara el momento.

De regreso en Berlín, el Comité de Propaganda del Reich se reunió por primera vez. Estaba formado, entre otros, por Ziegler y algunos marchantes de arte con contactos en el extranjero. A los miembros del grupo de trabajo se los autorizó a que escogieran las obras almacenadas que quisieran y las vendieran en otros países para obtener divisas, con la condición de que quedara claro que las obras no tuvieran ningún valor para Alemania.

El principal marchante dedicado a la venta de obras de arte requisadas por los nazis fue la Galerie Fischer de Lucerna, Suiza, que aún hoy sigue siendo una casa de subastas en funcionamiento. La galería organizó una subasta internacional, asegurando que los beneficios servirían para adquirir nuevas obras de arte para los museos de los que provenía el contenido de las piezas subastadas. En realidad, aquellos beneficios se usaron para fabricar armamento nazi.

Las obras que no se habían vendido cuando llegó el 20 de marzo de 1939, fecha en la que, repentinamente, se ordenó que el almacén se convirtiera en depósito de cereales, fueron quemadas en el patio de un parque de bomberos próximo. A la pira fueron a parar 1.004 pinturas al óleo y esculturas, y 3.825 obras sobre papel. Pero antes de que se realizaran las ventas y las quemas, algunas de las mejores obras confiscadas fueron «retiradas» por algunos líderes nazis y pasaron a engrosar sus colecciones privadas.

Hitler no era el único dirigente nazi que coleccionaba con pasión obras de arte obtenidas de saqueos de guerra. El coleccionista privado más sobresaliente fue Hermann Göring, mariscal de la Luftwaffe del Reich. Durante la Segunda Guerra Mundial, Göring reunió una inmensa colección de una calidad extraordinaria en Carinhall, su finca situada a las afueras de Berlín. Aquel sofisticado pabellón de caza había sido construido en recuerdo de su primera esposa, una sueca llamada Karin, que había fallecido en 1931. Allí viviría tras sus segundas nupcias con Emma Sonneman, cuyo nombre puso a su segunda residencia, Emmyhall. Pero fue a la primera a la que, póstumamente, empezó a idolatrar, y creó una completa colección de obras de arte concebida como santuario votivo para ella. Carecía por completo de escrúpulos sobre el medio de adquirir las piezas. Cuando empezó la guerra, Göring pronunció una frase infame: «Antes lo llamaban saqueo. Pero hoy las cosas han llegado a ser más

humanas. Con todo, yo pienso saquear, y hacerlo a conciencia».

Los gustos de Göring eran reflejo de los de Hitler. Al término de la guerra poseía sesenta cuadros robados del maestro alemán del siglo XVI Lucas Cranach el Viejo, cuya vida y obras se consideraban ejemplo del mejor arte teutónico. Su preferencia por el arte y los artistas germánicos era tal que en una ocasión entregó ciento cincuenta pinturas auténticas de autores impresionistas y postimpresionistas franceses a cambio de un solo Vermeer, el *Cristo con la mujer adúltera*, que resultó ser una copia de apenas dos años de antigüedad creada por Han van Meegeren, maestro de las falsificaciones.

Sobre el papel, la política nazi durante la Segunda Guerra Mundial acataba las directrices sobre protección de obras artísticas establecidas en la Gran Guerra: dado que el gran arte era eterno, debía elevarse por encima de las contiendas bélicas y ser preservado como gran logro de la civilización humana. Pero, una vez más, aunque aquellas palabras sonaban muy bien, en el fragor de la batalla las cosas se veían de otro modo.

El 26 de junio de 1939, Hitler promulgó la directriz oficial por la que pretendía obtener obras para su proyecto de museo de Linz. Pero, a la vez, le preocupaba la opinión internacional respecto de sus actuaciones, por lo que se mostró vacilante a la hora de iniciar los saqueos de inmediato, al menos los que tenían por objeto las obras más famosas. Y se tomó la molestia —sobre todo a través de Goebbels y el Ministerio de Propaganda— de aportar excusas legales para justificar el saqueo y la destrucción que planeaba, por más endebles que fueran. Éstas iban desde la captura legalizada de bienes que pertenecieran a los «enemigos del Reich» (judíos, católicos, masones, o cualquiera que tuviera algo que mereciera la pena robar), hasta la adquisición de obras de arte para negociar con ellas las condiciones de un futuro armisticio, recurso de inspiración napoleónica.

En 1940, algunas divisiones especiales de historiadores del arte y arqueólogos recibieron el encargo de realizar inventarios de las posesiones artísticas de todos los países europeos, teóricamente para protegerlos del robo y los posibles daños. La dirección de los mismos corrió a cargo del doctor Otto Kümmel, director de los Museos estatales de Berlín, y la suma de ellos acabó por conocerse como el Informe Kümmel. Pero el Estado, controlado por el Partido Nazi, tenía otros motivos. De hecho, el Informe Kümmel detallaba una lista de obras de arte que los nazis consideraban posesiones legítimas del Tercer Reich. El Estado planeaba en secreto usar esos inventarios a modo de listas de deseos, y se embarcaría en un programa de apropiaciones del que, en un primer momento, las divisiones especiales del ejército no tenían conocimiento. Éste obedecía las órdenes relativas a la confiscación de propiedades, pero en su mayor parte no participaba él mismo de aquellos saqueos. Una destacada excepción la constituía Göring, que robaba para ampliar sus

colecciones privadas.

El Informe Kümmerl incluía todas las obras completadas o encargadas en Alemania o por un alemán en cualquier momento de la historia, cualquier obra de «estilo alemán» (una descripción lo bastante amplia como para que cupiera en ella la pintura renacentista y romántica septentrional, así como cualquier otra cosa que fuera del gusto del Führer), y cualquier obra que, a partir de 1500, hubiera existido en Alemania y hubiera sido trasladada a otro país. *El retablo de Gante* encajaba en todas aquellas categorías, y la pérdida de los laterales en virtud del Tratado de Versalles era una herida abierta y sangrante para Hitler.

Un adelanto de los grandes planes de Hitler se conoció en junio de 1940, cuando Francia cayó en poder de los nazis. Éste, meticulosamente, orquestó su venganza, y ordenó a sus tropas que buscaran y encontraran el mismo vagón de tren en el que se había firmado el Tratado de Versalles en 1918. Mandó que derribaran el edificio que lo alojaba; el vagón fue enviado entonces a la misma porción de terreno de Compiègne, cerca de Versalles, donde había tenido lugar la firma del tratado. Hitler se sentó en la misma silla usada por el mariscal Foch, jefe de las tropas francesas durante la Primera Guerra Mundial, durante la firma del acuerdo. Sólo entonces, en el mismo vagón pero con el Führer ocupando el asiento del vencedor, los franceses fueron obligados a firmar un armisticio. Tras la ceremonia, el vagón fue enviado a Berlín, donde permaneció expuesto al público, para demostrar que el poderoso Hitler había corregido los ultrajes del Tratado de Versalles.

El ministro de Asuntos Exteriores del Reich declaró, el 21 de julio de 1940, que «salvaguardarían» las obras de arte de Francia que se encontraran en colecciones privadas y públicas. El ejército alemán, aparentemente, creía que la declaración de su gobierno en relación con la protección del arte era sincera, mientras que el propio Reich no tenía la menor intención de cumplir con su palabra. La verdad empezó a ponerse de manifiesto el 17 de septiembre de 1940, fecha en que Hitler anunció la formación de la Sonderstab Bildende Kunst (Personal de Operaciones Especiales para las Artes), cuya misión principal consistía en confiscar obras de las colecciones judías en Francia, y que estrenaron con la rica familia Rothschild. Dicha unidad fue la precursora de la Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (Personal Operativo Rosenberg, o ERR), dirigida por Alfred Rosenberg.

La ERR inició su andadura el 5 de junio de 1940, cuando el *Reichsführer* Alfred Rosenberg propuso que todas las bibliotecas y archivos existentes en los países ocupados fueran registrados en busca de documentos que pudieran ser de valor para Alemania. Hitler dio su aprobación. La confiscación de esos documentos condujo a la de obras de arte en la medida en que las atribuciones de la ERR se ampliaron.

Alfred Rosenberg había nacido en Tallin, donde se alineó con los Blancos durante la Revolución rusa. Cuando los bolcheviques tomaron el poder, huyó a Múnich,

donde llegó en 1918. Se afilió al nuevo Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores, que no tardaría en convertirse en el Partido Nazi. Editó el periódico del partido, trabó amistad con Hitler, e incluso aseguraba haber sido el coautor de *Mein Kampf*. En 1929 fundó la Liga Militante para la Cultura Alemana, y perdió contra Joachim von Ribbentrop la carrera cuya meta era la cartera del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tras la invasión de la Unión Soviética durante la guerra, Rosenberg sería nombrado jefe del Ministerio de los Territorios Orientales Ocupados, y la dirección de la ERR recayó en otros.

En un primer momento Rosenberg contrató a historiadores del arte para que confeccionaran listas de monumentos importantes. A esos mismos profesionales se les encargaba, ahora, supervisar la confiscación de obras de arte y documentos, en ocasiones de manera abierta y desvergonzada, y otras veces con la excusa apenas fingida de la protección de las piezas de los desastres de la guerra.

La acumulación de obras de arte por parte de Hitler y Göring para su disfrute personal era de tal magnitud que incomodaba al propio Alfred Rosenberg. Cuando sus superiores deseaban hacerse con algunas de las piezas confiscadas, éstas desaparecían a todos los efectos. Rosenberg empezó a insistir a su personal que solicitaran recibos a los agentes de Hitler y Göring por cualquier obra confiscada que ellos, a su vez, requisaran de la Einsatzstab Rosenberg.

Sólo en Francia, entre 1940 y 1944, veintinueve cargamentos de obras de arte se trasladaron hasta Alemania en 137 camiones que contenían 4.174 arcones llenos de piezas. Y en un informe fechado el 3 de octubre de 1942, Alfred Rosenberg informaba a Hitler que, hasta la fecha, había supervisado la confiscación y el envío a Alemania de 40.000 toneladas de muebles de gran valor.

Es posible que el alcance total del saqueo nazi de obras de arte no se conozca nunca, pero de sus espectaculares dimensiones dejan constancia los inventarios de la Einsatzstab Rosenberg. En una fecha tan temprana como era el 20 de marzo de 1941, Rosenberg redactó un informe entusiasta e informal para el Führer describiendo el éxito de su saqueo en París, sobre todo las pertenencias de lo más granado de los marchantes de arte judíos.

Informe de la llegada del envío principal de posesiones judías sin propietario a la remota localidad de Neuschwanstein a bordo de un tren especial el sábado 15 de este mes [marzo de 1941]. El convoy, organizado por el *Reichsmarschall* Hermann Göring, estaba formado por 25 vagones exprés de equipajes llenos de pinturas, muebles, gobelinos [tapices], piezas de artesanía y ornamentos de la mejor factura. El envío constaba sobre todo de las secciones más importantes de las colecciones de los Rothschild, Seligmann, Bernheim-Jeune, Halphen, Kann, Weil-Picard, Wildenstein, David-Weill y Levy-Benzion.

Mi Equipo de Operaciones Especiales inició la actuación confiscatoria en París

durante el mes de octubre de 1940 sobre la base de tu orden, mi Führer. Con la ayuda del Servicio de Seguridad y de la Policía Secreta de Campo todo el almacenamiento y los escondites de las posesiones de arte pertenecientes a los judíos fugitivos emigrantes pudieron ser localizados. Esas posesiones se concentraron después en ubicaciones proporcionadas por el Louvre de París [el Museo del Jeu de Paume]. Los historiadores del arte de mi equipo catalogaron científicamente la totalidad del material artístico y fotografiaron todas las obras de valor. Así, una vez concluida la labor, en breve estaré en disposición de enviarte un catálogo definitivo de todas las obras confiscadas con las fechas precisas de sus orígenes, así como con su correspondiente evaluación y descripción completas. Hasta la fecha, el inventario cuenta ya con más de 4.000 obras de arte individuales del más alto valor artístico [sólo de París].

Dos años después, en abril de 1943, el inventario había crecido hasta incorporar 9.455 obras de arte. El 16 de abril de ese mismo año Rosenberg envió a Hitler otra reveladora carta, que acompañaba de varios álbumes de fotografías de las obras robadas destinadas al Führermuseum de Linz.

*Mein Führer*: en mi deseo de proporcionarte, *mein Führer*, algo de dicha por tu cumpleaños, me tomo la libertad de obsequiarte con un cartapacio que contiene fotografías de algunas de las pinturas más valiosas que mi Einsatzstab, en cumplimiento de tus órdenes, ha salvado de colecciones de arte judías sin dueño en los territorios ocupados occidentales. [...] Te ruego, mi Führer, que me concedas la ocasión, durante mi próxima audiencia, de informarte verbalmente sobre el alcance y la dimensión de este acto de apropiación artística [...] A medida que se vayan completando, iré enviándote más catálogos. Me tomaré la libertad, durante la audiencia solicitada, de entregarte, mi Führer, otros veinte álbumes de imágenes, con la esperanza de que esa breve dedicación a obras de arte hermosas que tan próximas están a tu corazón haga llegar un rayo de belleza y dicha a tu vida venerada.

Ése sería el primero de los muchos álbumes creados por la ERR. El informe oficial, conocido como Informe Rosenberg, aparecido el 14 de julio de 1944, se componía de 39 volúmenes mecanografiados que contenían 2.500 fotografías y que documentaban un total de 21.903 obras de arte producto de saqueo. Entre ellas se encontraban:

- 5.281 pinturas, pasteles, acuarelas y dibujos.
- 684 miniaturas, piezas de cristal, esmaltes, libros y manuscritos.
- 583 piezas de esculturas, terracotas, medallones y placas.
- 2.477 muebles de valor histórico y artístico.
- 583 tapices, alfombras y bordados.

- 5.825 artículos de artesanía, entre ellos porcelanas, bronces, joyas y monedas.
- 1.286 piezas de arte oriental.
- 259 obras de arte antiguo.

El inventario no incluía las obras confiscadas por Hitler y Göring, que se habían llevado de la ERR.

Con cierta frecuencia, éstos buscaban hacerse con las mismas obras de arte. Aunque la ERR se había establecido siguiendo una directriz de Hitler, se trataba de una unidad dirigida extraoficialmente por Göring, que la usaba como herramienta personal. Oficialmente, Göring debía consultar al Führer, pero lo cierto es que demostró tener la mano muy larga, sobre todo en París, de donde se llevó lo mejor de las colecciones de arte objeto de saqueo antes de enviar el resto a Berlín. Las piezas confiscadas se mostraban primero a Göring, que decidía qué se quedaba él y qué enviaba a Hitler o se destinaba a su almacenamiento.

Según una orden emitida por Göring el 5 de noviembre de 1940, a la ERR se le concedía permiso para apoderarse de todas las obras de arte «sin dueño» —es decir, las que pertenecían a familias judías (dado que los judíos no eran considerados ciudadanos, sus posesiones se cedían al Estado)—. Göring examinaría personalmente las obras confiscadas. Con anterioridad a esa fecha, esas responsabilidades recaían en el comandante en jefe de Alemania en Francia, así como en la embajada alemana en París. Mediante esa nueva orden, Göring arrebatava una parcela de poder a las fuerzas armadas y se situaba como filtro entre el arte robado y Hitler. Tal vez en respuesta directa, trece días después Hitler emitió un dictado según el cual todas las obras confiscadas debían enviarse directamente a Alemania y quedar a su disposición. Ese tira y afloja entre Hitler y Göring sobre los mejores tesoros de los saqueos se prolongaría durante toda la guerra.

El informe de los Aliados sobre la ERR, redactado inmediatamente después de la guerra, el 15 de agosto de 1945, en uno de los mayores depósitos de arte robado, el castillo bávaro de Neuschwanstein, exponía que las importantes operaciones de la unidad eran controladas por Göring. Su control sobre los frutos de las misiones de la ERR entraba formalmente en contradicción con la orden emitida por Hitler el 18 de noviembre de 1940, y durante los dos años siguientes la unidad se convirtió en herramienta de aquél. Rosenberg, al tiempo que se sentía obligado a acatar las órdenes de Hitler, no era una figura política lo bastante fuerte como para oponerse a Göring. Éste, además, contaba con su control de la Luftwaffe, que podía suministrar a la ERR gran parte de los medios de seguridad y transporte que, a través de los canales burocráticos oficiales, resultaban más difíciles de obtener.

La movilidad y la astucia de Göring le proporcionaban ventaja sobre Hitler, que



observaba, callaba y emitía comunicados mediante mensajeros desde Berlín. De hecho, Göring visitó, en París, el centro donde se almacenaban las colecciones de arte confiscadas, el Museo del Jeu de Paume, en veinte ocasiones entre 1940 y 1942, y en ninguna de ellas informó con más de cuarenta y ocho horas de antelación. Aquellas visitas no tenían, militarmente, el menor valor estratégico, y se producían única y exclusivamente para que él pudiera seleccionar piezas para su colección personal.

Hitler no mostraba sus cartas ni se ponía tan en evidencia respecto a su museo de Linz, ni a la apropiación de obras de arte de toda la Europa conquistada. En 1940, el alcance de los planes de Hitler en relación con dicha confiscación resultaba desconocido para muchos en el estamento militar. Incluso los altos mandos del ejército, como el conde Franz von Wolff-Metternich, delegado para la protección del arte del jefe de la administración militar en la Francia ocupada, no sabían del plan, ni de la falsa fachada que representaba la División para la Protección del Arte. Lo que sigue es el fragmento de una descripción escrita de Wolff-Metternich.

A principios de agosto de 1940 recibí información confidencial según la cual un secretario de legación, el Freiherr von Kuensberg, había llegado a París con el encargo de tomar posesión de documentos del Ministerio de Exteriores francés en la zona de guerra. Dijo que también le había sido encomendada la misión de confiscar unas obras de arte, en particular las que estuvieran en posesión de judíos y otros elementos hostiles a Alemania. Desde que había asumido mis deberes, era la primera vez que oía hablar de cualquier intento de apropiación indebida de obras de arte, ya fuera a través de órdenes oficiales reales o supuestas. También era la primera vez que llegaba a mis oídos algo que tuviera que ver con la confiscación de posesiones artísticas de judíos. [...] Desde el principio me convencí de que las actividades de Kuensberg eran ilegales, y de que él era una especie de gorrón moderno, máxime porque, como se me aseguró, se disponía a llevar a cabo sus actividades sin el conocimiento de las autoridades para la protección de las obras de arte. Su llegada coincidió con una maniobra del embajador, que sin duda tenía por objetivo retirar las obras de arte movibles de Francia del cuidado de «Protección Artística» para que pasaran a poder de la embajada. En mi opinión no cabía duda de que si el cuidado de las obras de arte movibles dejaba de estar en manos de «Protección Artística» y, por tanto, del comandante en jefe del ejército, se abriría la puerta de par en par a depredaciones de toda clase, y la protección de las obras quedaría reducida a una farsa.

El conde Wolff-Metternich no estaba al corriente de la existencia de la Einsatzstab Rosenberg ni de su misión de robar obras de arte y trasladarlas a Berlín.

Él pertenecía al pequeño grupo de alemanes que saldrían del turbio remolino en que se convirtió el saqueo de obras de arte convertidos en héroes. Profesor de la Universidad de Bonn, apasionado de la arquitectura renacentista de Renania (al

norroeste de Alemania), Wolff-Metternich era un historiador de la arquitectura reconocido y respetado internacionalmente, un aristócrata cuyas raíces familiares se hundían en la Prusia del emperador Federico Guillermo. Llegó a ser director del Kunstschutz, el programa de conservación cultural alemán que se había establecido durante la Primera Guerra Mundial como unidad militar de protección de obras de arte. El Kunstschutz volvió a establecerse en 1940 como rama del gobierno de ocupación en Bélgica y Francia. Colocar a la cabeza a Wolff-Metternich aportaba una pátina de legitimidad y buenas intenciones a la ocupación alemana.

Según Jacques Jaujard, Wolff-Metternich se enfrentó al embajador nazi en París, Otto Abetz, en 1941, después de que éste ordenara la confiscación de obras de las colecciones de quince importantes marchantes de arte de la ciudad, con la intención aparente de «salvaguardarlas». Wolff-Metternich era un firme defensor de lo estipulado en la Convención de La Haya sobre protección de las propiedades culturales durante las guerras. Y escribiría: «La protección de material cultural es obligación ineludible que vincula por igual a todas las naciones europeas en guerra. No imagino mejor manera de servir a mi propio país que responsabilizarme de la correcta observación de este principio». Si es cierto que otros realizaban declaraciones similares, Wolff-Metternich fue de los pocos cuyas acciones estuvieron a la altura de sus palabras. Se puso en contacto con el embajador, saltándose la jerarquía, y logró que el ejército alemán impidiera que la embajada se apoderara de otras obras de arte de ciudadanos franceses. Se trató de un triunfo breve, pero que demostraba que Wolff-Metternich era un hombre de honor que obstaculizaba los deseos de Hitler, aunque es cierto que su actuación tuvo lugar antes de que Hitler hubiera divulgado del todo el alcance de éstos. En los primeros años de la guerra, el Führer no declaró abiertamente cuáles eran sus planes, y sí se dedicó, en cambio, a enfrentar a sus divisiones especiales contra el ejército para poder robar lo que quería robar bajo el manto protector de las políticas honorables impuestas por el ejército, que en realidad no eran más que una capa superficial de barniz. Las acciones de Wolff-Metternich causaron una honda impresión en el impotente Jaujard, que posteriormente contaría a James Rorimer, teniente de Monumentos, que aquél «había puesto en peligro su cargo, y tal vez también su vida».

El conde Wolff-Metternich, finalmente, recibió una orden del Führer a finales de 1940 en la que declaraba que la Einsatzstab gozaba de libertad para actuar bajo mando directo del propio Hitler, y que se encontraba fuera de la jurisdicción del gobierno militar. Totalmente consternado ante la situación, Wolff-Metternich realizó un último esfuerzo, concediendo quizá un beneficio de la duda excesivo a los oficiales nazis. Se reunió con Göring en París en febrero de 1941. Sobre el encuentro escribió:

Aunque ya a finales de 1940 parecía claro que el botín sería trasladado a

Alemania y que Hitler y Göring pretendían compartirlo entre ellos mismos y algunas de las colecciones públicas del país, decidí reunirme con Göring durante su visita a París en febrero de 1941 para inspeccionar el producto del saqueo. Yo albergaba una débil esperanza de que fuera posible decir algo sobre los objetos y los principios de la Protección del Arte, y tal vez añadir una o dos palabras sobre los escrúpulos que podía suscitar el tratamiento de las posesiones artísticas de los judíos. El riesgo era considerable, como descubrí al ser interrumpido bruscamente e invitado a marcharme.

Oficialmente, el control de Göring sobre la ERR terminó con la directriz de Hitler, expresada en una carta enviada por Rosenberg fechada el 18 de junio de 1942. Éste exponía a Göring que a la ERR ya no le resultaría posible poner a su disposición las obras de arte confiscado para sus colecciones personales. ¿Se habría percatado Hitler de lo que sucedía? A pesar de su carta, el coronel y barón Kurt von Behr, director de la ERR en Francia, siguió suministrando a Göring obras robadas, aunque éste dejó de realizar viajes a París para seleccionarlas personalmente.

Von Behr, de hecho, no era coronel —carecía de cargo oficial más allá de ser, por más incongruente que pueda parecer, jefe de la delegación local de la Cruz Roja del París ocupado—. Insistía en que lo llamaran coronel, aunque ni siquiera poseía el uniforme adecuado. Añadía una esvástica al de la Cruz Roja, para parecerse, en el atuendo, a un oficial de las SS. Con su ojo de cristal, sus prominentes pómulos y la manía de hacer chasquear los pulgares metiéndolos en los puños, Von Behr fue ascendido finalmente al puesto de jefe de la Dienststelle Westen (División Occidental) de la ERR, a cargo de la operación de saqueo nazi en Francia, con sede en el Museo del Jeu de Paume de París. El edificio, lugar de almacenamiento de las obras de arte requisadas por los nazis, también era el lugar en el que éstos se las robaban unos a otros, acaparando todos los tesoros que podían antes de que otros cargos superiores se personaran con las mismas intenciones. Hasta que, el 21 de abril de 1943, Von Behr fue apartado de su cargo la ERR no dejó de suministrar material a Göring.

Mientras manejó los hilos de la ERR, éste seleccionó aproximadamente setecientas piezas para su colección personal, muchas más de las que podían presumir en los mejores museos del mundo.

Las numerosas historias relacionadas con los robos de obras de arte durante la Segunda Guerra Mundial —historias de heroísmo individual y colectivo— han llenado páginas enteras de libros. Baste decir que Gante tenía motivos para temer que más de un nazi ávido de saqueo la despojara de su patrimonio cultural.



Jacques Jaujard buscaba desesperadamente impedir que los nazis se apoderaran de los tesoros trasladados al Château de Pau. En junio de 1942, obtuvo de los alemanes, por escrito, la garantía de que las piezas almacenadas en el castillo no serían tocadas. Dicha garantía, confirmada por el Ministerio de Bellas Artes de Vichy, hacía mención explícita de *La Adoración del Cordero Místico*. Una de sus cláusulas aseguraba que no podía ser retirado del castillo sin que mediaran tres firmas: la de Jaujard, la del alcalde de Gante y la del conde Wolff-Metternich. El primero, deliberadamente, había hecho todo lo que había podido para preservar los tesoros bajo su custodia. Pero, como sucedió con tantas otras promesas nazis, aquélla también resultó papel mojado.

El 3 de agosto de 1942, sólo dos meses después, un Jaujard consternado supo que *El retablo de Gante* había sido confiscado por el doctor Ernst Buchner, director de los museos estatales de Baviera, y trasladado a París. Buchner, junto con otros oficiales, había llegado a Pau en camión. Exigió que le entregaran *El Cordero*. El conservador que estaba de servicio le dio largas, e insistió en recibir un telegrama de confirmación. Envió un mensaje a Jaujard, pero éste no llegó a la centralita de Vichy. Poco después de la llegada de Buchner, recibieron un telegrama oficial, en papel amarillo, del Ministerio de Vichy, firmado por Pierre Laval, jefe del gobierno de Vichy, controlado por los nazis, en el sur de Francia, solicitando que los diecisiete arcones que contenían *El retablo de Gante* fueran entregados a Buchner. El conservador no tenía elección.

Poco después de ese incidente, unos oficiales belgas preguntaron a Jaujard, en el Louvre, si podían visitar Pau para inspeccionar *El Cordero*. Al tener conocimiento de lo ocurrido, se mostraron indignados. Jaujard transmitió una queja oficial al gobierno de Vichy, pero no pudo hacer nada más. El conde Wolff-Metternich en persona expresó su indignación y fue despedido de su puesto por ello. En ese momento, nadie sabía quién había dado la orden de la retirada del políptico.

Resultó que el doctor Martin Konrad, profesor de Berlín que había publicado tres obras sobre Van Eyck, había escrito una carta en septiembre de 1941 a Heinrich Himmler, jefe de las SS y la Gestapo, sugiriendo que *La Adoración del Cordero Místico* fuera trasladada a Berlín para su «salvaguarda» y «análisis». Con la aprobación de éste, Konrad se desplazó hasta Pau, y posteriormente hasta París, donde por dos veces se encontró con la negativa de Wolff-Metternich. El interés de Himmler por el retablo era más místico que artístico o histórico. El jefe de las SS creía no sólo que *El retablo de Gante* era un ejemplo sobresaliente del arte germánico y nórdico y, por tanto, ario, sino también que tal vez contuviera elementos ocultos, que lo fascinaban y merecían un estudio más detallado.

Las noticias del saqueo artístico que perpetraban los nazis llegaban a los Aliados en forma de rumores y de retazos esporádicos de pruebas. No sería hasta la ofensiva aliada, que creó una zanja en Europa, cuando el verdadero alcance del saqueo empezó

a reconocerse. Anticipándose a la invasión aliada, y basándose en evidencias que había ido recabando, el general Eisenhower emitió una declaración al ejército aliado durante el verano de 1944 en relación con la protección de los tesoros artísticos: «En breve nos veremos combatiendo por todo el continente europeo en batallas libradas para preservar nuestra civilización. Inevitablemente, en la senda de nuestro avance se encontrarán monumentos históricos y centros culturales que simbolizan para el mundo todo lo que luchamos por conservar. Es responsabilidad de todo mando proteger y respetar esos símbolos siempre que sea posible». La declaración de Eisenhower constituía toda una primicia histórica. En ningún otro momento un ejército había entrado en guerra con la intención expresamente formulada de evitar daños a obras de arte, culturales y monumentos, y de perseguir su preservación.

Desde el inicio de la guerra, los británicos vieron la necesidad de crear una división de oficiales con formación en la protección de las obras de arte y los monumentos en zonas de conflicto, que se dedicara a garantizarla. En enero de 1943, durante una pausa en los combates cercanos a Trípoli, en el norte de África, Mortimer Wheeler, director del Museo de Londres y arqueólogo de prestigio, empezó a desarrollar una preocupación creciente por el destino de las ruinas de tres ciudades antiguas de las proximidades, situadas a lo largo de la costa libia: Sabratha, Leptis Magna y Oea (la ciudad antigua alrededor de la cual se extendía Trípoli). Ante la inminente derrota del Eje en el norte de África, y entre el caos propio de la guerra, a Wheeler le preocupaba que los monumentos antiguos se convirtieran en «carne fácil para cualquier perro que pasara por allí». El arqueólogo destacaba, alarmado, que los Aliados carecían de un sistema en vigor, fuera de la clase que fuese, para salvaguardar los archivos, las obras de arte, los museos o los monumentos que se encontraran en el camino.

Wheeler reclutó a un amigo y oficial como él, que además era un famoso historiador del arte y arqueólogo por derecho propio —John Ward-Perkins—, y juntos se acercaron en jeep hasta las ruinas de Oea y Leptis Magna, lugar de nacimiento del emperador Septimio Severo cuyas excavaciones las había iniciado recientemente un equipo de arqueólogos italianos en cumplimiento de órdenes de Mussolini. Ello significaba que las maravillas de la antigua arquitectura, e incluso las estatuas, habían sido desenterradas, pero no se había garantizado su seguridad ni se habían trasladado a museos. Cuando llegaron, Wheeler y Ward-Perkins descubrieron con espanto que un equipo de la Royal Air Force estaba instalando una estación de radar entre las ruinas, que según sus miembros les proporcionarían cobertura contra los bombardeos enemigos.

Los dos arqueólogos fingieron contar con una autoridad de la que carecían. Como posteriormente referiría Ward-Perkins, «mediante engaños, logramos imponer algunas medidas que se revelaron bastante eficaces». Improvisaron unos carteles en

los que se leía «No traspasar», que instalaron sobre los monumentos más destacados y junto a las estatuas, y empezaron a pronunciar conferencias informales ante las tropas sobre el entorno en el que se encontraban, y a insuflarles una sensación de respeto y apreciación por las ruinas y las obras de arte que los rodeaban. Aquellas medidas se convertirían en el procedimiento tipificado por la División de Monumentos, Bellas Artes y Archivos, inspiradas en parte en sus acciones.

En junio de 1943, Wheeler decidió usar su impresionante lista de contactos para elaborar algo más oficial a partir de sus políticas improvisadas. Se sentía espolcado por su conocimiento de los planes aliados de invadir la isla de Sicilia, que Wheeler describió como «máximo secreto del que resultó que yo formaba parte [...] El arqueólogo que había en mí estaba lleno de inquietud». Uno de los lugares más ricos del mundo en ruinas y excavaciones arqueológicas, así como en obras de arte, los tesoros sicilianos se hallaban en grave peligro si no se actuaba de algún modo antes de la invasión. Wheeler sugirió que un grupo reducido y bien organizado, encabezado por algún arqueólogo cualificado, se estableciera en Sicilia para promover la protección de sus monumentos. Este mensaje acabó llegando al secretario de Estado para la Guerra, sir P. J. Grigg, y al mismísimo primer ministro Winston Churchill, que se mostraron de acuerdo con la idea y de inmediato buscaron a un arqueólogo que encabezara la operación.

En octubre de 1943, los británicos establecieron una división de la Oficina de Guerra, la Delegación de Asesoría Arqueológica, que se ocuparía de la recuperación y la protección de los objetos artísticos en los territorios recién liberados. En un primer momento se trató de la operación de un solo hombre, el prestigioso arqueólogo sir Leonard Woolley, que apenas contaba con la ayuda de su esposa. A Woolley le gustaba así, y rechazó la oferta de disponer de más personal. Prefería pensar que sus sencillos juicios eran muy superiores a los que pudiera pronunciar un comité, y quería poder presumir de los triunfos que había logrado él solo. A decir verdad, se trataba de un arqueólogo y un político brillante. Hijo de clérigo, Woolley era conservador del Museo Ashmolean de Oxford, conocido sobre todo por dirigir las excavaciones arqueológicas en Ur, antigua ciudad de lo que hoy es Irak, aunque también había trabajado junto a T. E. Lawrence en Siria en 1913. La novelista Agatha Christie, que apenas iniciaba su carrera literaria, era gran admiradora de Woolley, de quien destacaba sobre todo su capacidad para hipnotizar al público que le oía hablar sobre las maravillas de la arqueología. (Christie pasó largas temporadas con Woolley, y se casó con su asistente en las excavaciones de Ur, en 1930.) La autora escribió: «Leonard Woolley veía con los ojos de la imaginación [...] Estuviéramos donde estuviésemos, lograba hacer que cualquier cosa cobrara vida [...] Era su reconstrucción del pasado, y creía en ella, y cualquiera que lo escuchara lo creía también».

Cuando empezó la guerra, Woolley se puso en contacto con instituciones artísticas y arqueológicas para elaborar listas de las obras de arte y los monumentos que se encontraban en la trayectoria de los combates. Muy a su pesar, empezó a reclutar personal cuando comprendió que haría falta una fuerza de campo que acompañara a las fuerzas aliadas. Woolley creía que su papel, y por tanto el papel de todo el que trabajara en el ámbito de la protección de obras de arte y monumentos, debía consistir en destacar los lugares que el ejército debía evitar y planear la restitución de obras y piezas artísticas tras la guerra, y no en enviar a oficiales de campo. Y escribió: «No me parece que la idea de que debemos permitir que los expertos más eminentes, poseedores de altas distinciones artísticas o arqueológicas, se paseen por los campos de batalla para ese fin pueda ser aceptada en absoluto como adecuada». Existía un elemento de clasismo en su afirmación —las vidas de las personas con una mejor educación no podían ponerse en peligro en zonas de combate—, así como cierto deseo de ser el único actor en el minúsculo y recién estrenado «teatro» de la protección artística y arqueológica durante la guerra. Haría falta un empujón decidido de los estadounidenses para desestimar la política de no intervención directa de Woolley y alentar el trabajo de campo aliado para la protección de las obras de arte y los monumentos.

En el curso de las operaciones de Woolley, los servicios de inteligencia establecieron que el arte, incluidas las obras de los ciudadanos alemanes, estaba siendo confiscado en todos los territorios bajo ocupación nazi, y que las piezas robadas, mediante trueque o venta en el extranjero, proporcionaban algunos de los mayores ingresos económicos al Reich.

El 10 de abril de 1944 se creó una comisión hermana, conocida como Comisión Vaucher o, por usar su nombre completo, la Comisión para la Protección y la Restitución del Material Cultural. La dirigía el profesor Paul Vaucher, agregado cultural de la embajada francesa en Londres. Su trabajo consistía en localizar documentación sobre obras que hubieran sido requisadas por los nazis.

En mayo de ese mismo año, fue organizada una división mayor por orden directa de Winston Churchill. Con la supervisión de lord Hugh Pattison Macmillan, se creó el Comité Británico para la Preservación y la Restitución de Obras de Arte, Archivos y Otros Materiales en Manos Enemigas. Aquella nomenclatura algo aparatosa se abandonó a favor de otra más simple y abreviada: el Comité Macmillan. A partir de ese momento, éste se haría cargo en la posguerra de la restitución planificada de las obras de arte expoliadas, en la que Woolley ejercería de líder civil. Su lema era: «Protegemos las artes con el mínimo coste posible», un estandarte raro bajo el que luchar, pero políticamente necesario, al menos inicialmente, para obtener apoyos en una misión considerada de una importancia secundaria por aquellos que, sencillamente, querían ganar la guerra.

Entretanto, Estados Unidos empezaba a formar sus propias divisiones para la protección del arte. En marzo de 1941, el país había establecido el Comité para la Conservación de los Recursos Culturales, pensado para proteger y conservar las obras de las colecciones estadounidenses de una amenaza de invasión japonesa que, tras el ataque a Pearl Harbor, se percibía como inminente.

Al principio de la contienda, ciertas organizaciones artísticas, entre ellas el American Harvard Defense Group y el American Council of Learned Societies, cooperaron con museos e historiadores del arte para identificar monumentos y obras artísticas europeas que requerirían protección. Dichos grupos empezaron a presionar para que se creara una organización dedicada a la preservación de las propiedades culturales en tiempos de guerra. En gran medida, el promotor de todo ello fue Paul Sachs, director asociado del Harvard Fogg Museum, y por Francis Henry Taylor, director del Metropolitan Museum of Art, que convocó una reunión de urgencia de directores de museos el 20 de diciembre de 1941 en su institución para determinar las políticas a seguir en tiempos de guerra y de emergencia. Una consecuencia del encuentro fue el traslado de ciertas piezas desde los museos a los almacenes. Mientras ello sucedía, muchas galerías permanecían abiertas a pesar de la guerra, lo que permitía a los ciudadanos cierto respiro frente a las noticias inquietantes que inundaban los periódicos. La declaración de Paul Sachs tras la resolución de los directores de museos constituye un testimonio poético de lo que la guerra puede aportar a una nación en guerra:

Si, en tiempos de paz, nuestros museos y galerías de arte son importantes para la comunidad, en tiempos de guerra su valor se duplica. Pues entonces, cuando lo menor y lo trivial desaparecen y nos enfrentamos cara a cara con valores decisivos y duraderos, debemos convocar en nuestra defensa todos nuestros recursos intelectuales y espirituales. Debemos custodiar celosamente todo lo que hemos heredado de un largo pasado, todo lo que somos capaces de crear en un presente difícil y todo lo que estamos decididos a preservar en un futuro predecible.

El arte es la expresión imperecedera y dinámica de esas metas. Es, y siempre lo ha sido, la prueba visible de la actividad de las mentes libres. Así pues, se resuelve:

1. Que los museos estadounidenses están preparados para hacer todo lo posible al servicio del pueblo de este país durante el presente conflicto.
2. Que seguirán manteniendo sus puertas abiertas a todos los que busquen refrescar el espíritu.
3. Que, con la ayuda financiera sostenida de sus comunidades, ampliarán el alcance y la variedad de su obra.
4. Que serán fuentes de inspiración, iluminando el pasado y



vivificando el presente; que fortalecerán el espíritu del que depende la victoria.

Con aquellos sentimientos encendidos en mente, y pensando en los aspectos prácticos de la protección de las obras de arte durante la guerra, tanto en Estados Unidos —si la guerra traspasaba el umbral del territorio norteamericano—, como en Europa, Taylor, Sachs y otros transmitieron su preocupación al presidente Roosevelt.

Éste había manifestado de forma clara su propia actitud comprensiva hacia el arte tres años antes durante la ceremonia de inauguración de la recientemente fundada Galería Nacional de Arte de Washington D.C. Sus palabras hablan del poder de inspirar que el arte transmite, de la libertad de pensamiento básica que representa, y de la necesidad de protegerlo:

Más allá de lo que estas pinturas hayan sido para los hombres que las contemplaron una generación atrás, hoy no son sólo obras de arte. Hoy son los símbolos del espíritu humano, y del mundo que el espíritu humano ha creado. Aceptar esa obra hoy es afirmar el propósito del pueblo de América de que la libertad del espíritu humano y la mente humana que ha producido las mejores obras artísticas del mundo, así como toda su ciencia, no será totalmente destruida.

El público que recibió ese discurso todavía tendría muy presente la censura despiadada de Hitler y la «limpieza del arte degenerado» de años recientes. Mientras que para los nazis el arte era una herramienta propagandística que debía ser controlada, censurada, robada y vendida, para el mundo democrático era una expresión de libertad humana y el mayor logro de toda civilización.

En la primavera de 1943, Francis Henry Taylor y sus socios establecieron el primer programa mundial de estudio sobre la protección de monumentos. Organizado en Charlottesville, Virginia, el programa —primero a cargo de Theodore Sizer, director de la Yale University Art Gallery— formaría a oficiales en la protección de obras de arte y monumentos en zonas en conflicto. Aquel curso fue todo un éxito, a pesar de que se inició antes de que el gobierno de Estados Unidos hubiera decidido cuál era el mejor modo de aplicar las técnicas que allí se enseñaban. Según escribió Sizer: «[El gobierno no] sabe aún cómo abordar el problema, pero es la clase de temática por la que deberíamos preocuparnos, si es que el Tío Sam pretende sacar el mejor partido de nuestros servicios. Van a necesitarnos a todos. Como imaginaréis, cualquier «amante del arte» a medio formar intentará apuntarse. Esperemos que sea para bien».

También en la primavera de 1943, el American Council of Learned Societies, dirigido por Francis Taylor y William Dinsmoor, presidente del Instituto Arqueológico de Estados Unidos, puso en marcha un ambicioso proyecto para catalogar zonas arqueológicas importantes en posibles zonas de guerra europeas y

para sobreimpresionarlos en los mapas militares proporcionados por las fuerzas armadas. Había equipos trabajando en la Frick Art Reference Library, de Nueva York, así como en Harvard, para crear los mapas antes de que se iniciara la invasión aliada a la Europa continental. Esas dos iniciativas, el programa académico y la creación de mapas, pretendían tanto atraer la atención sobre los problemas inherentes a la protección del patrimonio cultural en zonas de guerra como aportar a los oficiales que fueran a tener la misión de protegerlo una base considerable desde la que actuar.

Que un comité impresionante, formado por la élite de la comunidad artística estadounidense, con vínculos con el gobierno del país, encabezara la iniciativa, acabó resultando fundamental para su éxito.

Finalmente, Roosevelt dio luz verde a la creación de la Comisión Americana para la Protección y la Defensa de Monumentos Artísticos e Históricos en Zonas de Guerra, formalizada el 23 de junio de 1943. El comité estaba presidido por el miembro del Tribunal Supremo de Justicia Owen J. Roberts y, por ello, pasó a conocerse como la Comisión Roberts. A lo largo de ese verano la comisión elaboró 168 mapas que cubrían Italia en su totalidad, incluidas sus islas, e incluso la costa dálmata. En total, llegaría a producir 700 mapas de toda Europa, entre ellos algunos muy detallados de las principales ciudades, además de otros sobre un número significativo de ciudades asiáticas.

La Comisión Roberts recibió posteriormente el encargo de proteger las propiedades culturales en zonas de conflicto, siempre que su preservación no implicara una operación militar activa y necesaria. Su primer encargo consistió en crear listas exhaustivas de los tesoros culturales europeos en zonas que ya estaban en guerra o que podían estarlo en el futuro, con la esperanza de que se conservaran siempre que fuera posible. El proyecto de cartografía, iniciado por Francis Taylor y William Dinsmoor, fue asumido posteriormente por la Comisión Roberts.

La Comisión Roberts estableció entonces una sucursal de Monumentos, Bellas Artes y Archivos para las secciones de Asuntos Civiles y Gobierno Militar del ejército aliado, a fin de actuar como sus agentes de campo. Conocidos como la MFAA, u «hombres de Monumentos», la división estaba formada aproximadamente por 350 oficiales, principalmente arquitectos, historiadores del arte, historiadores, pintores y conservadores en la vida civil. Varios de aquellos hombres de Monumentos fueron asignados a los distintos ejércitos aliados; poseían conocimientos excepcionales sobre arte y arqueología, y hablaban con fluidez las lenguas de los territorios en los que debían operar; para tranquilizar a los mandos que dudaban de la conveniencia de apartar a parte de sus fuerzas de ataque para destinarlas a otras misiones, aquellos oficiales habían de superar la edad máxima requerida para entrar en combate, por lo que la mayoría rondaban los cuarenta años.

El establecimiento de las MFAA supuso una victoria importante en lo que acabó

convirtiéndose en una lucha de egos entre sir Leonard Woolley —el inglés partidario de trabajar en solitario sin directrices externas— y el abultado comité de historiadores del arte y directores de museos estadounidenses encabezados por Francis Henry Taylor. Woolley ejercía su influencia en la Oficina de Guerra de Inglaterra para que ésta no enviara a oficiales de campo a los destinos, y en un primer momento se salió con la suya —el Comité Macmillan sólo se ocupó de la restitución de las obras de arte desplazadas tras el fin de la guerra—. Con todo, las cosas no salieron exactamente como Woolley esperaba, pues se vio obligado a actuar como representante británico de la Comisión Roberts, que eligió la MFAA para llevar a cabo el trabajo de campo.

A los hombres de Monumentos les ordenaron seguir inmediatamente detrás de la línea del frente, a medida que el ejército aliado liberaba las distintas zonas de Europa, y hacer lo posible por proteger todo el patrimonio cultural puesto en peligro por la contienda. Ello incluía la conservación de los elementos arquitectónicos dañados por los combates, la conservación de archivos y la protección de bibliotecas, iglesias y museos, así como su contenido artístico. A pesar de que entonces no lo sabían, a los hombres de Monumentos también les encomendarían la misión detectivesca de ir en busca de miles de obras maestras robadas por toda aquella Europa desgarrada por las balas.

La figura operativa central de aquella división de Monumentos era un ingenioso conservador del Museo Fogg llamado George Stout. Él sería el líder de facto de una MFAA en gran medida desatendido. Stout era un pionero entre los conservadores de arte. Había trabajado con Paul Sachs anticipando la necesidad de contar con conservadores de campo que acompañaran al ejército aliado y mitigaran unos daños que, en tiempos de guerra, resultaban inevitables. En verano de 1942, Stout publicó un breve tratado que llevaba por título *Protección de Monumentos: Propuesta a considerar durante la Guerra y Rehabilitación*, en el que expresaba lo que para él constituían las mayores preocupaciones en relación con obras de arte y monumentos durante el conflicto bélico.

Mientras los soldados de las Naciones Unidas luchan para abrirse paso hacia tierras antes conquistadas y controladas por el enemigo, los gobiernos de las Naciones Unidas se enfrentarán a problemas de diversa índole [...] En las zonas arrasadas por los bombardeos y la artillería se alzan monumentos muy queridos por los pueblos de esos paisajes y localidades: iglesias, templos, estatuas, cuadros, obras de muchas clases. Es posible que algunos queden destruidos; otros dañados. Todos se enfrentan a desperfectos posteriores, a saqueos y destrucción

Salvaguardarlos no afectará al curso de las batallas, pero sí las relaciones de los ejércitos invasores con esos pueblos y [sus] gobiernos [...] Salvaguardarlos servirá para demostrar respeto por las creencias y las costumbres de todos los hombres, y

dará testimonio de que esos elementos pertenecen no sólo a un pueblo determinado, sino que son también patrimonio de la humanidad. Salvaguardarlos forma parte de la responsabilidad que han adquirido los gobiernos de las Naciones Unidas. Esos monumentos no son meramente cosas bellas, no son meramente valiosos signos del poder creativo del hombre. Son expresiones de fe, y hablan de la lucha del hombre por relacionarse con su pasado y con su Dios.

Convencidos de que la salvaguarda de monumentos constituye un elemento de la conducta correcta en tiempos de guerra, y de la esperanza de paz [...] deseamos exponer estos hechos ante el gobierno de los Estados Unidos de América, e instarlo a que busque medidas para abordarlos.

Cuando llegó la hora de nombrar a los agentes que formarían parte del MFFA, no hubo duda de que Stout era la persona adecuada para encargarse de ello.

El establecimiento de las MFAA, así como la afirmación de Eisenhower sobre la necesidad de preservar el patrimonio cultural supusieron dos hechos históricos sin precedentes, algo que Leonard Woolley reconocía de este modo:

Antes de esta guerra, a ningún ejército se le había ocurrido proteger los monumentos del país en el que —y con el que— estaba en guerra, y no existían precedentes que imitar [...] Todo esto se ha visto modificado por una orden general emitida por el comandante en jefe supremo [general Eisenhower] inmediatamente antes de partir de Argel, orden acompañada de una carta personal dirigida a todos los mandos [...] El buen nombre del ejército dependía en gran medida del respeto que éste demostrara hacia el patrimonio artístico del mundo moderno.

Eisenhower, de hecho, había añadido una salvedad a su declaración original: «Si debemos elegir entre destruir un edificio famoso y sacrificar a nuestros hombres, entonces nuestros hombres cuentan infinitamente más, y es el edificio el que debe perderse». A pesar de sus simpatías por el mundo del arte, el general era un hombre pragmático, aunque pocos mostrarían su desacuerdo con esa afirmación, y menos desde el punto de vista del soldado. Un alto mando no podía decir a sus soldados que estaba dispuesto a sacrificar la vida de algunos de ellos para preservar lo que para muchos no eran más que unas manchas de pigmento de cuatrocientos años de antigüedad esparcidas sobre un lienzo.

Existía, además, otro motivo para explicitar dicha salvedad. En el monasterio italiano de Monte Cassino, los Aliados pasaron semanas intentando expulsar a los alemanes atrincherados que, según creían, se ocultaban en aquel antiguo centro religioso encaramado en lo alto de un peñasco. Las ofensivas terrestres no lograban el menor avance, pues francotiradores alemanes repelían los asaltos aliados. Finalmente se tomó la difícil decisión de iniciar un ataque aéreo. Bombarderos aliados soltaron 1.400 toneladas de bombas que destruyeron en gran parte un edificio monástico fundado en el año 529 por san Benito, echaron abajo unos muros cubiertos de frescos

y destrozaron las obras maestras que albergaba. Peor aún fue descubrir que los alemanes no se encontraban en el monasterio mismo. Por si eso fuera poco, paracaidistas nazis lograron alcanzar posiciones defensivas en las ruinas creadas por el ataque aéreo aliado, y la batalla de Monte Cassino se prolongó entre el 15 de enero y el 18 de mayo de 1944. El monasterio y sus tesoros se habían destruido en vano.

La directiva general emitida por Eisenhower el 26 de mayo de 1944 a todas las Fuerzas Expedicionarias Aliadas proseguía:

En algunas circunstancias el éxito de las operaciones militares podría verse prejuzgado por nuestra reticencia a destruir esas piezas veneradas. Entonces, como en Cassino, donde el enemigo se aprovechó de nuestras ataduras emocionales para fortalecer su defensa, las vidas de nuestros hombres son lo más importante. Así, allí donde lo dicta la necesidad militar, los mandos pueden ordenar la acción requerida a pesar de que ésta implique la destrucción de algún lugar honorable.

Pero existen numerosas circunstancias en que el daño y la destrucción no son necesarias y no pueden justificarse. En dichos casos, mediante el ejercicio de la contención y la disciplina, los mandos preservarán centros y objetos de importancia histórica y cultural. Las Juntas del Estado Mayor en sus más altos escalafones asesorarán a los mandos destinados a los lugares donde se encuentran esos monumentos históricos, tanto durante el avance de las líneas de combate como en las áreas ocupadas. Esta información, así como las instrucciones necesarias, serán transmitidas a través de los canales de mando a todos los demás escalafones.

Era inevitable que una guerra mundial diera lugar a tragedias como las de Monte Cassino. Pero el reconocimiento consciente de Eisenhower de que, en la medida de lo posible, e incluso cuando pareciera imposible, las obras de arte y los monumentos debían preservarse, estableció un importante precedente. Para los Aliados, aquélla no era una guerra de aniquilación ni pillaje de un imperio. Se trataba de una intervención contra las acciones de un enemigo vil. Ese ejército enemigo y sus líderes quedarían incapacitados pero su pueblo, su país y su civilización no serían ni arrasados ni erradicados.

A pesar de las palabras de apoyo de Eisenhower, desde el principio la MFAA fue obviado y con frecuencia rechazado por los mandos de los ejércitos aliados. Se trataba de un empeño bienintencionado pero que no contaba con apoyos ni con una concepción exhaustiva, lo que creaba impotencia entre sus oficiales. La MFAA solía seguir las políticas que Wheeler y Ward-Perkins habían improvisado en Leptis Magna en 1943. Cuando algún hombre de Monumentos llegaba a un lugar nuevo, lo primero que debía hacer era inspeccionar los monumentos y obras de arte previamente inventariados para evaluar los daños. En segundo lugar debía organizar las reparaciones in situ en la medida de las posibilidades existentes, recurriendo a menudo al reclutamiento de lugareños que ayudaran cuando no se podía disponer de

personal militar. Finalmente, su misión era crear las medidas de seguridad necesarias para los lugares y los objetos siempre que fuera posible. Pero lo cierto era que, con gran frecuencia, los hombres de Monumentos no contaban con equipos que les ayudaran, y era habitual que tuvieran que suplicar que les trasladaran a los sitios, mientras que otros de los asignados a la MFAA se veían obligados a permanecer durante meses en los campos base, sin que nadie se acordara de ellos, hasta que finalmente eran desplegados.

A un nivel práctico, la principal arma de su arsenal era un cartel en el que podía leerse «Prohibida la entrada a todo personal militar; monumento histórico: Acceder o llevarse cualquier material o artículo del recinto está estrictamente prohibido por orden del oficial al mando». Con ello se pretendía mantener alejados a los propios soldados de los lugares sensibles por temor a los «cazadores de *souvenirs*» y al vandalismo posbélico. Cuando se les terminaban aquellos carteles, los hombres de Monumentos podían improvisar, e instalaban otros con advertencias: «¡Peligro: Minas!», un método tal vez más eficaz de evitar que la gente accediera a las zonas protegidas. La fuerza de la MFAA se basaba en las operaciones secretas que llevaban a cabo persona a persona. Los hombres de Monumentos se entrevistaban con los lugareños (en las lenguas de éstos), mientras tenían lugar los combates, en un intento de averiguar la ubicación de tesoros desaparecidos.

Sólo después de que, finalmente, los Aliados entraran en París, las MFAA encontraron gran cantidad de documentos relacionados con las actividades personales de Göring y el botín de la ERR guardado en el Museo del Jeu de Paume. La mayor parte de aquella valiosa información provenía de una sola fuente: una astuta funcionaria llamada Rose Valland que, sin que los nazis tuvieran conocimiento de ello, sabía alemán y había ejercido de espía para la Resistencia francesa durante la ocupación de París, informando directamente a Jacques Jaujard. Gracias a su pasión por el arte, a su ingenio y a su valor, cuando los Aliados entraron en París, ella disponía ya de un volumen considerable de información, incluidas copias de recibos, fotografías e inventarios, que facilitó al hombre de Monumentos asignado en París, el subteniente James J. Rorimer. A partir de ahí empezó a comprenderse el verdadero alcance del expolio nazi, aunque el plan general —vaciar toda Europa para montar el museo de Linz— no quedaría expuesto en su totalidad hasta transcurridos otros seis meses.

En noviembre de 1944, la MFAA recibió la ayuda de la recién establecida Oficina de Servicios Estratégicos (Office of Strategic Services, OSS), dirigida por el general Donovan, también conocido como Wild Bill, es decir, Bill el Salvaje. La OSS era un servicio de inteligencia, predecesor directo de la CIA. Junto con su equivalente británico, la OSS lanzó diversos programas que tenían por objeto lograr la desestabilización económica nazi mediante la interrupción del suministro de arte

robado. Crearon una subdivisión llamada Unidad de Investigación contra el Expolio Artístico (Art Looting Investigation Unit, ALIU). Dicho grupo puso en marcha, en agosto de 1944, el Programa Safehaven (Puerto Seguro), operación aliada que pretendía buscar y capturar bienes nazis ocultos en países neutrales, sobre todo en Suiza, donde se sabía que los nazis habían vendido obras de arte robadas para obtener fondos.

Los servicios de espionaje recibían información no sólo sobre los robos de obras de arte, sino también sobre su destrucción arbitraria. El arte como medio para obtener financiación era una de sus preocupaciones, pero lentamente aparecían pruebas que corroboraban los rumores según los cuales los nazis se dedicaban a la destrucción de obras y monumentos. Un almacén donde se custodiaban colecciones provenientes de los museos nacionales franceses, situado en el castillo de Valençay, fue incendiado por la Segunda División Panzer «Das Reich» de las SS, en el verano de 1944. El Château Rastignac, en la Dordoña, había sido pasto de las llamas, en un fuego provocado por las tropas de las SS, el 30 de marzo de 1942, supuestamente tras fracasar en la búsqueda de 31 obras maestras de los impresionistas, ocultas en un arcón con doble fondo que se guardaba en el desván. No se sabe si los lienzos fueron retirados del castillo antes de la quema, pero ninguna de las obras que contenía ha aparecido con posterioridad. Cada vez eran más los relatos como aquél, y con ellos crecían los temores aliados ante la supervivencia de los tesoros artísticos de Europa.

El 2 de noviembre de 1944 sir Leonard Woolley escribió a lord Macmillan en relación con un descubrimiento que confirmaba sus temores:

Nuestro informante refiere que se encontraba en Múnich en octubre de 1943, donde tuvo conocimiento, a través de un funcionario del Estado bávaro que había recibido una notificación oficial, de que Hitler había emitido una orden secreta a todas las autoridades responsables por la que instaba a que, en última instancia, todas las obras de arte y edificios históricos de Alemania, ya fueran alemanes o de origen extranjero, ya hubieran sido adquiridos legal o ilegalmente, debían ser destruidos antes de permitir que cayeran en manos de los enemigos de Alemania [...] Una obediencia literal a las órdenes de Hitler supondrá no sólo la destrucción de los tesoros artísticos de la propia Alemania, sino una gran parte del patrimonio de muchos de nuestros aliados. A la vista de esta amenaza, parece esencial que el gobierno de Su Majestad reciba ahora la recomendación de tomar ciertas medidas preventivas.

Esta carta condujo a la organización de una «contra-misión» secreta en la que se vieron implicados algunos agentes dobles austríacos. Su extraordinaria aventura, conocida como Operación Ebensburg, resulta parte esencial de la historia sobre el rescate de *El retablo de Gante* por parte de los hombres de Monumentos de los Aliados. Es de destacar que los relatos mutuamente contradictorios de la carrera para

salvar los tesoros artísticos europeos es consecuencia del caos de la guerra. En el resto del presente capítulo se exploran las distintas versiones de la historia y se debaten las razones por las que éstas difieren, a fin de identificar la más probable entre las numerosas «verdades» que se han preservado en los documentos de fuentes primarias.



El futuro jefe de la Operación Ebensburg sería un piloto austríaco de la Luftwaffe llamado Albrecht Gaiswinkler. Nacido en 1905 en la localidad de Bad Aussee, de padre obrero en las minas de sal, Gaiswinkler se convirtió en un hombre dinámico y carismático, de perilla oscura, ojos pequeños, mirada intensa y una calva galopante que terminó siendo tonsura. Tuvo varios empleos en el ámbito de la industria antes de entrar, en 1929, en la Seguridad Social de Graz, capital de la provincia alpina austríaca de Estiria. Gaiswinkler era un sindicalista activo, miembro del Partido Socialdemócrata y, más aún, antinazi declarado que en 1934 pasó varios meses en prisión por sus discrepancias políticas con el régimen. Se unió a la Resistencia clandestina regional en 1938, y sus actividades acabaron por llamar la atención de la Gestapo. Para evitar ser encarcelado de nuevo, Gaiswinkler se alistó en la Luftwaffe el 20 de marzo de 1943. Sirvió en Bélgica y Francia, donde presenció la ejecución de miembros de la Resistencia francesa, visión que le llevó a desertar. Durante esa época su familia le escribía cartas con regularidad, en varias de las cuales se mencionaba la existencia de camiones llenos de obras de arte metidas en cajones que llegaban de noche a la mina de sal de Altaussee, cercana a su lugar de residencia, y a unos centenares de kilómetros de Linz.

En la primavera de 1944, la unidad de Gaiswinkler se trasladó a París. Allí estableció contacto con el maquis, el movimiento de guerrilla de la Resistencia francesa. Logró desaparecer de su división alemana intercambiándose la identidad con la víctima de un bombardeo que había quedado desfigurada hasta resultar irreconocible. Y se unió a los maquis con un alijo robado que incluía medio millón de francos y cuatro camiones llenos de armas y munición. En septiembre de ese año él y otros dieciséis prisioneros alemanes se rindieron a los soldados estadounidenses del Tercer Ejército en Dinan, Alsacia. Durante el primer interrogatorio a que fue sometido, expresó con gran convicción sus inclinaciones antinazis. Y lo más importante: reveló su conocimiento de la existencia de un depósito de obras de arte en Altaussee.

La Resistencia austríaca proporcionó alguna otra información sobre la mina de sal, que complementaba los conocimientos personales de Gaiswinkler, que se había



criado en la región. Desde hacía más de tres mil años se explotaban los yacimientos de sal en la zona mediante minas. Ésta no se extraía con picos, sino con agua, que disolvía los cristales de sal de las rocas. La salmuera se canalizaba a través de la mina hasta que alcanzaba la superficie, donde el agua se sometía a evaporación para que aflorara la sal. Desde que se dictaron unos privilegios reales en 1300, la zona minera había permanecido a cargo de unas mismas familias, que habían permanecido aisladas de otras comunidades, pues no permitían que los forasteros explotaran la sal de su territorio. Así, como consecuencia de una endogamia mantenida durante seiscientos cincuenta años, y de durísimas condiciones de trabajo (que se realizaba en la oscuridad de las profundidades), abundaban deformidades y dolencias. La comunidad, de aproximadamente 125 mineros y sus familias, se comunicaba en un dialecto extraño más relacionado con el alemán medieval que con la lengua contemporánea. Incluso sus uniformes parecían sacados de otra época: trajes de lino blanco y gorros puntiagudos de los que en ocasiones aparecen en los grabados de mineros del siglo XVI.

La mina de sal se extendía por el interior de una montaña llena de cavernas de distintos tamaños, todas comunicadas entre sí. En 1935 los mineros habían consagrado incluso una capilla en una de aquellas cuevas abovedadas dedicada a santa Bárbara, patrona de los mineros. Los historiadores del arte nazis que examinaron la mina se fijaron en el excelente estado de conservación del retablo pintado de aquella capilla, y resolvieron que las condiciones atmosféricas eran las ideales para el almacenaje de obras de arte. La humedad en el interior se mantenía constante y era del 65 por ciento. En verano la mina mantenía de manera natural una temperatura de 4,5 grados centígrados. Curiosamente, en invierno la temperatura ambiente ascendía hasta alcanzar los 6,6 grados centígrados. En una primera fase, la mina se usó para almacenar la colección del Kunsthistorischesmuseum de Viena. Y posteriormente, en 1943, el doctor Hermann Michel, jefe del Servicio Vienés para la Protección de Monumentos Históricos, y experto en mineralogía, la escogió por considerar que se trataba del lugar perfecto para conservar todas las obras de arte obtenidas a través del saqueo, y que debían formar parte del supermuseo de Hitler en Linz.

Entre 1942 y 1943 un equipo de ingenieros creó, en el interior de las minas de sal, unas instalaciones de almacenaje dotadas de los últimos avances. Las cuevas, algunas de ellas espaciosas y amplias como catedrales subterráneas excavadas en la roca, estaban revestidas de madera impermeabilizada, y contaban con cableado eléctrico. Se instalaron paneles metálicos como los que se usaban en las zonas de almacenaje de las galerías de arte. Los cuadros se colgaban de ganchos instalados sobre aquellos paneles verticales de rejilla, que se alineaban uno junto al otro e iban montados sobre barras deslizantes. A las obras de arte se accedía tirando del panel hacia fuera para

extraerlo. Algunas de las cuevas eran lo bastante altas como para permitir la instalación de tres niveles de paneles, y a los superiores se llegaba mediante un montacargas. Se construyeron cajas especiales para proteger las obras sobre papel. Los anaqueles ocupaban miles de metros. Permanentemente 125 empleados se ocupaban de las instalaciones. Los ingenieros comprobaban a diario los niveles de temperatura y humedad, y se mantenían atentos por si se produjera cualquier indicio de derrumbamiento. Había restauradores e historiadores del arte que realizaban rondas periódicas, restauraban los objetos dañados durante los traslados o en el momento del saqueo. En aquella mina reconvertida existían incluso oficinas y espacios en que los trabajadores podían dormir.

En su mayoría, los tesoros fueron trasladados a Altaussee a partir de principios de mayo de 1944, y el resto llegaría en abril de 1945, cuando los bombardeos aliados empezaron a suponer un peligro para otros puntos de almacenamiento, entre los que se encontraban seis castillos alemanes y un monasterio. Más de 1.680 pinturas llegaron desde las oficinas de Hitler en Múnich, el Führerbau, que constituía otro punto de concentración de las obras que iban a constituir su colección de Linz. Y muchas otras se enviarían desde otras procedencias. Hasta qué punto se trataba de una cueva del tesoro dotada con las tecnologías más avanzadas y qué trofeos hallarían en su interior eran preguntas que el equipo de Gaiswinkler habría de esperar apenas un poco más para responder.

Los estadounidenses se pusieron en contacto con el Ejecutivo de Operaciones Especiales (SOE), con base en Londres, y expresaron que Gaiswinkler podía ser un valioso activo si lograban convencerlo de que trabajara para los Aliados, lo que parecía posible. Lo trasladaron a Inglaterra en avión y le ofrecieron la posibilidad de recibir entrenamiento como agente secreto para combatir contra los nazis y liberar su Austria natal.

Gaiswinkler aceptó gustoso, y fue destinado a unas instalaciones de entrenamiento situadas en la campiña inglesa. En Wandsborough Manor, Surrey, adquirió conocimientos sobre sabotaje, demoliciones, camuflaje, cartografía, supervivencia al aire libre, puntería y engaño durante los interrogatorios —las habilidades propias de los agentes secretos—. Aprendió a saltar en paracaídas sobre el aeródromo de Airfield, cercano a Manchester. En Surrey, Gaiswinkler conoció a un grupo de austríacos que se habían unido a los Aliados en calidad de agentes secretos o agentes dobles. Era muchos más los que se habían ofrecido voluntarios, pero habían sido rechazados por no considerarse aptos para la misión. Psicológica, ideológica y físicamente, aquéllos eran la élite de los reclutados.

El Ejecutivo de Operaciones Especiales obtuvo grandes éxitos durante la guerra en el adiestramiento de agentes dobles, gracias a los que logró obtener informaciones trascendentales para el desarrollo de la guerra. Para Gaiswinkler crearon una misión

que él se encargaría de dirigir: la Operación Ebensburg. A él y a otros tres agentes austríacos —Karl Standhartinger, Karl Schmidt y Josef Grafl— les sería encomendada una doble misión secreta que, en una de sus partes, constituiría la respuesta aliada a la llamada a la acción expresada en la carta que sir Leonard Woolley había escrito a lord MacMillan.

En efecto, el equipo de austríacos debía recuperar de Altaussee los tesoros artísticos robados por los nazis en Europa. Y aunque ellos todavía lo ignoraban, la obra magna entre las incontables obras de arte almacenadas en aquella mina de sal oculta era *La Adoración del Cordero Místico*, de Jan van Eyck.

Pero su misión incluía también otro elemento: el asesinato de Joseph Goebbels.

Los intentos de acabar con las vidas de los líderes nazis habían sido tan frecuentes como fallidos. A ojos de muchos nazis, Hitler parecía un hombre tocado por la gracia divina, tal vez protegido por fuerzas sobrenaturales: había sobrevivido por lo menos a doce intentos de asesinato. En el primero de ellos, una bomba había estado a punto de alcanzarle en la cervecería Burgerbrau de Múnich, el 8 de noviembre de 1939. El Führer estaba pronunciando un discurso, que terminó abruptamente, antes de la hora programada, a las 21.12. La bomba estalló a las 21.20. Tras entrar por el tejado del edificio, causó la muerte a ocho personas y heridas a sesenta y cinco, entre ellas al padre de la amante de Hitler, Eva Braun. El hecho de sobrevivir a doce complots para asesinarlo no hizo sino convencer todavía más a Hitler de que se trataba de un elegido destinado a limpiar el mundo y conducir a su pueblo a la victoria. El Tercer Reich contaba con la guía de sus líderes dinámicos, Hitler por encima de todos ellos. Si sus figuras clave llegaban a ser eliminadas, tal vez se lograra poner fin a la guerra de manera rápida. Y si los planes para atentar contra un Führer permanentemente rodeado de una guardia pretoriana habían fracasado, tal vez resultara menos complicado acceder a los miembros de su círculo más íntimo, como Goebbels.

Además de Gaiswinkler, el único miembro del equipo encargado de la Operación Ebensburg del que se posee información significativa es el operador de radio Josef Grafl. Había nacido en 1921 en Schattendorf, Austria, localidad de tendencia tradicionalmente socialdemócrata situada en la frontera con Hungría. Trabajó de peón de albañil en Viena y en 1934 se afilió al Partido Comunista de Austria. Su trabajo para la organización de la Juventud Socialista de los Trabajadores lo llevó a recibir formación como operador de radio. Por sus actividades comunistas, Grafl fue encarcelado durante tres meses en Wöllendorf. Tras su liberación estudió para ser maestro de obra, pero el curso quedó bruscamente interrumpido por su incorporación al servicio militar el 17 de octubre de 1940. Una vez que volvió a salir a la luz su vinculación con los comunistas, fue clasificado como «no apto para el servicio militar», y enviado a Aurich para que siguiera formándose como operador de radio.

En 1941 Grafl fue destinado a Ucrania como integrante del departamento de

noticias radiadas del ejército nazi. Ese mismo año, mientras se encontraba de servicio en Bulgaria, Grafl saboteó a su propio ejército enviando mensajes secretos de radio a los rusos. Descubierto con las manos en la masa, fue enviado a Varna, Bulgaria, y condenado a muerte. Con la ayuda de dos amigos logró escapar de Varna subiéndose a un barco que realizaba una travesía por el Mar Negro. Pero la embarcación fue interceptada en el puerto rumano de Constanza. Su temor a que volvieran a apresarlo le llevó a seguir el viaje a pie, con la esperanza de llegar a Atenas y poder unirse a la Andart, la fuerza partisana griega. Pero sólo llegó hasta Kilkis, donde fue interceptado y detenido por desertor.

Por segunda vez, Grafl logró evadirse de sus captores. Escapó con ayuda de dos partisanos búlgaros, que lo condujeron hasta el otro lado de la frontera por las montañas que separaban las dos naciones, y lo dejaron en manos de sus camaradas helenos. Pero una vez allí se produjo una escena confusa, potenciada por los problemas de comunicación: los partisanos griegos creyeron que se trataba de un enemigo nazi, y fue retenido en contra de su voluntad, por tercera vez. Incapaz de expresar que él estaba de su parte, el austríaco logró apoderarse de las armas de sus captores y conducirlos hasta Atenas. Durante la travesía pudo convencer a aquellos griegos de que él también estaba en contra de los nazis, y finalmente se unió a los partisanos en el distrito ateniense de Dourgouti. Los británicos les proporcionaban armas y suministros con regularidad, y los partisanos entraban con frecuencia en combate con las fuerzas nazis de la zona tanto en las calles como en los bosques cercanos. Aprovechándose de aquellos contactos con los británicos, Grafl aceptó una oferta para trabajar para ellos en el SOE, que estaba reclutando de manera activa a alemanes y austríacos desertores para entrenarlos como agentes dobles.

De hecho, Grafl se unió a los Aliados antes que Gaiswinkler, pero inicialmente fue aceptado por la Royal Air Force, no por el SOE. A principios de 1942 fue trasladado en submarino desde Grecia hasta Alejandría, Egipto, donde recibió formación básica antes de desplazarse a Haifa para ser entrenado como piloto. Grafl fue destinado a la lucha contra los japoneses y trabajó como tripulante de un caza en China y Birmania, escoltando a los bombarderos. Tras varias misiones, Grafl empezó a sentir que se encontraba demasiado lejos del lugar que llevaba en el corazón; él deseaba luchar por la libertad de su Austria natal. Solicitó un traslado, y fue entonces cuando fue entrevistado por el SOE. En 1944 le asignaron el seudónimo de Josef Green y recibió casi todos los conocimientos sobre sabotaje y paracaidismo en Hong Kong. Participó en 34 misiones de sabotaje antes de sumarse a la Operación Ebensburg.

El adiestramiento del equipo concluyó a finales de enero de 1945. A todos los agentes les asignaron alias —papeles e identidades falsas—. Tuvieron que ejercitarse para memorizar los datos de unas biografías fraudulentas, y fueron trasladados a Bari,

en el sur de Italia, donde recibieron instrucciones. La tarea principal consistía en investigar el depósito de obras de arte de la mina de Altaussee, así como en organizar un movimiento de resistencia local. En segundo lugar, y sólo si la primera parte de la misión culminaba con éxito, debían dirigir a esos integrantes de la resistencia local en la obtención de información sobre unidades y actividades enemigas de la zona, en la obstaculización de las operaciones de los nazis mediante el sabotaje y, recurriendo a tácticas de guerrilla, en la protección de la mina hasta la llegada de las divisiones armadas de los Aliados. Finalmente, cuando llegaran a Grundslee, tal como estaba previsto, debían intentar asesinar a Joseph Goebbels. Se coordinarían con la rama del SOE con sede en Bari mediante un transmisor de radio, que llevarían consigo cuando se lanzaran en paracaídas sobre los Alpes austríacos. La contraseña para comunicarse con la sede de Bari sería «Maryland».

Tras varios retrasos causados por las inclemencias del tiempo, el grupo partió el 8 de abril. Su equipo, que incluía ametralladoras, granadas, explosivos, detonadores y el transmisor de radio, sería lanzado en el interior de cajones con paracaídas de apertura automática. Ellos sólo iban armados con pistolas y cuchillos de supervivencia. Una vez llegaran a tierra serían recibidos por miembros de la Resistencia austríaca.

El piloto del bombardero Halifax que transportaría a los agentes especiales, Bill Leckie, perteneciente a la rama escocesa de la Cruz de San Andrés del Escuadrón de Misiones Especiales 148 de la Royal Air Force, recordaba así la misión:

Ni con anterioridad ni en aquel momento teníamos la menor idea de nuestro papel en la situación relacionada con la amenaza nazi de destruir las obras expoliadas. Por aquel entonces la discreción era eficaz al cien por cien, y no se revelaba qué era lo que estaba a punto de suceder, más allá de la tarea concreta que cada uno debía ejecutar lo mejor que supiera. En tanto que piloto y capitán de un bombardero Halifax que estaba a punto de iniciar una operación especial, fui plenamente informado a excepción de [...] algunos detalles sobre las cuatro personas a las que, según las instrucciones recibidas, debíamos soltar sobre la zona de salto especificada. Para garantizar al máximo la seguridad, de acuerdo con la práctica observada por Operaciones Especiales, no se estableció comunicación entre la aeronave y los agentes del SOE, más allá del despacho mediante el que se familiarizaba a éstos con los procedimientos de salto.

El avión de guerra despegó de la base italiana de Brindisi poco antes de la medianoche, iluminada por el brillo intenso de la luna, según recordaba Leckie. La tripulación, formada por siete hombres, sólo sabía que debía posibilitar el lanzamiento de los cuatro agentes del SOE en las coordenadas especificadas. Resiguieron la costa italiana en dirección norte, mientras la luna se reflejaba en el liso espejo del mar, más abajo. La noche era limpia y serena. Leckie puso rumbo al

noroeste al pasar sobre Ancona, y sobrevoló Venecia y Trieste en ruta hacia los Alpes austríacos.

Posteriormente, referiría:

Ahora me pregunto qué habría sentido de haber sabido que uno de los pasajeros era un antiguo ecónomo de la Luftwaffe que se había pasado a la Resistencia francesa. Era originario del área a la que nos dirigíamos, y gracias a unos parientes había descubierto el plan nazi para ocultar inmensas colecciones de tesoros artísticos en un lugar que él conocía bien desde la infancia. Albrecht Gaiswinkler [...] parecía ser la persona ideal para recibir la formación especializada en Inglaterra que le permitiera convertirse en uno de los cuatro agentes especiales que yo estaba transportando en ese momento hasta el lugar donde tendría lugar aquella operación clandestina.

A las 2.50 de la madrugada, el coordinador del Halifax, sargento John Lennox, indicó a Gaiswinkler y a su equipo —que se apretujaba, tembloroso, en el fuselaje sin calefacción— que había llegado la hora de proceder al salto. El avión inició el giro a una altura de ochocientos pies para lanzar primero los contenedores con los materiales. Los paracaídas automáticos se abrían y se hinchaban mientras la carga descendía hacia las laderas de las montañas nevadas, recortadas limpiamente contra un cielo iluminado por la luna.

Cuando el Halifax enderezó el rumbo e inició el segundo giro, los paracaidistas se dispusieron para el salto. Enfrentados al viento helado que coronaba las montañas austríacas, los cuatro hombres integrantes del equipo se lanzaron desde el bombardero. El descenso fue según lo previsto, a pesar de la dificultad de aterrizar sobre nieve, en la que se hundieron hasta las axilas.

Pero, una vez en tierra, no veían las cajas con el equipo, pues éstas se habían hundido por completo. Tampoco acudió a su encuentro ningún miembro de la Resistencia. Tras una prolongada búsqueda, localizaron sólo la caja que contenía el radiotransmisor. Su alegría duró poco: el aparato había quedado inservible por causa del impacto del aterrizaje. Se hallaban sin ayuda y sin manera de establecer contacto con Bari, y sus únicas armas eran las pistolas y los cuchillos.

El equipo no tardó en darse cuenta de que había caído en la otra ladera de la montaña. En lugar de hacerlo en la meseta de Zielgebiet am Sinken, habían ido a parar a varios kilómetros de distancia, sobre otra elevación no en vano conocida con el nombre de Höllingebirge, es decir, la «Montaña del Infierno».

Entonces oyeron ladridos de perros, y voces de soldados que resonaban en la distancia, en el tupido bosque de abetos que tapizaba la ladera.

No había duda de que, por toda la zona, las patrullas habrían oído el ruido del motor del Halifax, y tal vez habrían visto a los paracaidistas recortados contra el cielo nocturno. El equipo comprobó los caminos que descendían por la ladera, pero los

encontró llenos de obstáculos, controles y patrullas. Afortunadamente, el bosque nevado no parecía vigilado, de modo que se adentraron en él lentamente, caminando sobre la nieve acumulada, a la pálida luz azulada del amanecer.

El equipo no tendría otro remedio que dirigirse al pueblo natal de Gaiswinkler, Bad Aussee, donde su hermano Max les proporcionaría cobijo. Llegaron a la localidad de Steinkogl bei Ebensee, situada a los pies de la Montaña del Infierno. Se habían quitado los trajes de paracaidista, y hacían esfuerzos por pasar desapercibidos con sus ropas de paisano.

Tomaron un tren hasta Bad Aussee. Una vez a bordo oyeron el rumor de que unos soldados ingleses habían sido vistos lanzándose en paracaídas. Nadie sospechaba que aquellos ingleses podían ser agentes dobles austríacos. Gaiswinkler y su equipo también supieron que el Sexto Ejército alemán comandado por el general Fabianku había sido expulsado del noroeste de Italia y del norte de los Balcanes por el Ejército Partisano Yugoslavo, y se encontraba acampado por toda la región.

Algunos kilómetros antes de llegar a la estación de ferrocarril de Bad Aussee, el equipo se bajó del convoy en marcha, anticipándose, prudentemente, a los controles que se organizaban en los puntos de transbordo. Caminaron por bosques, evitando los caminos hasta que, exhaustos, llegaron a casa de Max Gaiswinkler y cayeron rendidos.

Sin su radio, el equipo había quedado incomunicado de su base, lo que implicaba que no tendría modo de enterarse de los planes de viaje de Joseph Goebbels, uno de sus dos objetivos. Tuvieron que encontrar otra radio, pero cuando lo hicieron les informaron de que Goebbels, finalmente, había decidido no visitar la zona. Así, el plan de asesinato, ya de por sí arriesgado y de resultado incierto, quedó cancelado.

A partir de ese momento todos sus esfuerzos se concentraron en la salvación de los tesoros ocultos en la mina de Altaussee.

Sus aventuras estaban a punto de empezar.



Los dobles agentes austríacos desconocían que se había puesto en marcha una operación paralela. El Tercer Ejército Aliado, comandado por el general Patton, avanzaba a toda prisa hacia Altaussee en el mismo momento en que Gaiswinkler intentaba proteger la mina de sal. Integrados en ese ejército, se encontraban los hombres de Monumentos Robert K. Posey y Lincoln Kirstein.

El capitán Robert Kelley Posey, de rostro aniñado, era arquitecto en su vida civil. Había nacido en 1904 en el seno de una familia de modestos granjeros de Alabama. Recién salido de la Universidad de Auburn, se convirtió en un activista de izquierdas

que participaba en actos políticos en contra del fascismo y el Ku Klux Klan. Ejerció brevemente la docencia en Auburn antes de dedicar gran parte de su carrera profesional al prestigioso taller de arquitectura neoyorquino de Skidmore, Owings y Merrill. Dejó un rico archivo de cartas escritas a su esposa, Alice, y a su hijo Dennis (al que cariñosamente llamaban Woogie), mientras permaneció destinado en Europa durante la guerra.

Posey se había criado en un ambiente de pobreza y austeridad. La Navidad sin regalos era la norma, pues su familia a duras penas lograba sobrevivir. Su única compañera de juegos era la cabra de la familia, que murió el mismo año que su padre —cuando él tenía sólo once años—. Desde esa tierna edad se vio obligado a simultanear dos empleos para ayudar a su familia en los años de la Depresión: uno en el colmado del pueblo y otro en un bar. Fue el ROTC (Cuerpo de Adiestramiento de Oficiales en la Reserva) el que le brindó alguna esperanza de un futuro mejor. A pesar de la beca que le concedió, su intención era dedicar sólo un año a la universidad, para dar también a su hermano la posibilidad de estudiar, pues la dotación no alcanzaba para los dos. Pero al comprobar lo buen estudiante que era Posey, su hermano renunció a su parte de la beca y lo animó para que obtuviera su licenciatura en Auburn.

Posey tuvo aspiraciones militares durante toda su vida. Gran parte del tiempo que pasó en Auburn lo vivió acompañado de los militares del ROTC, y desde el momento en que se licenció se apuntó a los Reservistas. Cuando Pearl Harbor fue bombardeado por los japoneses, tuvo un arrebato patriótico y quiso alistarse de inmediato, pero hubo de esperar seis meses que se le hicieron eternos antes de que lo llamaran de la Reserva. Tras recibir instrucción militar en Luisiana, en pleno verano —que Posey describió como la experiencia más húmeda e incómoda de su vida—, fue enviado a un lugar de temperaturas opuestas: un puerto canadiense situado en Churchill, Manitoba, a orillas del mar Ártico. Allí Posey pudo poner en práctica sus conocimientos de arquitectura, pues entró a formar parte de un equipo dedicado a la construcción de pistas que permitieran el aterrizaje seguro de aviones, en caso de que los nazis invadieran Norteamérica por la más improbable de las rutas de ataque: el Polo Norte. Desde allí, y gracias a su formación en arquitectura, fue escogido para formar parte de la sección recién creada de Monumentos, Bellas Artes y Archivos —papel que acabaría resultando mucho más apasionante que su misión en el Círculo Polar Ártico.

Posey era hombre de elevados valores morales, y tenía un gran corazón. Mientras estaba destinado en Alemania durante la guerra, se encontró con un grupo de soldados estadounidenses que acababan de descubrir a un conejo enjaulado en un patio contiguo a una casa de campo. Como llevaban semanas comiendo sólo raciones de supervivencia, pensaron en matarlo y cocinarlo. Pero cuando se acercaban, una



mujer abrió la puerta y con un acento alemán muy cerrado les dijo que aquel animal era de su hijo. Su esposo había sido oficial de las SS, pero había muerto, y el conejo era lo único que al niño le quedaba de su padre. Posey se acercó a la jaula y colgó en ella uno de sus carteles con la leyenda «No acercarse», a la que añadió, de su puño y letra: «Por orden del capitán Robert Posey, del Tercer Ejército de Estados Unidos». Los soldados lo respetaron. A partir de ese momento adoptó la costumbre de alimentar a los animales solitarios que se encontraba durante sus paseos, animales abandonados por sus dueños, bien porque los hubieran perdido, bien porque hubieran muerto, o huido. En una ocasión escribió: «Supongo que son los tipos duros y crueles los que gobiernan el mundo. Si eso es así, me conformo con intentar vivir cada día sin salirme de los límites de mi conciencia y dejar que los aplausos los reciban aquellos que estén dispuestos a pagar el precio que cuestan».

También era amante de las bromas pesadas. Cuando se alistó en el Tercer Ejército, se afeitó los dos extremos del bigote para que se pareciera al de Hitler, una gracia que el general Patton no encontró en absoluto divertida. Pero su sentido del humor se veía compensado por el orgullo que le proporcionaba servir como lo hacía: sus antepasados habían sido soldados desde la guerra de la Independencia. Decidido a honrar a su familia y a servir a su país en combate, se ofreció voluntario como soldado raso en la batalla de las Ardenas. Sobrevivió a los combates, aunque le hirieron en un pie, y no llegó a saber si había infligido algún daño en el enemigo — era tan corto de vista que le dijeron que se limitara a disparar sin parar hasta quedarse sin munición—. Pero un sentimiento de indignación y rabia lo llevó a seguir adelante cuando las piernas ya casi no le respondían y el sueño le cerraba los ojos. Tras visitar el campo de concentración de Buchenwald, recientemente liberado, Posey se llevó un recuerdo que encontró en una oficina abandonada, y lo mantuvo consigo hasta que terminó la guerra: la fotografía de uno de los oficiales nazis del campo, henchido de orgullo mientras sostenía una soga con nudo corredizo.

El compañero de Posey en la MFAA ya era un icono cultural en Estados Unidos al inicio de la Segunda Guerra Mundial, y seguiría una carrera estelar en el primer plano de las artes norteamericanas. Nacido en 1907 en Rochester, Nueva York, y criado en Boston, Lincoln Kirstein, de físico imponente, era el hijo de un empresario judío que encarnaba el sueño americano, pues partiendo de la nada y sin gozar de privilegios había logrado grandes éxitos, entre ellos el de contar al presidente Roosevelt entre sus amistades. El joven Lincoln cursó estudios en Harvard, donde fundó la Harvard Society for Contemporary Art, precursora del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Asimismo promovió la aparición de una revista llamada *Hound and Horn*, que se dedicó a publicar los trabajos de los mejores escritores, como E. E. Cummings, así como la primera advertencia sobre la postura de Hitler ante el denominado «arte degenerado», firmada con seudónimo por Alfred Barr, el

primer director del Museo de Arte Moderno. Kirstein ejerció de pintor y escritor, y a los treinta y siete años había publicado ya seis obras. Era una de las figuras más destacadas del mundo cultural neoyorquino en los años previos a la guerra. Se casó con la pintora Fidela Cadmus en 1941, aunque a lo largo de toda su vida mantuvo relaciones con personas de su mismo sexo. Kirstein era un hombre carismático y esforzado, pero sufría de depresiones tal vez motivadas por un trastorno bipolar no diagnosticado.

Kirstein se alistó en la Reserva Naval en 1942. Pero fue rechazado por una razón que la mayoría de los estadounidenses prefiere no recordar: hasta que la guerra se recrudeció de tal manera que hizo falta reclutar más tropas y las restricciones se suavizaron, para poder servir como oficial de las fuerzas armadas de Estados Unidos hacía falta ser, como mínimo, ciudadano americano de tercera generación. Y Kirstein no cumplía con el requisito. Además, también en Estados Unidos, en ese momento, estaba vigente un sistema de clasificación racial propio, y muchos judíos, negros, asiáticos e inmigrantes no podían servir como oficiales. Para ahondar en el agravio, a Kirstein lo rechazaron cuando quiso ser guardiamarina a causa de sus problemas de visión. Así pues, el más que preparado Lincoln Kirstein, ya un artista e intelectual destacado, tuvo que alistarse como soldado raso, lo que hizo en febrero de 1943.

Incluso tras completar la instrucción básica, fue rechazado por tres departamentos distintos en los que quiso alistarse: Contraespionaje, Inteligencia Militar y Cuerpo de Señales. Finalmente encontró un puesto como ingeniero de combate, donde redactaba manuales de instrucciones desde Fort Belvoir, Virginia, un lugar seguro pero aburrido. Para ocupar el tiempo, trabajaba con otros miembros de la comunidad artística en el War Art Project, en el que conocidos artistas donaban obras para su exhibición, y en ocasiones para su venta, a fin de recaudar fondos para la guerra. Gracias a esa implicación, el proyecto pasó de ser una iniciativa privada de recaudación de fondos a un empeño avalado por el propio ejército. Kirstein seleccionó nueve obras de arte para aparecer en un número de la revista *Life*, que posteriormente se expondrían junto a otras en una Muestra de Arte Americano de Batalla, organizada en la Biblioteca del Congreso y en la Galería Nacional de Arte de Washington D.C. con vistas a contribuir económicamente al esfuerzo bélico.

Percatándose de la profesionalidad de su labor, y de sus extraordinarios méritos y contactos, la Comisión Roberts lo fichó para que se uniera a la división de la MFAA a pesar de no ser oficial. En junio de 1944 Kirstein llegó a Shrivenham, Inglaterra, para unirse a los demás reclutados de la MFAA. Pero, a su llegada, se encontró con una división muy caótica. La organización brillaba por su ausencia, y los oficiales de Shrivenham a cargo de Asuntos Civiles no habían oído hablar siquiera de la MFAA. A Kirstein y a los demás elegidos les ordenaron esperar hasta que la situación se aclarara. La comisión quería que Kirstein sirviera como representante de la MFAA en

uno de los ejércitos aliados, pero una cláusula legal en la burocracia militar impedía que un soldado raso sirviera en la división. En octubre de 1944 Kirstein se sentía deprimido y desanimado, y escribía: «Yo, entre otras cosas, creo que el comportamiento de la Comisión [Roberts] ha sido, por decirlo suavemente, insensible e insultante». Por fin, en el mes de diciembre de 1944, tras seis meses en un limbo burocrático, Kirstein fue asignado al Tercer Ejército Aliado como asistente de Robert K. Posey.

Éste ya llevaba meses de actividad en la MFAA, e instruyó a Kirstein en una base del ejército situada en Metz, Alemania. Juntos formaban sin duda una extraña pareja. Posey, el granjero de Alabama, era un soldado auténtico y un buen arquitecto, pero no hablaba idiomas ni sabía mucho de bellas artes. Kirstein, por su parte, era un artista judío, erudito e intelectual, famoso en Nueva York, que hablaba el francés con fluidez y se defendía en alemán.

Posey formó a Kirstein en el papel que le correspondía como hombre de Monumentos. En aquella etapa, recabar información era clave, así como localizar obras de arte locales y apuntalar edificios y monumentos dañados en el fragor de la batalla. Todavía desconocían el alcance del plan de saqueo de obras de arte de los nazis, y dedicaban el tiempo a entrevistarse con los lugareños, intentando arrancarles información sobre posibles escondrijos de piezas desaparecidas, y asegurándose de que las que se mantenían en sus ubicaciones permanecieran en ellas. También redactaban informes sobre sus avances, o sobre su falta de avance. En sus listas, *La Adoración del Cordero Místico* figuraba como una de las obras más importantes que debían buscar y proteger.

Cuando el Tercer Ejército entró en Francia les llegaron los primeros rumores sobre el expolio a gran escala que los nazis habían perpetrado con obras de arte y antigüedades, gracias en gran parte al esfuerzo personal de la espía Rose Valland. Con anterioridad a ese momento, los Aliados ignoraban que Hitler pretendiera construir un supermuseo, y también que los nazis se dedicaran a apoderarse de todas las obras de arte que hallaban a su paso. Aquellos rumores eran, sin duda, muy preocupantes.

Posey y Kirstein recabaron informaciones fragmentarias y desesperantes por lo contradictorias en relación con *El retablo de Gante*. Solía figurar en todos los comentarios y los rumores, tal vez infundados, sí, pero igualmente inquietantes. Su mejor fuente de información, en un primer momento, se la proporcionó el doctor Edward Ewing, un archivero al que entrevistaron en Metz. Él les reveló que la división de propaganda nazi de Goebbels llevaba tiempo asegurando que los Aliados pretendían robar las obras de arte de Europa y que, por tanto, los nazis debían confiscar todo lo que pudieran para impedir que los Aliados se lo llevaran. Un engaño similar se había producido en 1941 cuando los propagandistas italianos publicaron un

panfleto incitando el sentimiento antibritánico. Se titulaba: «Lo que los ingleses han hecho en Cirenaica», y mostraba fotografías de antigüedades saqueadas, estatuas rotas y muros cubiertos de pintadas en una ciudad grecorromana de la actual Libia. De lo que nadie se percataba era de que el daño que supuestamente habían causado los ingleses había tenido lugar hacía siglos; el lugar en su totalidad era una ruina. Y lo que quedaba había sido saqueado por los propios italianos, que eran los que habían añadido aquellos grafitis. En efecto, se trataba de un montaje para hacer aparecer a los Aliados como vándalos y ladrones.

Posey y Kirstein le preguntaron por las principales obras de arte que, según les constaba, habían desaparecido, y se centraron sobre todo en *El retablo de Gante*. Ewing había oído rumores que apuntaban a que la obra se encontraba en Alemania, en un búnker de la fortaleza de Ehrenbreitstein, cercana a Coblenza, a orillas del Rin. Otro rumor sugería que Göring se lo había llevado a Carinhall. O se encontraba en Berghof, la villa que Hitler poseía en los Alpes austríacos; o en el castillo bávaro de Neuschwanstein. ¿Se ocultaría acaso en alguna cámara acorazada del Reichsbank de Berlín? ¿En una oficina de Buchner en Múnich? ¿En Suecia? ¿En Suiza? ¿En España? ¿O tal vez, como sugerían algunas fuentes, lo habían escondido en una mina de sal de Austria? ¿Cuál de todos los rumores era cierto, si es que lo era alguno?

El 29 de marzo de 1945 el Tercer Ejército se encontraba acampado en Tréveris, una antigua ciudad alemana llena de antigüedades romanas, y lugar de nacimiento de Karl Marx. Tréveris había sido arrasada en gran parte por los bombardeos aliados. Sobre aquella ciudad otrora gloriosa, Kirstein escribió:

La desolación ha quedado congelada, como si el momento de combustión se hubiera detenido súbitamente y el aire hubiera perdido su capacidad de mantener unidos los átomos y varios centros de gravedad hubieran luchado a muerte por apoderarse de la materia, y la materia hubiera perdido. Por alguna causa desconocida, un puente quedó en pie, intacto [...] La ciudad estaba prácticamente vacía. De 90.000 [habitantes], sólo quedaban 2.000, que vivían en una red de bodegas de vino. Se los veía energéticos, mujeres con pantalones, hombres con uniformes de trabajo normales. La convención es no fijarse en ellos. De algunas de las casas cuelgan sábanas blancas, o fundas de almohadas. Apenas queda nada. Fragmentos de fuentes del siglo XV, pedestales barrocos, torreones góticos, todo mezclado, en gran desorden, combinándose con cortadores de carne nuevos, botellas de champán, carteles de viajes, flores rojas y amarillas, y un día precioso, gas y descomposición, señales esmaltadas y candelabros con baño de plata, y escombros, escombros espantosos, retorcidos, de una tonalidad apagada. Sin duda Saint-Lô [una ciudad francesa también arrasada por los bombardeos] fue peor, pero no albergaba nada de importancia. Aquí todo era del primer período cristiano, o romano, o románico, o de un barroco magnífico.

En un intento de infundir a sus compañeros soldados un nivel mínimo de respeto por lo que los rodeaba, Posey y Kirstein habían desarrollado el hábito de redactar una breve historia de las ciudades que el Tercer Ejército ocupaba. Su esperanza era educar a las tropas y minimizar, así, los saqueos y los daños. Aquella estrategia se había revelado útil en las ciudades francesas de Nancy y Metz, por lo que, una vez que los trabajos más urgentes se hubieron completado, los hombres de Monumentos se dispusieron a elaborar una introducción sobre Tréveris.

El capitán Posey llevaba meses con dolor en una muela del juicio, que finalmente se le hizo insoportable. Los dentistas del ejército estaban instalados a unos ciento cincuenta kilómetros de donde se encontraba, de modo que Kirstein se adentró en la localidad en busca de algún odontólogo. Se tropezó con un adolescente que le pareció amable y dispuesto a relacionarse con un soldado americano. Kirstein apenas hablaba alemán, y el muchacho no sabía inglés, pero a aquél le pareció que tal vez el joven se avendría a ayudarlo. Le ofreció un chicle Pep-o-Mint, y así estableció un vínculo con él. A continuación, mediante señas, le indicó un dolor de muelas, hinchando el carrillo y torciendo el gesto de dolor. El adolescente pareció comprenderlo, y condujo a Kirstein, de la mano, por toda la ciudad, hasta que le señaló el cartel de la consulta de un dentista local.

Kirstein volvió a por Posey y lo llevó hasta allí. Para su sorpresa, el dentista hablaba algo de inglés. Mientras trabajaba en la boca abierta de Posey, empezó a conversar con Kirstein, que permanecía sentado a su lado.

¿Cuál era su misión en el ejército americano?

Le explicaron que estaban allí para proteger obras de arte y monumentos.

El dentista alzó la vista de pronto y les explicó que su yerno, en tanto que ex comandante del ejército alemán, se había dedicado a lo mismo. ¿Les gustaría conocerlo? Vivía en un pueblo cercano.

Posey y Kirstein aceptaron de inmediato. Tal vez contara con información que les ayudara a clarificar los rumores contradictorios sobre el paradero de las obras de arte robadas por los nazis. En realidad, los hombres de Monumentos dependían de aquel método detectivesco basado en las casualidades. El dentista se montó en su jeep y los condujo a las afueras de Tréveris, al campo.

Pero había algo que no terminaba de encajarles. El dentista no dejaba de pedirles que se detuvieran con excusas sospechosas. ¿Podían parar en esa granja para que él pudiera comprar unas verduras? ¿Podían esperar un momento junto a esa casa, donde vendían vino, pues quería llevar un par de botellas a su yerno y a su hija? ¿Podían detenerse una vez más en aquella taberna de ahí, porque tenían que contarle una cosa? La ciudad se convertía en pueblo, y el pueblo en campo abierto, y gradualmente las muestras de bienvenida a los aliados iban menguando. En Tréveris todas las casas mostraban banderas blancas, que simbolizaban que sus habitantes

acogían de buen grado al ejército aliado. Pero fuera donde fuese que el dentista los conducía, las banderas brillaban por su ausencia. Posey y Kirstein empezaron a sospechar que les estaban preparando una emboscada.

Entonces su acompañante les señaló una casa de campo en lo alto de una colina, a cierta distancia de la aldea más cercana. Desconfiados, Kirstein y Posey le ordenaron que fuera él el primero en acercarse a la desvencijada granja. Oyeron un intercambio alegre de saludos y el canturreo de un bebé, y concluyeron que el lugar debía de ser seguro.

Una vez en el interior de la casita oscura, el dentista les presentó a su yerno, Hermann Bunjes; a su esposa, Hildegard; a su madre; a su hija Eva; y al hijo recién nacido de Hermann y Eva: Dietrich. La casa era un extraordinario oasis de calma comparado con el caos del final de la guerra que hacía que, a escasos kilómetros de allí, el ejército alemán estuviera desintegrándose. Kirstein describió la residencia campestre como dotada de un «ambiente agradable propio de la vida de un académico cultivado, muy alejado de la guerra». Kirstein y Posey se fijaron en las paredes, que estaban cubiertas de grabados de obras de arte y arquitectura francesas: Notre Dame de París, Cluny, la Sainte Chapelle, Chartres... lugares que los soldados norteamericanos habían visto por primera vez en su vida durante la guerra, sirviendo en el ejército. Chartres había fascinado a Posey, que había cantado sus excelencias en una de las muchas cartas que enviaba a su esposa. En el petate llevaba algunas postales de recuerdo de muchos de los monumentos franceses que había visto, y que pensaba regalar a su hijo Woogie cuando regresara.

Hermann Bunjes hablaba con ellos en francés, y Kirstein se lo traducía a Posey. Les explicó que era un ex oficial de las SS, que el conde Wolff-Metternich lo había eximido del servicio tras ejercer de asesor de arte tanto para Rosenberg como para el mismísimo Göring. En el informe aliado redactado tras la guerra sobre la actividad de la ERR se declara que, si bien Bunjes nunca fue miembro de la ERR, estuvo presente en París como director del Instituto Histórico del Arte Alemán, y que actuó inicialmente como asesor de Göring como agregado de la ERR. Se trataba de un especialista en escultura gótica francesa. Bunjes había estudiado en la Universidad de Bonn antes de ampliar estudios de posgrado en Harvard. Había iniciado la redacción de su libro sobre Cluny en París, en colaboración con el famoso profesor de Harvard Arthur Kingsley Porter. Su gran pasión era un ensayo que llevaba años escribiendo sobre la escultura del siglo XII en Île-de-France, la zona en torno a París.

Kirstein describió así sus sensaciones al conocer a Bunjes:

Fue un modo raro y de algún modo simbólico de entrar en contacto con la cultura alemana contemporánea. Allí, en la fría primavera, muy por encima del aniquilamiento de las ciudades, trabajaba un erudito alemán enamorado de Francia, locamente enamorado, con aquel fatalismo desesperado e impotente que describe

Rilke, el poeta alemán. ¿Cuándo y cómo creía que regresaría? Con todo, su único deseo era terminar su libro [...] Costaba creer que ese hombre hubiera sido, durante seis años, confidente de Göring, el más íntimo de los que formaban la guardia pretoriana de Hitler, y que hubiera pertenecido a las SS.

Bunjes poseía información, mucha información. Pero pretendía poner precio a lo que sabía. Quería que le prometieran protección para él y su familia. ¿De quién?, preguntaron Posey y Kirstein. En tanto que ex oficial de las SS, Bunjes pertenecía a la élite de Hitler, adiestrada para matar.

Bunjes necesitaba protegerse de otros alemanes. Las SS eran tan odiadas y temidas por sus paisanos que el mayor peligro que corría era ser víctima de quienes, en su propio país, se tomaban la justicia por su mano. Pero Kirstein y Posey no estaban en disposición de garantizarle protección ni salvoconductos para su familia. A pesar de ello, Bunjes aceptó hablar. A pesar de haber sido un entusiasta de la causa en otro tiempo, estaba hastiado del nazismo, o eso aseguraba. Sin duda, había sido cómplice en el expolio de obras de arte, y se había arrimado a Göring. ¿De veras se arrepentía de lo que había hecho, o simplemente se alineaba con las potencias que ya llamaban a su puerta?

A medida que Bunjes hablaba, salía a la luz información nueva y muy reveladora. Según decía, conservaba registros de las piezas robadas en Francia por los nazis. Al parecer, había actuado como una especie de agente artístico, tratando con la ERR en representación de Göring. En marzo de 1941 Bunjes se había desplazado hasta Berlín con un gran cartapacio que contenía fotografías del material de la ERR, que presentó a Göring para que éste diera su aprobación. También se reunió con Alfred Rosenberg para abordar la cuestión de la disponibilidad de las piezas robadas para la colección privada de Göring. Bunjes conocía el contenido de aquel cartapacio, y sabía más cosas. Sabía dónde estaban siendo almacenadas las obras de arte reproducidas en su interior.

Kirstein escribió sobre el encuentro: «A medida que hablábamos en francés iba apareciendo información, una información increíble, respuestas detalladas a preguntas que llevábamos nueve meses formulando infructuosamente, y que quedaron resueltas en apenas diez minutos». Por primera vez, Bunjes reveló a los hombres de Monumentos la verdadera dimensión de lo que les aguardaba, de los planes de Hitler, del destino de miles de las obras de arte más importantes y bellas del mundo.

Posteriormente, Bunjes escribiría sobre sus experiencias como oficial y sus encuentros con Göring:

Se me ordenó que informara al *Reichsmarschall* [Göring] por primera vez el 4 de febrero de 1941 a las 18.30 en el Quai d'Orsay, en París. *Herr Feldführer* Von Behr, de la Einsatzstab Rosenberg [a cargo de las operaciones de la ERR en Francia]

también estuvo presente. [Göring] deseaba conocer detalles sobre la situación del momento sobre la confiscación de las obras de arte de los judíos en los territorios ocupados. Él aprovechó la ocasión para entregar a Herr Von Behr fotografías de los objetos que el Führer deseaba adquirir para sí mismo, así como de aquellos que [Göring] pretendía conseguir.

En cumplimiento de mi deber, informé al *Reichsmarschall* sobre la reunión para abordar la protesta del gobierno francés por la labor de la Einsatzstab Rosenberg [...] El *Reichsmarschall* dijo que mencionaría el asunto al Führer [...] El miércoles 5 de febrero fui convocado por el *Reichsmarschall* para que me reuniera con él en el Jeu de Paume, donde se encontraba inspeccionando los tesoros artísticos judíos que recientemente se habían acumulado allí. El *Reichsmarschall* contempló la exposición escoltado por mí y realizó una selección de las obras que debían enviarse al Führer y de las que él deseaba incorporar a su propia colección.

Aproveché la ocasión que me brindaba estar a solas con el *Reichsmarschall* para insistir sobre la nota de protesta que el gobierno francés había enviado contra las actividades de la Einsatzstab Rosenberg, en la que se refería a la cláusula de la Convención de La Haya [que excluía el patrimonio cultural de ser tomado como botín de guerra] [...] El *Reichsmarschall* abordó el tema exhaustivamente y me indicó lo siguiente, diciendo: «Mis órdenes son taxativas. Haz exactamente lo que ordeno. Las obras de arte acumuladas en el Jeu de Paume serán cargadas de inmediato en un tren especial con destino a Alemania. Los artículos que sean para el Führer y los que sean para el *Reichsmarschall* serán cargados en vagones separados que se engancharán al convoy del *Reichsmarschall* con el que regresará a Berlín a principios de la semana próxima. Herr Von Behr acompañará al *Reichsmarschall* a bordo de ese tren especial en viaje hacia Berlín».

Cuando planteé que tal vez los abogados fueran de otra opinión y que el comandante en jefe [de las Fuerzas Armadas alemanas] en Francia podría elevar sus protestas, el *Reichsmarschall* respondió con estas palabras: «Querido Bunjes, déjame eso a mí. Yo soy el abogado supremo del Estado».

Bunjes reconoció la hipocresía de lo que se denominaba Unidad de Protección Artística y se dedicaba a despojar a Europa de sus tesoros artísticos, por más que él no estuviera en absoluto libre de culpa. Según el informe emitido por la ERR aliada tras la guerra, el 16 de mayo de 1942 Göring pidió a Bunjes que preparara un documento detallando las confiscaciones de la Einsatzstab y las protestas del gobierno francés derrotado. El informe en cuestión describe los intentos activos de Bunjes de justificar la confiscación de las obras de arte de los judíos, así como de acallar las protestas de los franceses.

En esencia, el documento de Bunjes recalca la ingratitud del Estado y el pueblo franceses ante los esfuerzos desinteresados de la Einsatzstab, sin la cual la



destrucción y la pérdida de materiales culturales de incalculable valor habrían resultado inevitables. El documento es un clásico en la literatura de traición política. Dicho en pocas palabras, Bunjes proporciona, diáfana, la siguiente justificación legal para dar cuenta de la actuación alemana: la Convención de La Haya de 1907, rubricada por Alemania y Francia y observada en los términos del armisticio de mayo de 1940, apela, en su artículo 46, a la inviolabilidad de, entre otras cosas, la propiedad privada. Sin embargo, Bunjes defiende que el armisticio de Compiègne de 1940 ha sido un pacto alcanzado por Alemania y el Estado y el pueblo franceses, pero no con los judíos ni con los masones; y que, de acuerdo con ello, el Reich no está obligado a respetar los derechos de propiedad de los judíos; y que, es más, los judíos, además de los comunistas, han atentado en incontables ocasiones, desde la firma del armisticio, contra las vidas del personal de la Wehrmacht y los civiles alemanes, por lo que han debido tomarse medidas más estrictas para acabar con los desmanes de los judíos. Bunjes considera que la base de las protestas francesas y las peticiones de retorno de las posesiones judías sin propietario responden al deseo de parte del gobierno francés de engañar a Alemania, y contribuir a la ejecución de actividades subversivas contra el Reich.

¿Se vio Bunjes obligado por las circunstancias a preparar el informe? ¿Podía creer lo que escribió, enamorado como estaba de la cultura y el arte franceses? Sólo nos queda imaginar cuáles eran sus verdaderos sentimientos, aunque como mínimo debió de experimentar cierto conflicto interior. Cuando Posey y Kirstein lo conocieron, el alemán sufría una depresión severa.

Después Bunjes relató —por primera vez ante los Aliados— los planes de construcción del supermuseo de Hitler. Se habían encontrado archivos que apuntaban a que la captura de obras de arte había sido de enormes dimensiones. Los informes escritos por Rose Valland a Jacques Jaujard habían revelado el alcance del expolio que se había producido en Francia. Pero todavía no habían aflorado pruebas documentales en las que se mencionara ese supermuseo. Bunjes describió diversos almacenes y depósitos de obras de arte ubicados en castillos: Neuschwanstein, que albergaba las colecciones robadas a los judíos franceses; Tambach, lleno de piezas robadas en Polonia; Baden Baden, donde se custodiaban las obras de arte arrebatadas a Alsacia; y así sucesivamente. Pero el mayor alijo de todos —prosiguió— se encontraba en una mina de sal de los Alpes austríacos. La habían convertido en un depósito dotado de las tecnologías más avanzadas, y albergaba las obras de arte expoliadas que pensaban instalar en Linz. Contenía miles de objetos robados por toda Europa, e incluida *La Adoración del Cordero Místico* de Jan van Eyck.

Pero, según advirtió a continuación, los guardias de las SS encargados de proteger la mina de sal habían recibido órdenes de hacerla estallar si no lograban defenderla ante los Aliados. La información reservada sobre la que Woolley había escrito a lord

MacMillan era cierta. Hitler había emitido lo que llegó a conocerse como el Decreto Nerón el 19 de marzo de 1945 declarando que todo lo que pudiera ser de utilidad para los Aliados, sobre todo zonas industriales o de suministros, debía ser destruido si no lograba ser defendido. Y se creía que ello incluía las obras de arte requisadas. Es más, lo que Bunjes no podía saber era que August Eigruber, el despiadado oficial nazi a cargo de la región austríaca de Oberdonau, había recibido una carta personal del secretario privado de Hitler, su mejor amigo y ministro del Reich, Martin Bormann, en la que lo instaba a tomar todas las medidas necesarias para impedir que el tesoro de Altaussee fuera capturado por los Aliados.

La absoluta devoción que Eigruber profesaba a Hitler le había valido para ascender rápidamente los escalafones del nazismo. Había sido director provincial del Partido Nazi en la Alta Austria, y había pasado varios meses en prisión cuando éste fue prohibido en la zona en mayo de 1935. Desde 1936 hasta el *Anschluss* de 1938 — momento a partir del cual Austria pasó a convertirse oficialmente en parte de la Gran Alemania y el nazismo no sólo fue legal, sino la fuerza política dominante—, él fue el líder del partido clandestino en su región. Se unió a las SS como oficial en 1938, y el 1 de abril de 1938 pasó a ser *gauleiter* de Oberdonau, Austria. En noviembre de 1942 fue nombrado comisario de defensa del Reich, y en junio del año siguiente ya había alcanzado el rango de *obergruppenführer* de las SS, sólo un peldaño por debajo del propio Himmler.

Se conserva una fotografía de Eigruber en la que aparece con la misma expresión extasiada de un seguidor fanático, los labios tan apretados que apenas resultan visibles, el superior cubierto por el inferior, en gesto infantil, entusiasmado ante los planos del museo que Hitler pensaba construir en Linz, y que ocuparía toda la ciudad, acompañado del arquitecto Hermann Giesler y del mismísimo Hitler. Eigruber recuerda un poco a Charlie Chaplin, con su bigotillo hitleriano y su leve cojera, con sus hombros hundidos, aunque su físico curioso camuflara, en realidad, una fortaleza propia de un obrero del metal, una determinación antisocial patológica y la seguridad en sí mismo que le proporcionaba su rápido ascenso en las filas del nazismo.

Eigruber interpretó una orden confusa de Bormann, que le instaba a impedir que los Aliados se apoderaran del contenido de la mina, como una llamada a destruir las obras de arte almacenadas en ella. Su empeñamiento en imponer su propia interpretación de las órdenes de Hitler iba más allá de las obras de arte a su cargo. En efecto, había sido un oficial entusiasta en el campo de concentración de Mauthausen-Gusen durante la guerra, y ahora ordenaba que gasearan a enfermos mentales y a otras personas que, antes de la guerra, habían sido consideradas incapaces para trabajar. El 8 de abril ordenaría la ejecución de todos los presos políticos de su región que se encontraran a la espera de la celebración de juicio, y al menos cuarenta y ocho personas fueron fusiladas al amanecer del día siguiente.

Lo que Bunjes relató a Posey y Kirstein era increíble. «El capitán Posey, lo mismo que yo, hubimos de ejercer todo nuestro autocontrol para no mostrar el menor atisbo de asombro o reconocimiento», escribió Kirstein. Al parecer, Bunjes creía que los Aliados ya conocían todo lo que él acababa de contarles.

Posey y Kirstein regresaron a toda prisa al campamento e informaron a sus superiores. Bunjes había señalado sobre un mapa la ubicación de la mina de sal. Se encontraba junto al pueblo de Altaussee, cercano a la ciudad balneario de Bad Aussee y a Salzburgo. Quedaba lejos de la ruta de ataque de los Aliados. Al no ser de importancia estratégica, los ejércitos aliados no habían planificado despejar la zona en las semanas siguientes. La región era especialmente peligrosa. Sus montañas escarpadas y de frondosos bosques estaban plagadas de pequeñas bandas errantes de agentes de las SS y restos del Sexto Ejército alemán que se batían en retirada hacia los Alpes italianos. Las fuerzas armadas alemanas se desintegraban, pero las bolsas de soldados que quedaban actuaban por su cuenta, recurriendo a técnicas de guerrilla, lo que resultaba especialmente peligroso e impredecible.

Llegar a Altaussee no iba a ser, pues, tarea fácil. Kirstein escribió:

El terreno era extremadamente difícil. Las montañas estaban atestadas de SS y soldados del Sexto Ejército alemán que se retiraban hacia los Alpes italianos. Dos días antes, al abandonar una carretera secundaria, nos vimos atrapados en medio de un convoy alemán motorizado. A lo largo de diez millas no supimos quién era prisionero de quién. Debían de dirigirse a algún lugar para rendirse, porque a pesar de que iban armados no ocurrió nada.

Eran tiempos confusos. Las fuerzas alemanas se desintegraban, y ya no se dudaba de que la guerra tocaba a su fin. La única duda era cuánto tardaría Alemania en rendirse, y cuánta destrucción se produciría antes de que ello ocurriera. ¿Arrasarían los nazis gran parte de los tesoros artísticos de la historia sólo por despecho, para impedir que el mundo pudiera volver a verlos nunca más? Se habían revelado capaces de semejante atrocidad, y de otras peores. En 1942 los Aliados conocían ya los planes de Hitler para la exterminación masiva de negros, judíos y otros grupos minoritarios considerados racialmente inferiores por los nazis, aunque el verdadero alcance del genocidio se hizo patente sólo cuando fueron liberados los primeros campos de concentración en 1945. Cuando el líder de las SS Heinrich Himmler, desaliñado y con un parche en el ojo izquierdo, fue detenido por soldados británicos cuando cruzaba un puente en Bremervörde, al norte de Alemania, mientras trataba de alcanzar la lejana Suiza, los miembros de las SS que quedaban quemaron todas sus obras de arte para impedir que el ejército británico pudiera llevárselas. Y existían precedentes de actos de destrucción similares en los dos castillos franceses de Valençay y Rastignac.

Según Bunjes, *El retablo de Gante* estaba oculto en la mina de Altaussee. Pero el

Tercer Ejército del general Patton se dirigía hacia Berlín. Existía una competición cordial entre los ejércitos primero, tercero, cuarto, séptimo y noveno de los Aliados, que pretendían ser los primeros en llegar a Berlín. Sólo después de que Eisenhower determinara que el Ejército Rojo llegaría a Berlín mucho antes de que pudieran hacerlo los Aliados, y de que el general Omar Bradley estimara, macabramente, que para capturar la ciudad habrían de sacrificarse las vidas de otros 100.000 aliados, los estadounidenses reorientaron sus esfuerzos a la toma de Austria. El llamado reducto alpino de los Alpes Austríacos, sobre todo en torno a la residencia vacacional de Hitler en Berghof, se consideraba el lugar en el que los nazis se harían fuertes para librar la batalla final. Se temía que ésta pudiera durar años, y que costara miles de vidas sacar de allí a las unidades atrincheradas en los espesos bosques. Kirstein admitía sus dudas en una carta que envió a su hermana: «Por lo que respecta a Alemania, creo que todavía luchará un tiempo. A pesar del hundimiento de la Wehrmacht y del triunfalismo de los periódicos, hasta ahora no ha existido ningún lugar en cuya conquista no haya muerto mucha gente [...] Espero volver a verte antes de que empiecen a pagarme la pensión de jubilación».

Posey y Kirstein informaron al general Patton de lo que Hermann Bunjes les había revelado, y se tomó una decisión. El Tercer Ejército se desviaría hacia Austria en abril de 1945 —en una ruta que los conduciría hacia Altaussee—. Kirstein escribió: «Todavía nos encontrábamos a varios días de allí [...] El capitán Posey se adelantó para preparar a los mandos. Si no se les indicaba el lugar al que nos dirigíamos, las tropas estadounidenses no tendrían razón para ocuparla hasta transcurridas varias semanas». Ahora, la totalidad del Tercer Ejército y un cambio en la estrategia aliada podían servir para sacar partido de las increíbles revelaciones de un ex miembro de las SS desilusionado, experto en escultura francesa del siglo XII, que se ocultaba en una casa en medio del bosque y temía el ataque de sus compatriotas.

A principios de abril de 1945, Posey y Kirstein se pusieron en contacto con el movimiento de Resistencia austríaco. Se encontraban ya a pocos días de Altaussee. Y fue entonces cuando tuvieron conocimiento de la misión paralela, la Operación Ebensburg.

Llegados a este punto, los informes de los miembros de la Resistencia difieren respecto de lo que ocurrió en Altaussee antes de la llegada del Tercer Ejército. La reconstrucción histórica de la Operación Ebensburg se basa en tres documentos: las memorias de Gaiswinkler, las de Grafl y un libro sobre la Resistencia publicado por el gobierno austríaco en 1947. Los relatos de otras fuentes primarias cuentan versiones distintas de la historia: incluso la exposición que ofrece Grafl difiere de la de su compañero de equipo, Gaiswinkler. Hermann Michel, director técnico de la mina; Emmerich Pöchmüller, director civil; y Sepp Plieseis, otro líder de la

Resistencia, redactaron versiones de lo sucedido que con frecuencia resultan contradictorias. Sólo con la llegada del Tercer Ejército a Altaussee las aguas se aclaran.

La Resistencia austríaca confirmó todo lo que Bunjes había revelado. En efecto, la mina de sal de Altaussee estaba custodiada por las SS, y contenía, sí, una gran cantidad de obras de arte robadas. Más preocupante aún era lo que confirmó una avanzadilla: que la mina estaba salpicada de explosivos, cargas de dinamita y detonadores.



Si Posey y Kirstein habían advertido al general Patton de lo que Bunjes les había revelado, la división del ejército que se encontraba más cerca de Altaussee, encabezada por el comandante Ralph E. Pearson, estaba incomunicada y desconocía la existencia de la mina de sal, su contenido y el peligro que se cernía sobre ella. Cuando Pearson, finalmente, recibió un mensaje sobre la mina, en mayo de 1945, fue de una fuente no aliada que no llegó a identificarse. Hermann Michel, director técnico de la mina, dijo ser la persona que envió el aviso, pero su autoría es desconocida. Sea como fuere, Pearson recibió el mensaje y sin más dilación dirigió a sus fuerzas hacia la mina. Sería el primer aliado en llegar hasta allí.

Entretanto, en Bad Aussee, Gaiswinkler y su equipo recibían información sobre la Resistencia local por boca del hermano de éste, Max. La Resistencia la dirigía un comunista y miembro de la gendarmería local llamado Valentin Tarra, y estaba formada por un valiente grupo, relativamente inactivo pero bienintencionado, de personal de rescate en montaña y policías locales. Gaiswinkler había conocido a Tarra, así como a un administrativo de la mina de sal de Altaussee, Hans Moser, el 13 de febrero de 1940, antes de que lo alistaran en la Wehrmacht. Tarra y Moser habían dirigido, juntos, la Resistencia local, pero éste había muerto durante un bombardeo aéreo en otoño de 1944, junto con otros combatientes, poco después de que un informante ucraniano hubiera notificado a la Gestapo cuáles eran sus actividades. Tarra fue uno de los pocos miembros de la Resistencia que logró escapar, y seguía en activo.

Gaiswinkler retomó el contacto con Tarra y estableció una base de operaciones con él. A los pocos días de la llegada de Gaiswinkler, Tarra ya había logrado reclutar a unos 360 voluntarios a través de su red de contactos locales, sobre todo de la gendarmería, que podía proporcionarles armas cuando las necesitaran. Más importante aún que el armamento fue un transmisor de radio que cedió a Grafl para que pudiera ponerse en contacto con la base de Bari por primera vez desde que se

lanzaran en paracaídas. Tarra les presentó a algunos mineros de Altaussee receptivos a su causa, así como a un contacto que trabajaba con Ernst Kaltenbrunner, el segundo mando jerárquico de las SS por detrás de Himmler, que había establecido un cuartel en la cercana Villa Castiglione. Por último, la Resistencia propició el contacto entre Gaiswinkler y los dos oficiales alemanes que estaban a cargo de las obras de arte almacenadas en la mina de sal, el profesor Hermann Michel y un conservador de arte, Karl Sieber.

Michel, comunista camuflado, era el hombre que había recomendado que la mina de sal de Altaussee se usara como depósito de arte. Antes de la guerra había sido director del Museo de Historia Natural de Viena, y era, además, experto en mineralogía. Por su aspecto parecía una caricatura del científico loco, con su *loden* verde y su mata de pelo blanco que se movía a su antojo y parecía desafiar la ley de la gravedad. Al término de la guerra Michel declararía haber sido una pieza clave para salvar los tesoros de Altaussee, y es posible que así fuera. Pero como muchos al servicio de los nazis, sus actividades durante el Tercer Reich no reflejaron las objeciones al nazismo que sí manifestó tras el derrumbamiento de éste.

En 1938, Michel había sido despedido como director del Museo de Historia Natural, pues la institución pretendía instaurar un nuevo programa que propagara los conceptos nazis de superioridad de la raza aria. Fue nombrado un nuevo director, escogido a dedo para que dirigiera la nueva era propagandística del museo. Ése fue uno de los golpes de efecto de Goebbels en tanto que ministro de Propaganda: si el principal museo de historia natural de la Europa Central empezaba a organizar exposiciones sobre la superioridad aria y trataba peyorativamente a las razas «inferiores», entonces dichas teorías serían tomadas en serio. Michel, sin influencias en el Partido Nazi, fue relegado en la jerarquía y pasó a ser, simplemente, director del Departamento de Mineralogía de la institución. Durante ese período se esforzó por ganarse el favor de los líderes nazis más próximos a él por trabajo, llegando incluso a dar su apoyo a exposiciones antisemitas y racistas, así como a materiales pseudoacadémicos. En determinado momento fue nombrado incluso jefe de relaciones públicas de la rama local del Partido Nazi, en un empeño personal de congraciarse con éste.

¿Era Hermann Michel, realmente, un comunista camuflado, como declaró cuando llegaron los Aliados? Sus cambios de ideología según soplaran los vientos de la victoria —nazi cuando los nazis estaban en el poder, comunista cuando éstos cayeron— sugieren que, más que resistente, era un oportunista. La Segunda Guerra Mundial nos proporciona gran cantidad de historias personales de alemanes que, en condiciones normales, no habrían apoyado el nazismo, pero que lo hicieron por necesidad, debilidad, astucia o temor. El tiempo, la experiencia y la casualidad convirtieron en «héroes» a algunas personas que reclamaron para sí un papel mayor

en la victoria contra el Eje del que realmente tuvieron. Michel parece haber sido una de ellas.

Karl Sieber, conservador jefe a cargo del mantenimiento de los tesoros de la mina, había sido un restaurador discreto pero respetado en Berlín antes de la guerra. Se veía a sí mismo como un artesano honesto sin grandes aspiraciones, y sin inclinaciones nazis de ninguna clase. De hecho, tenía varios amigos judíos. Fue uno de ellos el que le sugirió que se afiliara al Partido Nazi, pues aquélla parecía la mejor manera de medrar a finales de la década de 1930. Desde que los nacionalsocialistas alcanzaron el poder, no dejaban de llegar obras de arte a Berlín, lo que significaba que tanto si éstas eran robadas como si no, necesitaban las atenciones de buenos conservadores. Sieber pasó los años de la guerra con su esposa y su hija bastante aislado de los combates que se libraban a su alrededor, en compañía de centenares de obras famosas —el sueño de todo conservador, por más que se tratara de un sueño inmerso en un grave dilema moral—. No había duda de que las obras maestras debían conservarse para las generaciones futuras y, en honor a la verdad, incluso para los alemanes que no apoyaban a los nazis existían pocas opciones más allá de la de cooperar con ellos. La conservación de obras de arte requisadas era quizá el menos malo de los males de los que uno podía ser cómplice, y Sieber se dedicó a curar las heridas de las obras que llegaban a sus manos. Se mostraba particularmente orgulloso de su trabajo con *El retablo de Gante*, que había resultado dañado durante el traslado entre Pau y Neuschwanstein, donde fue almacenado en primera instancia, lo que hizo que Sieber hubiera de reparar la madera de uno de los paneles.

Michel y Sieber supervisaban todas las operaciones de la mina, a pesar de que sólo estaban autorizados a organizar su funcionamiento y contenido. La persona que ejercía la dirección de la mina de Altaussee era Emmerich Pöchmüller. Sus funciones eran más las de un administrador, mientras que Michel y Sieber mantenían un contacto diario con las obras de arte. Eran amantes apasionados de las piezas a su cargo, y habrán hecho todo lo que estuviera en su mano para protegerlas. Pero dependían de las SS, y debían responder ante su mando regional, el *Gauleiter* Eigruber. Cuando Michel y Sieber empezaron a sospechar que Eigruber estaba dispuesto a destruir las obras con tal de que éstas no cayeran en poder de los Aliados, establecieron un contacto secreto con la Resistencia local.

Gaiswinkler, Tarra y la Resistencia lograron varios éxitos menores mediante acciones clandestinas de guerrilla, antes de poner en marcha su acto mayor (y, según algunos historiadores, discutido) de heroísmo, que en última instancia decidiría el futuro de los tesoros de Altaussee. Robaron archivos policiales de la oficina local de la Gestapo, así como formularios, sellos y pases de la policía secreta nazi con los que falsificaron su documentación. Ello permitió a dos de sus hombres colarse en los controles y establecer contacto con el ejército aliado cerca de Vöcklabruck. Allí, la

Resistencia detalló la posición y disposición de las fuerzas alemanas en la región que quedaba entre Bad Aussee y Goisern, conocida como el «Paso de Pötschen», lo que permitió que los Aliados consumaran un ataque aéreo devastador. En una fecha posterior, cuando el Sexto Ejército alemán se batía en retirada, la Resistencia logró sorprender a algunas unidades en desbandada con contundentes ataques relámpago en los bosques alpinos, gracias a los cuales se apoderaron de armamento más pesado, e incluso de dos tanques nazis.

Pero entonces, un hecho trágico llevó a la Resistencia a pasar a la acción inmediata.

Durante las noches del 10 y el 13 de abril, soldados de las SS, comandados por un hombre llamado Glinz —esbirro de Eigruber y *gauinspektor* local (inspector de distrito)—, entraron en la mina con seis pesadas cajas de madera. Grabadas en los lados se leían las palabras «*Vorsicht! Marmor: Nicht Sturzen*» («¡Atención! Mármol: No soltar bruscamente»). Cada una de las cajas, del tamaño de un refrigerador, se situó en una de las salas de almacenaje de la mina. Pero no contenían mármol, sino quinientos kilos de bombas aéreas. En cumplimiento de órdenes de Eigruber, las colocaron en lugares estratégicos de la instalación subterránea. Si explotaban, causarían un derrumbamiento absoluto, así como la entrada de agua, y las obras de arte que contenía la mina quedarían destruidas.

Eigruber estaba decidido a que el patrimonio artístico robado no volviera a ver jamás la luz del sol. Pero ¿pretendía Hitler realmente destruir todas las obras de arte robadas con tantos esfuerzos? Los historiadores no se ponen de acuerdo. En ocasiones, el Führer había permitido la destrucción arbitraria de obras de arte, como en el caso del puente más hermoso de Florencia, el de Santa Trinità, obra de Bartolomeo Ammanati. Ordenó la demolición de París cuando no había duda de que la perderían a favor de los Aliados. También promulgó su infame Decreto Nerón (como llegó a conocerse), enviado a todos los mandos el 19 de marzo de 1945:

La lucha por la existencia misma de nuestro pueblo nos obliga a apoderarnos de todos los medios capaces de debilitar la preparación ofensiva de nuestros oponentes y de impedirles el avance. Toda oportunidad, directa o indirecta, de infligir el daño más amplificado posible sobre la capacidad enemiga para atacarnos debe ser usada en toda su extensión. Es un error creer que cuando recuperemos los territorios perdidos podremos rescatar y reutilizar nuestros viejos medios de transporte, comunicaciones, producción e instalaciones de suministro que no hayamos destruido o dañado; cuando el enemigo se retire sólo nos dejará tierra quemada y no mostrará consideración por el bienestar de la población.

Por tanto, ordeno que:

- 1) Todas las instalaciones de transporte, comunicaciones,



industria y suministro de alimentos, así como todos los recursos del Reich que el enemigo pudiera usar bien inmediatamente bien en un futuro inmediato para continuar la guerra deben ser destruidos.

2) Los responsables de ejecutar estas medidas son: los mandos militares de todos los objetos militares, incluidas las instalaciones de transporte y comunicaciones, los *Gauleiters* y los comisionados de defensa de todas las instalaciones industriales y de suministros, así como de todos los demás recursos. Cuando sea necesario, la tropa debe asistir a los *Gauleiters* y a los comisionados de defensa en el cumplimiento de su deber.

3) Estas órdenes deben comunicarse de inmediato a todos los mandos de tropa; toda orden contraria queda sin efecto.

### **ADOLF HITLER**

Se temía que la orden de destruir todo lo que los Aliados pudieran usar incluyera las obras de arte requisadas. Dada la formulación de las órdenes, no quedaba claro: las obras podían resultar útiles para el esfuerzo bélico, pues eran susceptibles de ser vendidas para obtener financiación, pero aquello en lo que Hitler se centraba era en suministros relacionados con la industria. El resultado fue que el decreto se interpretó de distinto modo por quienes lo recibieron. Para un *Gauleiter* como August Eigruber, que controlaba miles de obras de arte de incalculable valor, el Decreto Nerón no era en absoluto ambiguo.

Pero es muy improbable que Hitler tuviera intención de destruir las piezas custodiadas en Altausee. Aunque había alentado la quema de libros y del arte degenerado, abundan los ejemplos que explican que Hitler ordenó preservar patrimonio artístico y monumentos. A pesar de haber permitido la destrucción del Ponte de Santa Trinità para impedir el avance aliado desde el sur de Florencia, mientras los alemanes huían desde la orilla norte del Arno, lo cierto es que, como es sabido, exigió que el Ponte Vecchio, que se extendía apenas unos centenares de metros río arriba, fuera preservado. En efecto, el Ponte Vecchio era el monumento preferido de Hitler. Figuraba en el primer lugar en su lista de monumentos y obras de arte que bajo ningún concepto debían sufrir daños. El segundo era la ciudad de Venecia en su totalidad. Durante la retirada nazi de Florencia, todos los puentes sobre el Arno salvo el Ponte Vecchio fueron destruidos. Pero para frenar el avance aliado, los nazis hicieron volar por los aires un barrio entero en uno de los extremos de ese puente, con la intención de crear una barricada de escombros. En su testamento, que Hitler dictó a su secretario el 29 de abril de 1945, justo después de contraer matrimonio con su amante Eva Braun, pocas horas antes de suicidarse, dispuso que las pinturas que había reunido (como, eufemísticamente, expresó) para el museo de

Linz fueran entregadas al Estado alemán. De haber pretendido que las obras fueran destruidas, no las habría donado al Estado alemán tras su muerte.

Pero esa vez la decisión que importaba era la de Eigruber. Y éste estaba decidido a ejecutar la pena de muerte.

A lo largo de la jornada del 13 de abril de 1945, la mina de Altaussee recibió la visita del secretario de Martin Bormann, el doctor Helmut von Hummel, y del oficial Glinz, que había llevado las bombas, acompañados de otros varios mandos militares alemanes. Aunque Eigruber no estaba al corriente de ello, Albert Speer, el confidente de Hitler y ministro de armamento y producción bélica, había convencido al Führer para que suavizara la infame llamada del Decreto Nerón a la destrucción completa de instalaciones no industriales que los Aliados pudieran usar en su beneficio, y para que emitiera una nueva orden que instara sólo a la incapacitación de las instalaciones, a fin de que éstas no pudieran ser de uso inmediato. En gran medida ese cambio estaba destinado a preservar los tesoros artísticos robados, y Martin Bormann había enviado a Von Hummel para que transmitiera las órdenes a Eigruber: «Las obras de arte no debían de ninguna manera caer en manos enemigas, pero en ningún caso debían ser destruidas». Sólo Glinz y Eigruber sabían que dos de las cajas de «mármoles» que contenían bombas ya habían sido instaladas en su sitio. El 30 de abril se introducirían algunas más.

Emmerich Pöchmüller, el anodino director civil de la mina, tuvo conocimiento de la nueva orden el 14 de abril, cuando Von Hummel se puso en contacto con él. Pero a partir de ese momento Von Hummel delegó su papel de emisario en el director de la mina, al que pidió que explicara a Eigruber la nueva situación. El pobre Pöchmüller, sin autoridad en el Partido Nazi, no tenía la menor posibilidad de convencer a Eigruber de que el decreto de destrucción del Führer había sido modificado.

Eigruber se negaba a ponerse al teléfono, por lo que el director, desesperado, se trasladó hasta las oficinas del *Gauleiter* en Linz para hablar con él personalmente. El 17 de abril Pöchmüller llegó y se reunió con Eigruber en su despacho. Le informó de que había recibido instrucciones según las cuales no debía permitirse bajo ninguna circunstancia que los tesoros artísticos de la mina cayeran en poder del enemigo, y que ello implicaba que el pozo de la mina debía ser demolido para que ésta quedara sellada, pero conservando las obras de arte que se alojaban en su interior. Según el relato que el propio Eigruber hizo del encuentro, éste dijo no creer esas nuevas órdenes secretas, que provenían directamente de Bormann a través de Von Hummel, órdenes que Pöchmüller, que no era nadie, había oído pero de las que Eigruber, que era su superior, no tenía noticia. «El aspecto básico es la destrucción total —replicó—. En este punto permaneceremos inamovibles.» Y añadió que él «acudiría personalmente y lanzaría granadas a la mina» si era necesario.

Pöchmüller quedó horrorizado, aunque de hecho había supuesto que su reacción

podría ser precisamente ésa. Pero contaba con un plan de seguridad. Junto con el capataz de la mina, Otto Högler, y su director técnico, Eberhard Mayerhoffer, Pöchmüller planeó bloquear la entrada de la mina con lo que se conoce como «cargas disuasorias», bombas pensadas para impedir la entrada a la mina a menos que se estuviera dispuesto a dañar irrevocablemente su contenido. Que el sellado de la mina sirviera para mantener alejados de ella a los Aliados, como Von Hummel esperaba, o para mantener alejado a Eigruber era lo que menos importaba a Pöchmüller, pues de hecho los dos eran motivos más que suficientes para bloquear la entrada a la mina.

Dado que habría resultado prácticamente imposible tender las cargas disuasorias en secreto, Pöchmüller logró convencer a Eigruber de que bastaba una serie de cargas más pequeñas colocadas estratégicamente para destruir la mina y hacer que ésta se derrumbara sobre las obras de arte que contenía. Eigruber aceptó que se instalaran esas otras cargas, pero esperaba que se distribuyeran en el interior de la mina, y no sólo en las entradas de los pozos. El capataz Högler calculó que se tardaría casi dos semanas en hacerlo. Era un tiempo excesivo, sobre todo si, como parecía, Eigruber estaba impaciente por destruir las obras de arte.

Gaiswinkler también se había enterado de la existencia de las cajas de «mármol». Él, lo mismo que Pöchmüller, necesitaba saber con cuánto tiempo contaba. ¿Era inminente la destrucción con la que amenazaban? ¿Hacía falta emprender una acción inmediata?

Dos valientes mineros se ofrecieron voluntarios para entrar en la mina de noche e inspeccionar secretamente el contenido de las cajas. La extracción de sal no se había interrumpido desde que Altaussee había empezado a usarse como depósito de obras de arte, por lo que las idas y venidas de los mineros cargados con equipos resultaban normales a los agentes de las SS. No está claro si fue Gaiswinkler o Pöchmüller quien ordenó a los mineros que entraran furtivamente, aprovechándose de la oscuridad nocturna. Posteriormente, ambos se atribuirían la decisión. Es más que probable que uno de los mineros fuera Alois Raudaschl, el jefe de los trabajadores que cooperaban con la Resistencia. Sus antepasados llevaban siglos trabajando en la mina, y ellos conocían sus cuevas y pasadizos con los ojos cerrados. Recorriendo túneles secretos lograron evitar que los guardias de las SS los descubrieran. En el mayor de los silencios, abrieron una de las cajas que supuestamente contenían piezas de mármol.

Pero estaba llena de paja.

¿Estaría, de todos modos, el mármol oculto bajo una primera capa? Apartaron la paja y encontraron una bomba alojada en el interior. Con todo, los detonadores no estaban fijados a ella, ni parecían encontrarse en ninguna parte.

Gaiswinkler y Pöchmüller sabían al fin lo de las bombas, pero la Resistencia carecía de los efectivos necesarios para atacar la mina, y ninguno sabía a ciencia cierta si las bombas estallarían o no en el caso de que la mina resultara atacada.

Gaiswinkler estableció contacto con Michel para advertirle de la amenaza, mientras Pöchmüller ordenaba al capataz Högler que sacara las bombas de las cajas, pero que dejara éstas donde se encontraban, para no levantar sospechas.

La noche siguiente, Michel, los dos mineros y un asistente accedieron a la mina por los pasadizos de la montaña, evitando así a los guardias apostados junto a la entrada. Una vez en el interior, trasladaron las obras de arte más valiosas a una ubicación distinta: la capilla de Santa Bárbara. La capilla, excavada en la piedra, contaba con bancos de madera, una pila de agua bendita, cirios, e incluso su propio retablo policromado. Se trataba del lugar más resistente de la mina, el que con mayor probabilidad resistiría la explosión de las bombas que aguardaban en las cámaras de almacenaje cercanas.

El primer objeto que trasladaron a la capilla subterránea fue *El retablo de Gante*, que hasta entonces había permanecido en una sala conocida como Mineral Kabinett.

El 28 de abril, Pöchmüller envió el siguiente mensaje al capataz Högler: «Por la presente se le ordena retirar las ocho cajas de mármol recientemente almacenadas en la mina en acuerdo con el *Bergungsbeauftragter* Dr. Seiber, y depositarlas en un cobertizo que le parezca adecuado como depósito de almacenamiento temporal. También se le ordena que prepare el bloqueo disuasorio lo antes posible. El momento en que se supone que dicho bloqueo ha de entrar en efecto sólo le podrá ser comunicado por mí personalmente». Pöchmüller ponía en peligro su vida con el envío de ese mensaje. Aunque llegó a Högler sin incidencias, el 30 de abril Glinz, el asistente de Eigruber e inspector de distrito, oyó una conversación en la que el capataz comentaba con uno de los mineros cuál debía ser la disposición de los camiones encargados de sacar las cajas con las bombas. Aunque Glinz desconocía la implicación de Pöchmüller, y no sabía nada del bloqueo disuasorio, el plan para retirar los explosivos de la mina quedó abortado. A partir de ese día pasarían a ser seis los guardias apostados junto a la entrada las veinticuatro horas del día.

Para entonces Gaiswinkler había recibido la noticia de que el Tercer Ejército de Estados Unidos se aproximaba. Pero no sabía cuándo llegaría, ni si sería ya demasiado tarde. No está claro si Gaiswinkler y Pöchmüller trabajaban juntos para alcanzar su meta común de preservar el contenido de la mina. Cuando, terminada la guerra, cada uno de los dos escribió sobre su misión, la labor del otro quedaba excluida del relato, algo significativo que revelaba que ambos pretendían atribuirse una porción mayor de heroísmo. Así pues, no queda claro si Gaiswinkler estaba al corriente de las acciones de Pöchmüller en la mina, aunque parece probable que así hubiera sido, pues los dos colaboraban con los mineros de la Resistencia. En cualquier caso, fuera cual fuese su grado de cooperación, a Gaiswinkler le pareció que el tiempo se agotaba, y decidió pasar a la acción en la medida de sus posibilidades.

Empezó por lanzar un farol táctico. Su equipo se apoderó del principal transmisor de radio de la región, el Viena II, que permanecía almacenado en Bad Aussee, para poder emitir la noticia falsa de que el Ejército Partisano Yugoslavo se acercaba por las montañas del sur, desde Eslovenia. Para dar credibilidad a la noticia, los miembros de la Resistencia encendieron hogueras en las montañas, que proporcionaban la impresión de que en ellas se había instalado un gran campamento.

A continuación, la Resistencia se apoderó de dos blindados para el traslado de personal, así como de uniformes de las SS. Disfrazados con ellos, lograron llevar a cabo con éxito una arriesgada operación durante la que secuestraron a tres importantes líderes nazis: los jefes de la unidad regional de la Gestapo y Franz Blaha, representante de Eigruber que había recibido el encargo de destruir la mina de sal.

Blaha confirmó a los miembros de la Resistencia que August Eigruber estaba decidido a hacer volar la mina. Para entonces todas las líneas de comunicación nazis habían sido cortadas por los Aliados, por lo que cada oficial alemán que permanecía en su puesto actuaba por iniciativa propia. No se podía establecer contacto con Von Hummel ni con Martin Bormann para que confirmaran sus órdenes y salvar, así, el contenido de la mina. La unidad de las SS de Eigruber seguía siendo lo bastante fuerte como para lanzar un ataque directo.

Había que hacer algo más.

En una maniobra de extraordinaria valentía, el líder de los mineros, Alois Raudaschl, se ofreció voluntario para ponerse en contacto con el oficial nazi más poderoso de la zona, y uno de los más poderosos de todos: el jefe de las SS Ernst Kaltenbrunner, número dos de Himmler, que se encontraba atrincherado en la cercana Villa Castiglione. Austríaco de nacimiento y abogado por formación, Kaltenbrunner poseía el rostro arquetípico del malo de Hollywood, atractivo y siniestro: cicatrices y marcas causadas por el acné juvenil, ojos algo separados, muy brillantes, pelo rubio y labio inferior prominente. Ostentaba una gran cantidad de cargos: jefe de la Oficina Central de Seguridad del Reich (*Reichssicherheitshauptamt*), jefe de la Gestapo y *Obergruppenführer* de las SS; se contaba, en efecto, entre los líderes de élite de unidad. Durante un año, a partir de 1943, llegó incluso a ocupar el puesto de presidente de la Comisión Internacional de la Policía Criminal (ICPC), organización que se convertiría en la Interpol. El poder de Kaltenbrunner fue incrementándose de manera constante a lo largo de la guerra, sobre todo tras el intento de asesinato que vivió Hitler el 20 de julio de 1944. A partir de ese momento el Führer encargó a Kaltenbrunner la misión de destapar la conspiración, y éste tuvo acceso directo a Hitler. Alcanzó la cúspide del poder el 18 de abril de 1945, fecha en que Himmler lo nombró comandante en jefe de las fuerzas armadas que quedaban en el sur de Europa, a pesar de que, para entonces, el fin ya asomaba en el horizonte. Muchos han considerado ese ascenso a un alto cargo en una fecha tan tardía como el equivalente a

empujar a Kaltenbrunner ante el paso de un tren, pero la buena fe de éste era inquebrantable. Si alguien podía rectificar a Eigruber, era él.

Alois Raudaschl y Kaltenbrunner tenían un amigo común que vivía cerca de Villa Castiglione. A las dos de la tarde del 3 de mayo de 1945, Raudaschl se reunió con Kaltenbrunner en el domicilio de ese amigo. Le habló del comportamiento de Eigruber, de las bombas ocultas en las cajas de mármol y del desacato manifiesto a las órdenes de Hummel. Movido por su sentido del patriotismo, así como por su deseo de preservar unos iconos culturales irremplazables almacenados en el interior de la mina, Kaltenbrunner le autorizó a retirar las bombas a pesar de la insistencia de Eigruber. Así pues, los mineros volverían a intentarlo, esta vez con el beneplácito de Kaltenbrunner.

Según otros relatos fue Gaiswinkler, y no Raudaschl, el que se reunió con aquél y lo convenció para que interviniera y salvara las obras de arte. Por su parte, Michel también aseguraría más tarde que la retirada de las bombas se produjo por iniciativa suya.

Los mineros pasaron cuatro horas retirando las bombas y las cajas que las contenían. A medianoche, cuando la operación estaba casi concluida, otro de los esbirros de Eigruber, el sargento de tanque Haider, llegó a la mina. Al ver lo que sucedía, amenazó con que, si se retiraban las bombas, Eigruber se trasladaría «personalmente a Altaussee y los ahorcaría a todos él mismo».

Temiendo las repercusiones, Raudaschl se puso en contacto con Kaltenbrunner, que telefoneó personalmente a Eigruber a las 13.30 del 4 de mayo, horas después de la amenaza del sargento Haider, y le ordenó que permitiera la retirada de las bombas. Eigruber cedió y aseguró que no habría represalias. Ordenó a los guardias de las SS que permitieran el acceso de los mineros a la mina, y Haider no pudo hacer otra cosa que quedarse a observar.

Pero Eigruber tenía otros planes. No estaba dispuesto a consentir que lo ningunearan de ese modo, y menos entonces, cuando su deber era precisamente hacer cumplir la orden final de su Führer, pues Hitler se había quitado la vida hacía apenas unos días. Sus verdaderas intenciones pasaban por enviar a un destacamento de soldados a la mina para que destruyeran las obras de arte de su interior, a mano, con lanzallamas si era necesario. La destrucción de los tesoros artísticos del mundo sería su legado final.

El Tercer Ejército americano ya había dejado atrás Salzburgo y se dirigía a buen ritmo a Altaussee. Los soldados de las SS que habían custodiado la entrada de la mina abandonaron sus puestos anticipándose a la llegada inminente del enemigo.

Conscientes de la amenaza, y de lo que el intransigente Eigruber era capaz de hacer, Högl y Pöchmüller siguieron adelante con la destrucción planificada del acceso principal a la mina. Con las primeras luces del alba del día 5 de mayo, tan

pronto como las cargas explosivas estuvieron colocadas, los mineros que llevaban dos semanas instalando la carga disuasoria activaron el detonador. Seis toneladas de explosivos unidos a 502 temporizadores y 386 detonadores sellaron 137 túneles en la mina de sal de Altaussee, el mayor museo del mundo de obras de arte robadas. Eigruber ya no podría dañar lo que la mina contenía.

Éste tuvo conocimiento de la explosión, y ordenó a un escuadrón de sus hombres que se dirigiera a toda prisa al lugar de los hechos.

Entretanto, Gaiswinkler y los suyos llegaron furtivamente hasta la entrada de la mina que quedaba oculta en el bosque espeso, y establecieron un perímetro de seguridad alrededor de la zona, anticipándose a la llegada del destacamento de Eigruber. Aunque ya no pudiera acceder a la mina, todavía era capaz de ordenar la ejecución de los mineros y los miembros de la Resistencia, en represalia por su acción. Y si los Aliados se retrasaban más de la cuenta, tal vez Eigruber descubriera el modo de penetrar en la mina. Así pues, tanto ésta como los resistentes debían ser defendidos.

Al caer la noche, los hombres de Eigruber todavía no habían llegado. ¿Les habrían revocado la orden? Gaiswinkler estaba preocupado, y sus hombres aguardaban con los fusiles a punto, por si a través del viento que silbaba entre los árboles les llegaba algún sonido.

## Capítulo

### 9

#### *La exhumación del tesoro enterrado*

**E**L sol salió sobre Gaiswinkler y los combatientes de la Resistencia la mañana siguiente, el 5 de mayo, pero seguía sin haber ni rastro del escuadrón de las SS de Eigruber. ¿Era posible que estuvieran esperando la llegada de refuerzos? Aquella inactividad inesperada preocupaba a Gaiswinkler más que un ataque frontal. Apostados frente a la entrada secundaria de la mina, en posición defensiva, seguían esperando. Estaban dispuestos a protegerla con su vida hasta que llegara el ejército estadounidense.

El estruendo de la explosión en el pozo principal de la mina había alertado a una patrulla del Sexto Ejército alemán, algunos de cuyos miembros se encontraban acampados en las inmediaciones. La patrulla inspeccionó la mina furtivamente e informó al jefe del ejército que quedaba en activo, el general Fabianku, de que había visto a combatientes de la Resistencia atrincherados, pero no a guardias de las SS. Fabianku envió de inmediato a una fuerza de ataque móvil para recuperar la mina.

El 6 de mayo, frente a la mina, se produjo una pelea de todos contra todos. Hacía exactamente 513 años que *El retablo de Gante* había sido presentado al público por vez primera. En plena lucha, Gaiswinkler envió a dos soldados en avanzadilla para que intentaran encontrar al ejército americano y le advirtieran de lo que sucedía, por si su defensa de la mina fracasaba.

El Tercer Ejército no tuvo conocimiento de las acciones de Gaiswinkler hasta que la avanzadilla estableció contacto con él. Los soldados alcanzaron a los americanos más allá del Paso de Pötschen, a varios centenares de kilómetros de distancia. Robert Posey y Lincoln Kirstein venían detrás de la línea de combate. Éste describió así el avance sobre Austria: «Austria respiraba un aire distinto. En Alemania, las únicas banderas que se veían eran las fundas de las almohadas. En Austria, en cambio, apenas cruzamos el Danubio constatamos que en todas las casas ondeaban las banderolas rojas y blancas del movimiento de resistencia. Los alemanes, al menos superficialmente, no parecían haber causado un gran efecto en el país».

Kirstein y Posey tuvieron que esperar en la ciudad de Altaussee, a pocos kilómetros de la mina, mientras el ejército aseguraba la zona. Para su desesperación, se encontraban muy cerca de las obras de arte, pero no podían saber si habían resultado destruidas. Las noticias de los soldados de la avanzadilla tardaron un día más en llegar a los hombres de Monumentos, día que se les hizo eterno.

En la primavera de 1945, la liberación de los campos de concentración reveló los



horrores de las atrocidades nazis. Tras la entrada de las tropas estadounidenses en Buchenwald, Alemania, el 11 de abril de 1945, muchos soldados visitaron el campo. Había cadáveres esqueléticos esparcidos por el campo, sin enterrar, cubiertos de moscas. Posey era de los que habían visitado el campo, y había regresado de él con la fotografía ya mencionada del oficial nazi sonriendo con orgullo mientras sostenía una soga con nudo corredizo. Kirstein no fue al campo, pues le pareció que la visión lo perturbaría en exceso. Tenía motivos para mantenerse alejado: cuando el general George Patton, un tipo duro como una piedra, recorrió Buchenwald en compañía de Eisenhower y otros generales, vomitó al presenciar sus horrores y, posteriormente, pasó varias noches sin dormir.

A pesar de su odio al nazismo, Kirstein seguía siendo un enamorado de la cultura germánica y de su legado artístico, que no tenía nada que ver con el régimen actual y diabólico del país, que ya se desmoronaba. Según escribió:

La horrenda desolación de las ciudades alemanas debería provocarnos, supongo, un sentimiento de orgullo profundo. Si alguna vez se ha infligido una venganza bíblica, he aquí que ha sido ésta. Guiño de ojos y sonrisas ante hipnóticas catástrofes. Pero quienes construyeron el Kurfürstliches Palais, las grandes mansiones de Zwinger, de Schinkel, y los mercados de las grandes ciudades alemanas no fueron los verdugos de Buchenwald o Dachau. Ninguna época de la historia ha producido ruinas tan hermosas. Sin duda son casi filigranas, delicadas si se comparan con las de la Antigüedad, pero lo que les falta de romanticismo y dimensión lo compensan con la extensión que cubren [...]

En una enumeración aproximada: probablemente las colecciones estatales de objetos muebles no hayan sufrido daños irreparables. Pero el hecho de que los nazis pretendieran ganar la guerra en todo momento, sin contar ni con las represalias ni con la derrota, es el responsable de la destrucción del rostro monumental de la Alemania urbana. Menos grandilocuente que Italia, menos noble que Francia, yo, personalmente, la compararía a la pérdida de las iglesias de Wren de la City de Londres, y eso es borrar de la faz de la tierra demasiada elegancia.

La destrucción de Alemania no llegó sólo de manos de los Aliados. El Decreto Nerón de Hitler había debilitado los medios de subsistencia de su propio pueblo. En los ríos se hundían barcos para que sus aguas resultaran intransitables. Se destruían puentes y túneles, se minaban carreteras, se dinamitaban fábricas. La destrucción proliferaba por todo el territorio alemán. A la vista de todo lo que se había perdido, resultaba más importante aún salvar lo que quedara.

La Resistencia de Gaiswinkler seguía combatiendo. Finalmente, no hicieron falta refuerzos. Fabianku no había contado con la fuerza y la determinación de los defensores de la Resistencia, que mantuvieron sus posiciones. La unidad de ataque alemana tuvo que retroceder.

Al día siguiente, 7 de mayo, los alemanes aceptaron una rendición incondicional en Reims. La guerra había terminado. Los Aliados habían ganado.

El 8 de mayo, las primeras tropas estadounidenses alcanzaron la cima de la montaña y descendieron hasta la mina. La 80.<sup>a</sup> División de Infantería de Estados Unidos, bajo mando del comandante Ralph Pearson, asumió su protección. Gaiswinkler y la Resistencia habían protegido su valioso contenido, y Eigruber no había consumado su promesa de destruir para siempre aquellos tesoros.

A pesar de los esfuerzos de Posey y Kirstein por informar a las unidades aliadas más avanzadas, que sin duda habían de llegar a la mina antes que ellos, el comandante Pearson no supo de la existencia de los tesoros que albergaba Altaussee hasta que recibió un mensaje. Sigue constituyendo un misterio quién se lo envió. Según el informe de Michel, fue él mismo el que lo notificó al comandante Pearson. Aquél también se atribuyó la responsabilidad de haber ordenado la retirada de las bombas de las cajas de mármol. Sus afirmaciones fueron avaladas por algunos, pero es posible que los coaccionara para obtener su apoyo. Al término de la guerra, colaborar con los Aliados, e inventar incluso historias de resistencia a los propios colegas nazis, constituía una buena estrategia para evitar la cárcel o la ejecución. Así pues, todas las declaraciones realizadas por nazis resultan sospechosas.

La versión de Michel sobre Altaussee fue la primera en ser oída por un estadounidense, pues fue él quien recibió al comandante Pearson a su llegada a la mina. Llegó incluso a acompañarlo en una visita guiada, y le señaló la entrada derrumbada. En ese momento no había motivo para dudar de su relato, pues las versiones contradictorias no se habían producido aún. Además, Michel era el único presente que hablaba inglés.

Gaiswinkler no se encontraba en la mina cuando llegaron los americanos. Según lo que él mismo relató (que no cuenta con confirmación de otras fuentes), él y su equipo encabezaron un contraataque furtivo esa misma noche. Avanzaron agazapados por el bosque de abetos cubierto de nieve y cayeron sobre el cuartel del general Fabianku. La operación pilló por sorpresa a éste y a su guardaespaldas y, milagrosamente, los decididos combatientes de la Resistencia de Gaiswinkler lograron apresar al propio Fabianku.

Mientras esperaban, en ascuas, conocer cuál había sido el destino de las obras alojadas en la mina, Posey y Kirtstein se sentaron junto al ventanal de una taberna a beber algo. Se encontraban a escasos kilómetros de la mina de sal. Desde allí contemplaron un espectáculo asombroso: una unidad armada de las SS apareció para entregarse. Kirstein describió así la escena: «Desde la ventana de la taberna de Altaussee observábamos estupefactos el espectáculo de la rendición de una unidad de las SS. Aquellos asesinos profesionales, impecablemente uniformados, se ofrecían voluntarios para luchar contra los rusos, de quienes estaban convencidos que los

americanos los protegerían. Querían conservar sus armas hasta el día en que accedieran a la seguridad que les otorgaría el estatus de prisioneros de guerra, pues creían posible que sus propios hombres dispararan contra ellos».

Mientras Kirstein y Posey seguían observando, desde la planta superior de la taberna se oyeron unos vítores. Subieron para ver qué sucedía, y encontraron a un grupo de oficiales formando un corrillo alrededor de una radio, celebrando, gritando de alegría. La radio estaba dando la noticia: unos montañeros austríacos habían guiado a soldados de Estados Unidos a realizar una redada nocturna. Cuando el sol apenas despuntaba en el horizonte y nacía el 12 de mayo, alcanzaron su presa. Acababan de detener a Karl Kaltenbrunner. Éste había arrojado a un lago su uniforme y sus documentos de identidad y pretendía hacerse pasar por médico. Sólo cuando su amante lo vio avanzando entre un grupo de prisioneros alemanes y lo llamó por su nombre, fue reconocido y capturado. Kaltenbrunner fue el líder de las SS de mayor rango en enfrentarse a juicio en Núremberg, y fue ejecutado el 16 de octubre de 1946.

Después, Posey y Kirstein tuvieron conocimiento de que la mina había sido protegida por los Aliados y la Resistencia. Se dirigieron a ella a toda prisa, y llegaron horas después de que Gaiswinkler hubiera partido para perseguir y capturar al general Fabianku. No llegaron a conocer a su equivalente austríaco.

Hasta que no estuvieron en la entrada de la mina, Posey y Kirstein no descubrieron que se habían hecho estallar seis cargas de dinamita junto a la entrada que daba acceso a las salas de depósito situadas en el corazón del pozo. De ese modo, un muro de tierra y piedras impedía llegar hasta las obras de arte. En un primer momento temieron haber llegado demasiado tarde: ¿también habrían estallado explosivos en el interior de la mina?

¿Se extendía la destrucción más allá del pozo de entrada? El contenido del museo de obras robadas por Hitler aguardaba al otro lado de aquel muro de escombros, si es que ese otro lado existía. ¿Y si todo había quedado destruido? ¿Y si el techo había cedido y los pasadizos estaban enterrados?

Finalmente encontraron a un intérprete que les explicó la situación. El pozo había sido dinamitado como medida preventiva, precisamente para impedir la destrucción del contenido de la mina. Pero haría falta tiempo para retirar los escombros que obstruían el túnel, y los mineros austríacos no estaban seguros de si eran muchos o pocos. En un primer momento calcularon que tardarían entre siete y quince días en despejar la entrada. Posey y Kirstein, por su parte, esperaban que la operación pudiera culminar en dos o tres jornadas. Los mineros se pusieron manos a la obra, y al día siguiente los escombros quedaron retirados. Posey y Kirstein serían los primeros en acceder al interior.

Guiados por uno de los mineros, los dos hombres avanzaban por el pozo oscuro, apenas iluminado por la luz tenue de las lámparas de acetileno que rebotaba contra

las paredes rojizas, brillantes, salpicadas de cristales de sal.

A menos de un kilómetro de la boca del pozo, Posey y Kirstein llegaron frente a una puerta de hierro. Al otro lado les esperaba una cantidad asombrosa de joyas artísticas robadas en cumplimiento del programa de saqueo nazi.

A medida que exploraban cueva tras cueva, las dimensiones del expolio iban saliendo a la luz. A algo más de un kilómetro de la entrada, una de las cuevas, conocida como Kammergraf, albergaba múltiples galerías llenas de piezas, de tres niveles cada una. Otra, llamada Springerwerke, y de menos de veinte metros de fondo, contenía dos mil pinturas almacenadas en doubles estantes que recorrían las tres paredes, así como en una columna central. La luz de las lámparas parecía ser engullida por la oscuridad reinante en el interior de las cuevas. Los haces de luz devolvían a la vida marcos dorados, brazos de mármol, la trama de unos lienzos, rostros pintados en la penumbra.

Entonces llegaron a la capilla de Santa Bárbara, donde Michel había ocultado algunas de las obras más preciadas.

Allí, sin envolver, sobre cuatro cajas de cartón vacías, separadas apenas un palmo del suelo de arcilla de la mina, reposaban los ocho paneles de *La Adoración del Cordero Místico* de Van Eyck. Alguien, justo antes de que la entrada de la mina quedara sellada, había contemplado con admiración y amor ese gran tesoro. ¡Qué cerca había estado de quedar por siempre jamás enterrado vivo! ¡Qué cerca de la destrucción completa!

Allí había pruebas de despedidas tristes y sentidas. También en la capilla, sobre un colchón viejo de rayas marrones y blancas, encontraron la escultura en mármol de Miguel Ángel de la *Virgen con el Niño Jesús*, que había sido robada de la iglesia de Nuestra Señora de Brujas, ciudad natal de Van Eyck. La pieza había permanecido en su lugar a lo largo de toda la guerra, hasta que el 8 de septiembre de 1944 los alemanes se la llevaron alegando que deseaban impedir que cayera en manos de los bárbaros americanos. La sacaron a escondidas de Brujas en un camión de la Cruz Roja requisado sólo ocho días antes de que los soldados británicos liberaran la ciudad. Y ahora estaba ahí, tendida sobre un colchón, en el suelo de una capilla subterránea. ¿Había echado Michel un vistazo a sus queridas obras de arte antes de huir?

Los cincuenta y tres objetos de mayor valor de la mina, los que habrían sido las obras más destacadas de cualquier museo del mundo, llevaban pegada una etiqueta en la que se leía: «A. H. Linz»; se trataba de las piezas reservadas para el gran museo de Adolf Hitler.

Los soldados y los mineros, bajo las órdenes de Posey y Kirstein, pasaron cuatro días catalogando el botín recuperado. En total, el tesoro de Altaussee se componía de los siguientes objetos:

- 6.577 óleos
- 2.030 obras sobre papel (acuarelas y dibujos)
- 954 grabados y litografías
- 137 esculturas
- 128 piezas de armaduras y armas
- 79 contenedores llenos de obras de artes decorativas
- 78 muebles
- 122 tapices
- 1.500 cajas de libros únicos

Entre ellos se encontraban obras de los mejores pintores de la historia: Van Eyck, Miguel Ángel, Vermeer, Rembrandt, Hals, Reynolds, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Brueghel, etcétera. Había centenares de obras de autores alemanes del siglo XIX, de las que tanto gustaban a Hitler, así como escultura funeraria egipcia, bustos griegos y romanos y esculturas de mármol y bronce, piezas de porcelana, muebles de madera tallada, tapices decorativos... el contenido de los mejores museos, galerías de arte y colecciones privadas de la Europa ocupada por los nazis.

Sigue sin existir acuerdo entre los historiadores sobre si *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (posiblemente la única obra más famosa que *El retablo de Gante*, aunque en modo alguno más influyente que éste) llegó a ser robada por los nazis y escondida en Altaussee. En ninguno de los documentos de guerra que han sobrevivido consta que así fuera. La posibilidad de que el lienzo hubiera recalado en la mina de sal surgió sólo cuando los especialistas examinaron el informe del SOE, redactado tras la guerra, sobre las actividades de Albrecht Gaiswinkler. En dicho informe se asegura que éste y su equipo «salvaron objetos de valor incalculable, como la *Mona Lisa*». Un segundo documento procedente de un museo austríaco cercano a Altaussee, fechado el 12 de diciembre de 1945, manifiesta que «*La Gioconda* de París» se encontraba entre los «80 vagones llenos de obras de arte y objetos culturales procedentes de toda Europa» que fueron llevados a la mina.

El Museo del Louvre, por su parte, ha mantenido un sorprendente silencio sobre el paradero de sus tesoros durante la guerra. Tras años negándose a responder a las insistentes preguntas de los estudiosos, finalmente el Louvre admitió que *La Gioconda*, en efecto, había sido trasladada a la mina de Altaussee. Pero, entonces, ¿por qué no quedaba constancia de ello en ningún documento, ni en pertenecientes al punto de recogida de Múnich, ni en ningún papel de los Aliados, ni de los nazis?

En la actualidad el Louvre afirma que lo que se encontró en Altaussee fue una copia del siglo XVI de la *Mona Lisa*, que figuraba en una lista de varios miles de obras de arte reunidas en los Musées Nationaux Récupération (MNR), obras cuyos dueños no habían podido localizarse. Esa copia de *La Gioconda* se identificaba, en la

lista, con las letras y los dígitos MNR 265. Una vez transcurridos cinco años, la copia fue entregada al Louvre para que el museo la custodiara. Desde 1950 hasta la actualidad, la copia ha estado colgada junto al despacho del director del museo.

Una historia intrigante de lo que pudo ocurrir con *La Gioconda* durante la Segunda Guerra Mundial aparece si se unen los hechos conocidos. No hay duda de que la *Mona Lisa* debió de ser un objetivo importante para la ERR, Göring y Hitler. Los nazis habrían buscado sin descanso la pintura, y habrían exigido que les fuera entregada tras su entrada en París, y la habrían requisado si no se la hubieran entregado. Una copia casi idéntica, contemporánea de la obra original, fue metida en el cajón de madera etiquetado especialmente con el título «*Mona Lisa*», y enviada para su almacenamiento junto con el resto de las colecciones de los museos nacionales, mientras que el original era astutamente escondido. La ERR se dedicó entonces a buscar la que, para ellos, era la *Mona Lisa* original y, al dar con ella, la envió a la mina de Altaussee para almacenarla. Durante todo ese tiempo, el lienzo original permaneció oculto, y no apareció oficialmente hasta el 16 de junio de 1945, el mismo día en que el primero de los tesoros de la mina de sal fue sacado a la superficie. Ello explica que *La Gioconda* regresara de Altaussee con el número de restitución MNR 265, que hoy cuelga en la zona de oficinas del Louvre. También sirve para comprender por qué la obra no figuraba en ninguno de los documentos relacionados con Altaussee —algunos agentes reconocieron que el cuadro de la mina era una copia—, mientras que otros —entre ellos, claro está, la ERR— creyeron que se trataba del original.

Karl Sieber, el conservador alemán que se había ocupado de las obras requisadas y escondidas en Altaussee, fue el encargado de informar a Posey y Kirstein sobre las peripecias por las que había pasado *El retablo de Gante*. Después de que Buchner hubiera trasladado los paneles desde Pau hasta París, éstos fueron conducidos a Neuschwanstein, el castillo de cuento de hadas situado en Baviera que serviría de modelo al de Disneylandia. En principio se consideró que Neuschwanstein se convertiría en el depósito central de todas las obras de arte robadas por los nazis. El primer cargamento llegó por tren en abril de 1941. Altaussee sólo se convirtió en alternativa al castillo bávaro cuando éste, que además era un monasterio, así como otros cinco castillos más, se hubieron llenado de obras robadas. Entonces la mina, acondicionada ya como depósito camuflado, empezó a acoger piezas a partir de febrero de 1944, cuando los ataques aliados amenazaban ya los centros de almacenaje situados en los castillos.

En Neuschwanstein, un restaurador de Múnich había tratado *El Cordero* de unas ampollas que habían aflorado durante sus años de exilio y traslados, y añadió pintura a las áreas donde ésta había saltado del panel como consecuencia de los cambios de humedad. Cuando *El retablo de Gante* fue encontrado en la mina, todavía mostraba

vendajes de papel de cera en ciertas secciones. El panel de san Juan Bautista que había sido robado de la catedral de San Bavón y recuperado en 1934 seguía en el taller de Sieber a la espera de recibir tratamiento.

Fue entonces cuando Posey y Kirstein recibieron la mala noticia. El hombre que les había ayudado a salvar todo aquello, Hermann Bunjes, había matado a su mujer y a su hijo y se había quitado la vida. Su sentimiento de culpa, su desesperanza ante su futuro y el temor a las represalias de sus compatriotas le habían pesado demasiado, y aquel peso le había resultado insoportable. El único consuelo de este final trágico es que la historia podrá recordar con agradecimiento el papel que desempeñó en la salvación de esos tesoros, aunque al reconocimiento debe sumarse la contrición, pues también tuvo responsabilidad en su robo.

Posey y Kirstein fueron relevados por los hombres de Monumentos del 12.º Ejército, George Stout y el teniente Thomas Carr Howe Jr., y siguieron hacia el norte con el Tercer Ejército, mientras sus relevos preparaban el tesoro de Altaussee para su traslado, y lo enviaban al punto de recogida de la Múnich liberada.

El Punto Central de Recogida de Múnich quedó establecido en julio de 1945 en el que había sido cuartel general de Hitler, y debía convertirse en el destino principal de todos los objetos del patrimonio cultural que hubieran sido desplazados por la ERR. Una vez allí, un equipo de expertos dirigidos por el brillante historiador del arte estadounidense Craig Hugh-Smyth se encargaba de determinar qué pertenecía a quién, y de organizar el regreso de cada pieza de arte robado al país al que legítimamente correspondía. Cada país, a su vez, debía encargarse de hacerla llegar a los ciudadanos particulares.

A fin de retirar las obras de arte de la mina, Stout y Howe equiparon el pozo con raíles. Unas vagonetas especialmente diseñadas, planas y de un metro y medio de longitud, se cubrían de planchas de madera. La fuerza la proporcionaban unas pequeñas locomotoras a gasolina. *La Virgen y el Niño Jesús*, de Miguel Ángel, fue la primera pieza en abandonar aquel depósito subterráneo, y lo hizo el 16 de junio, protegida por un envoltorio acolchado. La segunda fue *El retablo de Gante*. Para ello hubo de diseñarse un vagón especial, más bajo, para que la parte superior de los paneles no rozara los techos excavados en la roca.

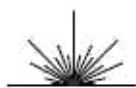
Incluso una vez fuera de la mina, el camino que separaba Altaussee de Múnich distaba mucho de resultar seguro. El convoy de camiones era defendido por una escolta fuertemente armada. Howe escribió: «entre Altaussee y Salzburgo la carretera pasaba por un paisaje muy aislado. Las condiciones todavía no eran seguras. Había grupos formados por soldados que pululaban por las montañas y acechaban». Bajo la supervisión de Howe y Stout, el contenido de la mina en su totalidad llegó íntegro al centro de recogida de Múnich.

Si la mayoría de los objetos dirigidos al punto de recogida debían ser recuperados

por representantes de cada país afectado, las piezas más importantes serían trasladadas a sus lugares de origen. El general Eisenhower solicitó personalmente la restitución inmediata de aquellas obras maestras escogidas, con cargo a las arcas estadounidenses, como muestra de la política americana. *El retablo de Gante* de Van Eyck fue la primera de esas obras maestras en ser devuelta. Un avión fletado especialmente lo trasladaría desde Múnich hasta Bruselas. Los paneles se ataron a unas planchas metálicas especialmente medidas, y se instalaron en la bodega del avión. Para asegurar que la obra llegara sana y salva se permitió que un pasajero la acompañara en la travesía: el capitán Robert K. Posey.

En el aeropuerto de Bruselas le aguardaba un desfile y una gran bienvenida. Tras quinientos años de secuestros, traslados ilegales, desmembramientos, expolio, actos de vandalismo consumados o en grado de tentativa, rescates, robos en diversas modalidades, y momentos en que estuvo al borde de la destrucción, *El retablo de Gante* podría descansar al fin, camino de casa.

¿O no? En la odisea del regreso todavía aguardaba una nueva peripecia.



¿De dónde colgar la medalla al heroísmo? Con tantos relatos contradictorios — Gaiswinkler, Grafl, Michel, Pöchmüller, entre otros—, conviene separar los motivos ulteriores y buscar la verdad entre las distintas versiones planteadas. Que las aventuras de Gaiswinkler resulten increíbles no implica que haya que descartarlas. Su historia es tan cinematográfica que, de hecho, inspiró un largometraje en 1968 titulado *El desafío de las águilas* y protagonizado por Clint Eastwood y Richard Burton. La historia real está llena de historias que parecen imposibles más allá del ámbito de la ficción, más aún durante la Segunda Guerra Mundial, en que las personas más anodinas se convirtieron en héroes. ¿Es el relato de Gaiswinkler menos plausible que los trece delitos que han marcado la existencia de *La Adoración del Cordero Místico*, que el robo por entregas a cargo del napoleónico ciudadano Wicar, que el acto heroico del canónigo Van den Gheyn al ocultar el retablo, que la extraña sustracción y la petición de rescate del panel de los Jueces Justos, con su aire de conspiración?

Son numerosos los documentos de fuentes primarias que avalan la veracidad del relato de Gaiswinkler, pero se trata, sobre todo, de fuentes alemanas y austríacas. En ellas se da el incentivo de colocar a un agente doble austríaco como salvador de los tesoros de Altaussee. Pero que exista ese interés no invalida la posible verdad de la cuestión. Sin embargo, han aparecido testimonios contradictorios en otras fuentes primarias, entre ellas la de Pöchmüller, que excluye el papel de Gaiswinkler en la



salvación de la mina y atribuye la heroicidad a unos mineros anónimos, al propio Pöchmüller, al líder de otro grupo de la Resistencia austríaca llamado Sepp Plieseis, a Josef Grafl o a Alois Raudaschl, jefe de los mineros de Altaussee en la Resistencia. Lo cierto es que al final de la guerra, durante los últimos días, sólo quedaron cinco personas lo bastante cerca de la mina como para poder relatar lo sucedido: Hermann Michel, Emmerich Pöchmüller, Sepp Plieseis, Josef Grafl y Albrecht Gaiswinkler. Todos tenían motivos para autoproclamarse héroes por un día. Otras fuentes conceden más importancia a los hombres de Monumentos de los Aliados —fueron ellos quienes salvaron los tesoros con la ayuda de los mineros y la Resistencia, y no unos austríacos—. Pero esas fuentes son, cómo no, británicas y estadounidenses y, por tanto, tienen como finalidad defender los esfuerzos de los Aliados. Es posible que no lleguemos a conocer nunca la verdad exacta que, muy probablemente, contenga elementos de todas las versiones de la historia que han sobrevivido.

Los que minimizan el papel de Gaiswinkler destacan que, si bien fue usado brevemente por los Aliados en tanto que gobernador de distrito de Aussee, y tras la guerra inició una exitosa carrera política como miembro de la Asamblea Nacional austríaca (carrera que se nutrió, en gran medida, de su heroísmo en la mina de Altaussee, que se daba por supuesto), en 1950 los electores lo apartaron de la Asamblea. Mientras ocupó su cargo, promovió con éxito una campaña para que la región de Ausseerland (de la que formaba parte Altaussee) se integrara en la provincia de Estiria. Es posible que su salida del poder se debiera a que, como afirman sus detractores, se descubriera que las historias que contaba eran falsas, pero también pudo estar relacionada con otras causas políticas más sutiles.

Los documentos primarios en los que se cuenta de principio a fin la historia de Gaiswinkler son sus propias memorias, aparecidas en 1947 con el título *Salto a la libertad (Sprung in die Freiheit)*, así como una obra de curioso título, *El libro rojo-blancorajo* —que hace referencia a las franjas de la bandera austríaca—, que se acompañaba de un subtítulo poco habitual: *¡Justicia para Austria!* Éste fue publicado por el Estado austríaco en 1947, y su autoría es anónima. Se tradujo al inglés, con la idea, tal vez, de mejorar la opinión negativa que se tenía de los austríacos en el mundo anglófono inmediatamente después de la guerra. No cabe duda de que se trataba de un acto de propaganda, lo mismo que las memorias de Gaiswinkler, en las que, a la lista de sus obras heroicas añadía su plan para asesinar a Joseph Goebbels. Pero que las dos obras presenten un sesgo propagandístico no implica que las historias que contienen sean falsas.

Finalmente no hizo falta que nadie asesinara a Goebbels, pues él mismo se ocupó de quitarse la vida poco después de que Gaiswinkler se lanzara en paracaídas sobre Austria. El ministro nazi de Propaganda permaneció en Berlín hasta finales de abril de 1945, mientras el mundo que conocía se desintegraba a su alrededor. El 23 de abril

Goebbels pronunció un discurso en la capital del Reich en el que incluyó el siguiente párrafo:

Apelo a vosotros para que luchéis por vuestra ciudad. Combatid con todo lo que tengáis, hacedlo por vuestras esposas y vuestros hijos, por vuestras madres y vuestros padres. Vuestros brazos defienden todo lo que alguna vez hemos amado, y a todas las generaciones que nos sucederán. ¡Sentíos orgullosos y valientes! ¡Sed imaginativos y astutos! Vuestro *Gauleiter* (Hitler) está entre vosotros. Él y sus colegas permanecerán a vuestro lado. Su esposa y sus hijos también están aquí. Él, que una vez conquistó la ciudad con doscientos hombres, recurrirá ahora a todos los medios para aglutinar la defensa de la capital. La batalla de Berlín debe convertirse en seña para que toda la nación se levante y plante batalla.

Pero la batalla de Berlín no llegó a ninguna parte. El 30 de abril, con las tropas soviéticas a poco más de un kilómetro del búnker en el que Hitler se había atrincherado, Goebbels fue uno de los cuatro testigos que presenciaron cómo su Führer dictaba sus últimas voluntades y su testamento. Horas más tarde, se suicidó.

El 1 de mayo —día que tal vez había sido el elegido para el asesinato de Goebbels—, éste parecía decidido a seguir el ejemplo del Führer. Uno de los últimos hombres en hablar con él, el vicealmirante Hans-Erich Voss, recordaba que había dicho: «Es una lástima que un hombre como él ya no esté entre nosotros. Pero no hay nada que hacer. Para nosotros, ahora, todo está perdido, y la única salida que nos queda es la que ha tomado Hitler. Yo seguiré su ejemplo». Goebbels y su esposa ordenaron que sedaran a sus seis hijos y les administraron cianuro; acto seguido, se quitaron la vida.

La trama para asesinar a Goebbels es el aspecto menos plausible del relato de Gaiswinkler, pero cuenta con el aval de otro agente doble y compañero suyo, Josef Grafl. La única parte de la historia que habría resultado físicamente imposible es la que afirma que Gaiswinkler y su equipo supervisaron la colocación y la detonación, en una sola noche, de las cargas disuasorias que sellaron la mina. Dicho procedimiento, para el que había que usar seis toneladas de explosivos, 502 temporizadores y 386 detonadores en 137 túneles era, cuando menos, complejo, y no habría podido culminarse en una sola noche. Es posible que Gaiswinkler se refiriera sólo a las seis cargas que sellaron la entrada principal al pozo de la mina, aunque no lo especificó. Los demás hechos notables —que robara un transmisor de radio para emitir mensajes falsos sobre la inminente llegada del ejército yugoslavo, que Eigruher diera personalmente la orden de que un destacamento de las SS destruyera los tesoros de la mina— son plausibles.

El testimonio del otro agente doble entrenado por los británicos, Josef Grafl, difiere en varios puntos del de Gaiswinkler. Grafl subraya el hecho de que la misión principal de los paracaidistas era el asesinato de Joseph Goebbels, y que dicha misión

sólo se abandonó cuando se supo que éste no había llegado a alcanzar la zona. Gaiswinkler había afirmado que tuvieron que renunciar al atentado contra Goebbels cuando el transmisor resultó irreparablemente dañado tras el salto en paracaídas sobre la ladera de la montaña, pero Grafl aseguraba que la radio no resultó dañada, sino que los paracaidistas decidieron que no podrían avanzar por la nieve si cargaban con ella, y la abandonaron. Muchos años después de la guerra, Grafl planteó que Gaiswinkler se había mostrado bastante inactivo y había desempeñado un papel menor en la salvación de los tesoros de la mina, al tiempo que reclamaba una porción mayor de gloria para sí mismo, afirmando que había sido él quien había conducido a los soldados aliados tras su llegada al lugar de los hechos, y que los había ayudado a capturar a Kaltenbrunner. Las alegaciones de Grafl han llevado a algunos a rechazar la versión de Gaiswinkler. Para otros, los desacuerdos de los dos agentes de operaciones especiales se deben a una enemistad mutua que les lleva a intentar pasar por héroes al tiempo que restan credibilidad a la palabras del otro. Desconocemos cuál es la verdad.

La otra versión de primera mano sobre el papel de la Resistencia austríaca en Altaussee proviene de otro líder de dicho movimiento. Sepp Plieseis era montañero y cazador, y había nacido en 1913 en la localidad alpina de Bad Ischl. Comunista, había luchado primero con las Brigadas Internacionales en España. Posteriormente se unió a los franceses, pero fue capturado por la Gestapo y enviado a Dachau y, después, a un campo de concentración de Hallein, desde donde, increíblemente, logró escapar en agosto de 1943 en una fuga multitudinaria en la que 1.500 hombres alcanzaron la libertad. Se dedicó en cuerpo y alma a combatir el nazismo y, tras regresar a Austria, dirigió un grupo de la Resistencia local cuyo nombre era el mismo que el apodo que se había puesto a sí mismo: «Willy». Aquella banda de refugiados harapientos, desertores y otros especímenes perseguidos por los nazis empezaron siendo apenas treinta. Ese grupo de la Resistencia se puso en contacto con el equipo de ochenta mineros que trabajaban en Altaussee y que formarían su propio subgrupo de resistentes, dirigidos por Mark Danner Pressl y el minero llamado Alois Raudaschl que, gracias a su amistad con él, tenía acceso a Ernst Kaltenbrunner en su cercano refugio alpino. A partir de mayo de 1945, una vez los Aliados hubieron tomado la zona que incluía Bad Ischl y Altaussee, Plieseis fue nombrado asesor local de seguridad de los Aliados. Después de la guerra Plieseis se convirtió en oficial de la localidad de Bad Ischl, así como en miembro de la rama local del Partido Comunista. En 1946 publicó unas memorias de título explícitamente comunista: *Del Ebro a Dachstein: La vida de lucha de un obrero austríaco*.

Sepp Pleiseis sólo menciona a Gaiswinkler en una ocasión en su libro, y lo describe como el jefe del «mejor grupo» de combatientes de la Resistencia. A pesar de ello, más tarde cambió sus declaraciones y manifestó: «Nosotros, los luchadores

por la libertad en esa época, no tuvimos ninguna relación con los paracaidistas [Gaiswinkler y su equipo], y ellos no tuvieron conocimiento de que en los pozos de la mina se escondían obras de arte. Ellos se habían lanzado en paracaídas apenas unos días antes, y buscaban refugio».

Lo más probable es que se trate de variaciones sobre el mismo hecho. Los acontecimientos principales tuvieron lugar, pero se trató en gran medida de un empeño colectivo, del esfuerzo combinado de muchos pequeños héroes, más que de la labor de un genio individual. Algunos de los que sobrevivieron hasta el final de la guerra reclamaron su parte de gloria, una parte tal vez desproporcionada si se cotejara con la realidad. Con todo, es posible que jamás conozcamos toda la verdad sobre la salvación de la mina.

El mayor reconocimiento de méritos debería ser para los mineros, los grandes olvidados. Casi con total seguridad fue uno de ellos, Alois Raudaschl, o Gaiswinkler con la ayuda de éste, el que se puso en contacto con Kaltenbrunner para impedir la destrucción de la mina. También es probable que los ochenta mineros de la Resistencia fueran quienes instalaran, despacio pero con tesón, las cargas disuasorias, ya fuera por iniciativa propia, ya siguiendo las órdenes de algún jefe de grupo. Pöchmüller, por su parte, aseguraba haber sido quien ordenó la retirada de las bombas ocultas en aquellas cajas que, supuestamente, contenían piezas de mármol. También en este caso es posible que así fuera, pero lo cierto es que los mineros fueron los únicos que asumieron el gran riesgo de colocar las cargas disuasorias y de retirar las bombas de las cajas. En un informe de 1948 enviado al gobierno austríaco y firmado colectiva y anónimamente por los «Luchadores por la Libertad de Altaussee» los mineros manifestaban haber obrado por iniciativa propia al descubrir casualmente las bombas en el interior de las cajas de mármol, y habérselas llevado al bosque para que no causaran daños. Sin embargo, en ese mismo informe aseguran que las cargas disuasorias también las instalaron ellos, cuando la lógica dicta que para una empresa de esa naturaleza harían falta unos conocimientos de ingeniería y demoliciones que tal vez ellos solos no poseyeran.

Así pues, seguimos sin saber a quién debemos agradecer la conservación de *El retablo de Gante*, entre otras más de 7.000 obras maestras que a punto estuvieron de perderse para siempre. En otoño de 1945 el propio Lincoln Kirstein escribió en la revista *Town and Country* que «tantos testigos contaban tantas versiones que, cuanto más información acumulábamos, menos verdad parecía contener». Existe la tendencia a elevar a las personas a los pedestales, pues la historia y la memoria resultan más fáciles de explicar recurriendo a héroes individuales. Con frecuencia, la medalla de héroe se cuelga al hombre que da la orden, y no a los trabajadores anónimos que la ejecutan, asumiendo un gran riesgo personal. En el fondo, se trató sin duda de un esfuerzo colectivo en el que surgieron héroes osados y destacados,

tanto entre los Aliados como entre los austríacos. Ha de reconocerse un mérito específico a aquellos que no pudieron o no quisieron alardear de su papel en la salvación de los tesoros almacenados en la mina: los mineros locales que trabajaron con la Resistencia, ya fuera por iniciativa propia o siguiendo órdenes de Pöchmüller, Michel o el hombre que relató la historia más espectacular, el impetuoso Albrecht Gaiswinkler.

Fueran quienes fueran los muchos hombres valerosos que contribuyeron a la conservación de los tesoros artísticos europeos, debería bastar con que les demos las gracias, hayan sido éstos austríacos o Aliados, e independientemente del puesto que ocuparan.



El 21 de agosto de 1945 Robert Posey era el único pasajero en el vuelo de aquel avión de carga que se dirigía a Bruselas. A su lado, en la fría bodega, iban las cajas de madera que contenían *El retablo de Gante*. Por orden de Eisenhower, debía custodiarlas hasta su país de origen. Con todo, el viaje no iba a estar exento de sobresaltos.

Durante la travesía se desató una fuerte tormenta. El avión y la valiosa carga que transportaba se vieron sacudidos por constantes turbulencias, intensos vientos y ráfagas de lluvia. El piloto informó a Posey que el aterrizaje en Bruselas no era seguro; la ciudad estaba cubierta de nubes. Tras una hora más sobrevolándola, la tormenta amainó en las alturas, pero seguía descargando sobre la capital belga. El piloto localizó un aeródromo pequeño a una hora de Bruselas. El aterrizaje fue complicado, pues el viento no dejaba de embestir el aparato. Finalmente, a las dos de la mañana tomaron tierra. En las instalaciones no había nadie que les diera la bienvenida, y mucho menos que les ayudara con su preciada carga.

Bajo la cortina de lluvia Posey corrió desde la pista hasta la oficina del aeródromo. Llamó a la operadora y le pidió que realizara una llamada de emergencia a la embajada de Estados Unidos en Bruselas. Pero no obtuvo respuesta. Desesperado, Posey convenció a la telefonista para que marcara los números de las diversas residencias de la capital en las que había destinados soldados norteamericanos. Finalmente, logró contactar con un oficial. Posey lo recordaba así:

Le pedí que reuniera a todo el personal que pudiera y que se dirigieran al aeropuerto. Tenía el tesoro en mis manos y pensaba custodiarlo como era debido. Él consiguió un par de camiones, acudió a unos cuantos bares y enroló a unos cuantos soldados rasos. Yo también le había pedido que encontrara a alguien que supiera algo sobre traslado de obras de arte, y él se presentó con un sargento de cocinas con algo

de experiencia. Acercaron los camiones hasta la bodega del avión. Todavía era de noche, y llovía, y tronaba.

El convoy improvisado trasladó *La Adoración del Cordero Místico* hasta el Palacio Real de Bruselas, tras un espeluznante desplazamiento de cuarenta y cinco minutos bajo el torrencial aguacero. Eran las tres y media de la mañana. Tras unos momentos de confusión, el personal encargado del turno de noche les permitió entrar en palacio al constatar que aquel grupo de soldados calados hasta los huesos traía la obra de Van Eyck que esperaban desde hacía horas. Y, finalmente, depositaron los paneles sobre la larga mesa de madera del comedor del palacio.

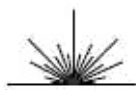
Nada habría deseado más Posey que una cama mullida y seca, pero no pensaba abandonar el retablo hasta que le entregaran un recibo por escrito. Demasiadas veces, la obra se había esfumado en manos ajenas. Posey escribió: «Necesitaba un recibo para que si alguien me preguntaba qué había ocurrido con los paneles, yo lo tuviera por escrito». Éste le fue entregado por un oficial belga de servicio. Le ofrecieron un aposento normalmente reservado a miembros de la realeza en visita oficial. Se desplomó sobre la cama. Y al día siguiente abandonó Bruselas para unirse al Tercer Ejército, estacionado en París.

Terminada la guerra, Robert Posey retomó la vida con su esposa, Alice, y su hijo, Woogie. En tanto que arquitecto del taller de Skidmore, Owings y Merrill, trabajó en la construcción de edificios tan destacados como la Torre Sears de Chicago y la Lever House de Nueva York. Lincoln Kirstein, por su parte, regresó a los ambientes artísticos neoyorquinos de los que siempre había sido un miembro destacado, y se enamoró del ballet. Fue cofundador y director del New York City Ballet junto con George Balanchine, con el que también fundó la School of American Ballet. Además, llegó a dirigir la Metropolitan Opera House de Nueva York, y fue autor de más de quinientas publicaciones, entre libros, artículos y monografías. En la actualidad está considerado como una de las figuras más importantes de las artes del siglo XX en Estados Unidos.

Días después de su espectacular traslado a Bruselas, el embajador de Estados Unidos hizo entrega oficial del retablo rescatado al príncipe regente de Bélgica en nombre del general Eisenhower. La alegría se apoderó de todo el país. Aquella pintura simbolizaba mucho más que una obra de arte maravillosa: representaba la derrota del plan de Hitler de robar el arte de todo el mundo, significaba la derrota del propio Hitler.

Los belgas recordaban la última vez que *La Adoración del Cordero Místico* había regresado a casa desde otro exilio, tras el Tratado de Versalles, en 1919. Entonces, como ahora, se pronunciaron discursos y se celebraron desfiles. Bélgica daba la bienvenida a su mayor tesoro, como si de un príncipe hecho cautivo y liberado se tratara. *El retablo de Gante*, de Van Eyck, quedó expuesto durante un mes en el

Museo Real de Bruselas, tal como ya había sucedido en 1919. En noviembre de 1945 regresó a la catedral de San Bavón de Gante.



A partir de finales de marzo de 1945, los distintos ejércitos aliados empezaron a descubrir depósitos de obras de arte. El mayor de todos fue el de Altaussee. Pero sólo en Alemania, los soldados aliados encontraron unos 1.500 alijos de arte robado. Es probable que muchos otros sigan todavía enterrados y ocultos por el país, y por toda Europa. Algunos ejemplos de depósitos escondidos de piezas artísticas robadas, encontrados al término de la guerra, ofrecen una idea del alcance del expolio nazi.

En una cárcel de la localidad italiana de San Leonardo, situada al norte del país, los hombres de Monumentos descubrieron gran parte del contenido de la Galería Uffizi, que los soldados nazis habían almacenado a toda prisa durante su retirada de Florencia.

El castillo de Neuschwanstein seguía lleno de tesoros al terminar la contienda. El más relevante de todos ellos no era una obra de arte, sino la documentación completa de la ERR. Encontrar los archivos de ese importante departamento prácticamente intactos constituyó un hallazgo excepcional.

Con ayuda de Hermann Bunjes durante las últimas semanas de su vida, y con el apoyo de los servicios secretos de la OSS, otras minas de sal fueron identificadas y su contenido puesto a salvo por los ejércitos aliados. El 28 de abril de 1945, en un depósito y fábrica de munición llamada Bernterode, instalada en la región alemana de Turingia, aparecieron 40.000 toneladas de municiones. En el interior de la mina, los oficiales estadounidenses encargados de la investigación se fijaron en lo que parecía una pared de ladrillos pintada de manera que se asemejara a la piedra del pozo. Aquella pared resultó ser de un metro y medio de grosor. El mortero que unía los ladrillos todavía no se había solidificado del todo. Valiéndose de picos y mazas, los oficiales descubrieron varias cámaras que contenían gran cantidad de objetos de parafernalia nazi, entre ellos una gran estancia decorada con estandartes nazis, llena de uniformes, así como de centenares de obras de arte robadas: tapices, libros, pinturas y piezas de artes decorativas, casi todas sacadas del cercano Museo Hohenzollern. En otras de las cámaras se encontraron con un espectáculo macabro: tres ataúdes monumentales que contenían los esqueletos del rey prusiano del siglo XVII Federico el Grande, del mariscal de campo Von Hindenburg, y de su esposa. Al parecer, los nazis también se habían apoderado de reliquias humanas de señores de la guerra difuntos.

En Siegen, cerca de la ciudad de Aquisgrán, una mina contenía pinturas de Van

Gogh, Gauguin, Van Dyck, Renoir, Cranach, Rembrandt y Rubens (oriundo de la localidad), así como diversos tesoros de la catedral de Aquisgrán, entre ellos el busto-relicario de plata y oro de Carlomagno, que contenía fragmentos de su cráneo.

A unos trescientos kilómetros al sur de Berlín, la mina de Kaiseroda podría haber pasado desapercibida a los vencedores, pero el destino quiso que en abril de 1945 unos miembros de la policía militar dieran el alto a dos mujeres que conducían ilegalmente, en un momento en que los movimientos de civiles estaban restringidos. Las subieron a su jeep y, cuando pasaban junto a la mina, las mujeres comentaron que en ella se ocultaban grandes cantidades de oro. La policía militar avisó por radio, y varios soldados fueron enviados a investigar. Tras descender setecientos metros montados en un ascensor oxidado, se enfrentaron a la visión más impactante de sus vidas.

Quinientas cajas de madera contenían un total de mil millones de marcos del Reich. Y eso era sólo el principio. Tras dinamitar una puerta de acero cerrada a cal y canto, encontraron 8.527 lingotes de oro, miles de monedas, también de oro, billetes y más cajas llenas de oro y plata en barras. Allí, además, se ocultaban también obras de arte, entre ellas la *Virgen con coro de ángeles*, de Botticelli. Posteriormente descubrirían que aquélla era la mayor parte de la reserva del Reichsbank, banco oficial del Tercer Reich. Los oficiales, entonces, hicieron un hallazgo horripilante: innumerables contenedores llenos de piedras preciosas y dientes de oro, arrancados a las víctimas de los campos de concentración.

Con todo, la mina que alcanzó mayor notoriedad fue la de Merkers, y fueron Posey y Kirstein quienes supervisaron el inventario de la misma el 8 de abril de 1945 —fecha en la que Gaiswinkler y su equipo se lanzaban en paracaídas sobre aquella Montaña del Infierno cubierta de nieve—. El pozo de la mina se hundía setecientos metros bajo tierra y contenía una puerta de cámara acorazada bancaria, que los nazis habían instalado y que, para poder abrirse, tuvo que ser dinamitada —misión peligrosa cuando la explosión se produce a casi un kilómetro de la superficie—. La Sala 8, por sí sola, tenía 50 metros de longitud por 25 metros de anchura, y una altura de al menos siete metros. Contenía miles de lo que parecían bolsas marrones de papel, pulcramente alineadas. De hecho, lo que contenían era oro: aproximadamente 8.198 lingotes, además de 1.300 bolsas con monedas de oro mezcladas, 711 bolsas con piezas de oro de veinte dólares americanos, planchas de imprenta usadas por el Reich para acuñar moneda y 276.000 millones de marcos, prácticamente la totalidad de la reserva del tesoro nacional alemán. También contenía obras de arte y antigüedades, entre ellas los grabados del *Apocalipsis* de Durero, pinturas de Caspar David Friedrich, mosaicos bizantinos, alfombras islámicas y entre uno y dos millones de libros. La mayor parte del contenido del Museo Kaiser Friedrich, guardado en 45 cajas, se hallaba asimismo depositado en Merkens. El museo no había sido objeto de



saqueo, pero se decidió trasladar sus obras desde Berlín por motivos de seguridad. En el inventario final de la MFAA se eumeraban 393 pinturas fuera de cajas, 1.214 cajas de obras de arte, 140 piezas textiles y 2.091 cajas con grabados.

Allí había tanto oro que los soldados se metían lingotes en el bolsillo como recuerdo, y para procurarse una jubilación anticipada. Posey escribió a su esposa el 20 de abril: «En la mina de oro me han llenado el casco con monedas de oro de veinte dólares americanos, y me han dicho que podía quedármelas. Pesaba tanto que no podía levantarlo del suelo —contenía 35.000 dólares—, de modo que las hemos metido de nuevo en los sacos y lo hemos dejado ahí. Al parecer, no siento el menor afán por el dinero, pues no he experimentado ninguna emoción al ver tanto acumulado. Tu poema significa más para mí». Kirstein se mostró, también, poco interesado en llevarse nada de *souvenir*. Lo único que conservó, como recuerdo de sus aventuras, fue un cuchillo nazi de paracaidista.

Con su combinación de arte robado y oro enterrado, Merkers fue el primer depósito de obras de arte expoliadas en atraer la atención internacional de los medios de comunicación, aunque el oro acaparó un mayor interés popular que las piezas artísticas. Resulta interesante señalar que el gobierno de Estados Unidos consideró Merkers como operación financiera y, por tanto, no reservada a la MFAA. Eisenhower, Patton y varios otros generales realizaron una visita oficial a la mina, dando mayor resonancia aún al descubrimiento. George Patton, mientras descendían hacia las profundidades montados en el ascensor, soltó una broma: «Si la cuerda de este «tendedero» se rompe, en el Ejército de Estados Unidos los ascensos van a estar a la orden del día». Eisenhower no lo encontró gracioso.

¿Qué fue del botín de arte expoliado en poder de Hermann Göring? La División Aerotransportada 101.<sup>a</sup> de los Aliados, conocida como los «Screaming Eagles» [Águilas Chillonas], encontró más de mil pinturas y esculturas que habían integrado la colección de Göring. Habían sido evacuadas de Carinhall el 20 de abril de 1945 y trasladadas a diversas otras residencias, en un intento constante de mantenerlas fuera del alcance del ejército ruso que, en el expolio de obras de arte, rivalizaba con los alemanes. Göring abandonó su residencia ocho días después y ordenó que la dinamitaran tras su partida. Escapó llevando consigo apenas unas pocas pinturas, entre ellas seis obras de Hans Memling, algo más joven que Van Eyck y residente, como él, en Brujas; una de Van der Weyden; y el *Cristo con la mujer adúltera*, obra que Göring consideraba de Vermeer, cuando en realidad había sido pintada por el falsificador holandés Han van Meegeren hacía sólo unos años. Göring fue detenido el 5 de mayo de 1945. Fue juzgado en Núremberg, pero se suicidó antes de que lo ejecutaran.

La justicia también alcanzó al *Gauleiter* August Eigruber. Fue arrestado por el Tercer Ejército pocos días después de que éste llegara a la mina. Actuó como testigo

en los juicios de Núremberg, y fue juzgado en la causa por los campos de concentración de Mauthausen-Gusen. Fue condenado a morir ahorcado en marzo de 1946 por el Tribunal Militar Internacional de Dachau, y ejecutado el 28 de mayo de 1947.

Durante los juicios de Núremberg, el consejo que acusaba a los criminales de guerra nazis presentó diapositivas de una selección del material confiscado que había sido rescatado de la mina de Altaussee. Al término del pase, y cuando se leían ya los datos estadísticos referidos a los objetos robados, el consejo declaró: «Nunca, en la historia del mundo, se ha reunido una colección tan vasta con tan pocos escrúpulos».

Ya de regreso en París, con el Tercer Ejército, el capitán Robert K. Posey fue convocado a un encuentro con su comandante. Le habían concedido el mayor honor del gobierno belga, la Orden de Leopoldo, un equivalente al nombramiento de caballero. A su comandante correspondía imponer la orden al capitán Posey, héroe de guerra y uno de los salvadores de los grandes tesoros robados por los nazis. El comandante ejecutó el ritual de la Orden de Leopoldo a la manera tradicional: besándolo en las dos mejillas.



El arte es un imán simbólico para el nacionalismo, más aún que cualquier bandera. Las naciones son los pastores. Su éxito o su fracaso a la hora de defender a sus corderos, no sólo de los lobos que actúan de noche, sino de otros pastores con intenciones de robar, es un signo de la fortaleza del país. Esas obras de arte están impregnadas de más valor que cualquier otro objeto inanimado. Su preservación se ha considerado desde antiguo más importante, en tiempos de guerra, que la de gran cantidad de vidas humanas. Si esas obras abandonan la nación que las ha visto nacer, dicha nación pierde un pedazo de su civilización. Si esas obras se destruyen, el mundo civilizado pasa a serlo menos.

A través de seis siglos e innumerables delitos, la obra maestra de Jan van Eyck, una de las pinturas más importantes del mundo, se ha salvado. Finalmente, la obra de arte más codiciada de la historia ha sobrevivido a quienes se apoderaron de ella, y sigue siendo lo que una gran obra de arte debe ser: un tesoro admirado por la humanidad, que seguirá existiendo cuando tanto sus destructores como sus protectores desaparezcan, y que proclamará eternamente el mayor de los dones de la creación humana.



Ya a salvo en Bélgica al término de la Segunda Guerra Mundial, *El retablo de Gante*, tras una vida azarosa, había llegado al final de su largo viaje.

¿O no?

## Epílogo

### *¿Oculto a la vista de todos?*

**E**L conservador y pintor surrealista Jos Trotteyn no lograba apartar la vista del panel. Suponía todo un honor para él ser el encargado, desde hacía veinte años, de limpiar *El retablo de Gante* cuando llegaba la Semana Santa. Pero ese día de marzo de 1974 había algo distinto. Dio un paso atrás. Los otros once paneles poseían la tonalidad de los viejos óleos, y el craquelado de telaraña sobre la pintura que sólo proporcionaba el paso del tiempo. Pero es que ese otro, el de los Jueces Justos, lo tenía también.

Él sabía que el panel de los Jueces Justos había sido pintado durante la Segunda Guerra Mundial por otro conservador ya fallecido, Jef van der Veken, que había estampado su firma en el reverso, y había añadido su enigmática rima: «Lo hice por amor / y por deber. / Y para resarcirme / tomé prestado / del lado oscuro». Estaban, también, los elementos que Van der Veken había añadido para personalizar su trabajo: el retrato de perfil del monarca belga, Leopoldo III; uno de los jueces que dejaba de aparecer oculto tras su gorro de pelo; un anillo suprimido de un dedo. Aquéllos eran elementos que distinguían su copia del original.

Sin embargo, los estudiosos, los conservadores, con un conocimiento intrínseco del arte que aman, con una especie de sexto sentido que desafía a la ciencia, son capaces de «sentir» la autenticidad, como si les sonara una campanilla cuando se hallan en presencia de una obra de arte original. Y, a Jos Trotteyn, por primera vez en los veinte años que llevaba limpiando los Jueces Justos, acababan de activársele todas las alarmas. De pronto, aquella copia de cuarenta años de antigüedad parecía un original de quinientos.

Meneó la cabeza. Era imposible. Tal vez le hicieran falta unas vacaciones.

Con todo, para cerciorarse, buscó una lupa y la acercó al retrato de Leopoldo III. Y sí, en efecto, allí estaba el rey, pero ¿no aparecía también, muy débilmente, otro rostro fantasmagórico agazapado tras él? ¿Acaso, a través de la superficie de la pintura, afloraba un *pentimento*?

Llamó a Hugo de Putter, amigo suyo y pintor como él. Juntos compararon los paneles conocidos del original con el de los Jueces Justos. De Putter se mostró de acuerdo con su colega. La pátina de la edad en ese panel parecía idéntica a la del resto. Pero Trotteyn no se había percatado de ella hasta ese día, a pesar de llevar dos décadas dedicado a la conservación de la obra, y de un contacto muy cercano con ella.

Trotteyn informó del descubrimiento al obispado y a los responsables del museo local. Se corrió la voz, y un periodista, Jos Murez, publicó la historia en un periódico

el 26 de marzo. El reportaje fue el primero de varios, y atrajo la atención del mundo del arte internacional.

El tema de debate era si Van der Veken había pintado su copia partiendo de cero, usando una madera extraída de un armario de doscientos años de antigüedad, tal como había declarado. ¿Cabía la posibilidad de que hubiera realizado su pintura sobre el panel original desaparecido, haciendo posible, de ese modo, su «restitución» al lugar que le correspondía?

Se trataba de una idea muy aventurada. Implicaba que Van der Veken había sido cómplice del robo, o que al menos había tenido acceso a una información que no había compartido con la policía. ¿Y por qué, después de tantos años, devolver el panel robado? ¿Era ésa la mejor manera de hacerlo, tardando seis años en pintar sobre él, para poder restituirlo disimuladamente? ¿Por qué no se había limitado a abandonarlo en algún lugar y había dado un soplo anónimo que condujera hasta él a la policía? ¿Y qué había de la fecha del último intento de obtener rescate por él? Un año después de que dicho intento fracasara, Van der Veken había iniciado la ejecución de su copia. ¿Coincidencia?

Seguía habiendo más preguntas que respuestas.

El obispado y varios expertos universitarios sometieron al panel a diversas pruebas. Y en una irregularidad final que sugería intento de encubrimiento, los resultados de dichas pruebas no se hicieron públicos, sino que fueron anunciados por un empleado de la catedral, monseñor Van Kesel. El religioso declaró que aunque el panel había envejecido notablemente, no se había detectado ninguna pintura irregular bajo la superficie. La mezcla específica de estuco y cola que Van Eyck usaba para crear la capa preparatoria no coincidía con la que había aparecido en la copia de los Jueces Justos. Se habían analizado partículas de madera y de pigmento. Desgraciadamente —anunció Van Kesel—, aquella era la copia de Van der Veken, y no el original desaparecido.

Pero son muchos los que siguen sin estar convencidos. Con los años han ido proliferando distintas teorías. El panel fue cortado en pedazos y escondido en San Bavón. El panel fue enterrado en una tumba de la cripta de la catedral. Estaba oculto bajo un bloque de piedra, en la fachada. Estaba enterrado en el ataúd de Goedertier Köhn, el agente de Hitler, lo había encontrado, y se lo había llevado en secreto. O tal vez Van der Veken había pintado su copia sobre él y lo había devuelto a su lugar en *El retablo de Gante*, pero tras treinta años las capas de pintura se habían difuminado, y las figuras originales y el craquelado había aflorado, haciéndolos visibles a simple vista. ¿Tal vez el obispado sí estuviera implicado en el robo, o en su encubrimiento, después de todo? ¿Había usado alguien a Van der Veken para devolver el panel de manera encubierta, para no revelar su complicidad? Esta última hipótesis explicaría por qué los resultados de los análisis no se habían hecho públicos.

La teoría del grupo de inversores, que sigue siendo la explicación más convincente del robo de los Jueces Justos, sugiere una solución al misterio de la posible sustitución de la copia de Van der Veken. Si el grupo de inversores intentó sin éxito cobrar un rescate, y sus deudas e incumplimientos de contrato quedaron sin efecto, u olvidados, durante la Segunda Guerra Mundial, entonces ya no habría motivo para retener el panel. ¿A quién le interesaría más que a la propia diócesis el retorno de los Jueces Justos? De ese modo dejaría de estar en manos de los delincuentes. ¿Podía ser considerada culpable de robo si lo que había hecho era sustraer una de sus propiedades, ocultarla en un lugar que era suyo, y después solicitarse a sí misma un rescate para su devolución? No cuesta comprender que las personas implicadas hubieran pensado que de ese modo «nadie salía perjudicado». Pero el panel de san Juan Bautista sí salió de la catedral y se usó como moneda de cambio. Y se dio por sentado que el gobierno belga acabaría pagando el rescate, como en realidad habría podido suceder si el fiscal De Heem no hubiera objetado. Así pues, el delito era un intento de extorsión al gobierno belga. El trabajo chapucero tanto de Luysterborgh como de Patjin, el jefe de policía que optó por centrarse en el ladrón de queso, podría explicarse por una de las dos posibilidades siguientes, que en ningún caso los dejarían bien parados: o eran unos ineptos, o también eran cómplices.

¿Tal vez Van der Veken hubiera pintado sobre el original robado para devolver el panel una vez que el plan de obtener rescate falló, y para evitar más investigaciones? La complicidad de Van der Veken daría razón de los enigmáticos versos que añadió en el reverso de su panel, aunque aportar una pista semejante era jugar con fuego. El conocimiento de la verdad, al menos entre ciertos miembros del clero de Gante, explicaría la negativa de la diócesis a hacer públicos los resultados de los análisis que habrían demostrado que Trotteyn se equivocaba, e indicado que aquellos Jueces Justos no eran el original robado. Las pruebas circunstanciales conducen a esa conclusión, pero sigue habiendo sombras y silencios.

Es posible que la verdad aflore en un futuro inmediato. En 2010, la Fundación Getty, en colaboración con el gobierno belga, anunció sus planes para financiar una restauración exhaustiva de *El retablo de Gante*. El mundo no apartará los ojos del proceso, y aguardará impaciente todo lo que se diga sobre lo que se encuentra bajo la superficie de los Jueces Justos.

Parte del placer de este misterio duradero es, precisamente, que sigue sin resolverse. Tal vez algún día la verdad salga a la luz, el panel de los Jueces Justos aparezca y *El retablo de Gante* vuelva a mostrarse completo, si es que no lo está ya.

## Agradecimientos

**E**N primer lugar, y en el más destacado, nunca le agradeceré lo bastante a mi esposa su paciencia, apoyo y ayuda. Además de ser mi principal asistente en las investigaciones, y mi mejor amiga, tiene una paciencia extraordinaria, pues me ha oído hablar sobre delitos artísticos más tiempo del que la mayoría de las personas en su sano juicio sería capaz de soportar. *Urska, te ljubim in bom za vedno.* Si incluso me ha permitido que pongamos a nuestro perro el nombre de Hubert van Eyck, algo a lo que no estaba en absoluto obligada. Me gusta pensar que el misterioso hermano de Jan pueda haberse reencarnado en un pelón peruano, y es algo que, además, me permite decir con cierta regularidad que me despierto por los lametones en la cara que me dedica Hubert Van Eyck.

La semilla de este libro quedó plantada cuando fundé ARCA, la Asociación para la Investigación de Crímenes contra el Arte, un vivero de ideas internacional, y grupo de trabajo sin ánimo de lucro. Agradezco especialmente el inmenso apoyo que ARCA ha recibido desde su constitución por parte de patronos, personal, voluntarios y colegas de todo el mundo. Nunca como hoy se había comprendido tan bien el delito contra el arte, gracias, en gran parte, a vuestro empeño.

Doy las gracias también a las instituciones que me acogieron mientras escribía este libro, y apoyaron el trabajo que en él se expone: la Universidad de Yale, la Yale Art Gallery, el Instituto de Criminología de Ljubljana, la Universidad de Ljubljana, el Rijksmuseum de Amsterdam, el Yale British Art Center, el Museo Peabody de Historia Natural, Venecia en Peligro, la Royal Geographical Society, la Biblioteca Nacional de España, la Universidad de Cambridge, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, la International Foundation for Cultural Property Protection, la Sociedad Europea de Criminología y la American Society of Criminology, la Union des Avocats, la American Bar Association, la Saint Stephen's Academy y la Universidad Americana de Roma, por nombrar sólo a unas pocas.

Gracias por la ayuda en la investigación a Lee-Ann Rubinstein, Nathalie di Sciascio y Aaf Verkade, cuya asistencia con las fuentes flamencas y holandesas ha sido de un valor incalculable para mí. Los pioneros en las investigaciones sobre el robo de los Jueces Justos me han ayudado enormemente: Johan Vissers, Karel Mortier y, sobre todo, Patrick Bernauw. Estoy agradecido a mis amigos escritores, excelentes correctores que escuchan con paciencia: Nathan Dunne y John Stubbs, «eslovenófilo» como yo.

Debo gratitud a mis extraordinarias agentes, Eleanor Jackson en Estados Unidos y Laetitia Rutherford en el Reino Unido, por haber esculpido este proyecto junto conmigo. Y al equipo de la editorial PublicAffairs, en especial a Morgen van Vorst,

Clive Priddle y Lindsay Jones, que vieron el potencial del libro y lo hicieron realidad.

Yo no me habría convertido jamás en historiador del arte de no haber tenido tres profesores maravillosos que me marcaron el rumbo y me infundieron, de por vida, la pasión por la historia del arte: David Simon, Michael Marlais y Veronique Plesch. Fue David Simon el primero en mencionarme no sólo que *El retablo de Gante* era la obra de arte que había sido robada más veces a lo largo de la historia, sino que competía por ser el objeto más deseado de todos los tiempos.

Gracias por leerlo... e intentad no robar nada.



Para saber más sobre delitos artísticos y sobre ARCA, visite [www.artcrime.com](http://www.artcrime.com).



## Notas sobre las fuentes

**L**A historia de *El retablo de Gante*, y la del delito artístico que se refleja en ella, es interdisciplinar. Se trata de un relato que recorre el continente europeo y transcurre a lo largo de seis siglos. Es una historia de arte y de delincuencia, pero también de coleccionismo, de intolerancia política y religiosa, de conservación, de guerra, de iniciativa policial, así como de la sociopolítica del patrimonio cultural. Como consecuencia de ello, las fuentes son diversas, como lo son las lenguas de la investigación, que incluyen inglés, francés, italiano, alemán y flamenco. Algunas traducciones provienen de las fuentes secundarias en las que se encontraban, y las fuentes primarias las he traducido yo con la ayuda de software en el caso del flamenco y el holandés, asistido por amigos y colegas flamencos y holandeses.

Me ha resultado particularmente difícil encontrar material en fuentes primarias para muchos de los delitos que se abordan en este libro, pues todos los archivos sobre la historia de *La Adoración del Cordero Místico* de la diócesis de Gante y del ayuntamiento desaparecieron tras el robo de 1934, lo que apunta a una voluntad de encubrimiento. Si el detective nazi Heinrich Köhn, con los persuasivos métodos a su alcance durante la Segunda Guerra Mundial, fue incapaz de encontrar nada, las posibilidades de que las fuentes primarias cayeran en manos de un investigador menos inquisitivo, en el siglo XXI, eran ciertamente escasas. Así pues, en el caso de los primeros robos, así como en el de 1934, he debido basarme en fuentes secundarias más de lo que me habría gustado.

La información que sitúa los escenarios de los diversos incidentes relacionados con *El retablo de Gante* se basa en gran medida en fuentes secundarias. De modo análogo, muchas de las citas que aparecen aquí pueden encontrarse en dichas fuentes y, en la bibliografía, no he mencionado necesariamente la fuente primaria de la que están tomadas. Sorprendentemente, en la red ha surgido con fuerza todo un campo académico relacionado con *La Adoración del Cordero Místico*. En la Bibliografía seleccionada he enumerado esas páginas web, casi todas ellas en flamenco, que incluyen gran profusión de imágenes y teorías que van desde lo probable hasta lo conspirativo, y que en todos los casos me han ayudado a recrear la historia de *El Cordero* y a seleccionar las versiones de la verdad que me han resultado más convincentes sobre la base de mi análisis del material existente.

En relación con el propio retablo y la historia de Jan van Eyck, Hubert van Eyck y sus contemporáneos, existen excelentes libros de historia que cubren el material desde diversos ángulos teóricos. Con frecuencia, los mejores libros de historia son más concisos, y el de Till-Holger Borchert, titulado *Jan van Eyck* y publicado por Taschen, resume las teorías y los argumentos de los últimos siglos, además de aportar

varias citas de pensadores famosos en las que ensalzan al pintor y el retablo, desde Goethe a Hegel pasando por Lessing, Durero, Burckhardt o Panofsky. No he indicado las fuentes originales de dichas citas de elogio, pues pueden encontrarse en muchas otras fuentes secundarias. Tampoco he incluido en la bibliografía todos los libros y artículos académicos sobre Van Eyck cuando los más recientes y relevantes recogen los anteriores y ayudan a los historiadores del arte a discernir qué teorías pasadas son fruto de una información incompleta y cuáles siguen vigentes. Las historias de Gante, Felipe el Bueno y la catedral de San Bavón aparecen en cualquier guía o libro sobre la zona, y cito varios de ellos.

Los primeros delitos relacionados con *La Adoración del Cordero Místico*, entre ellos el intento de destrucción que sufrió durante los disturbios calvinistas del siglo XVI, así como la censura relacionada con la visita del emperador José II, aparecen resumidos en varias obras flamencas excelentes que se centran en el robo de 1934, entre ellas los trabajos de Karel Mortier, Patrick Bernauw y Maria de Roo, así como en las historias de Gante y Bélgica enumeradas en la bibliografía.

El período napoleónico queda bien cubierto en biografías de Napoleón y Denon, así como en algunas historias más amplias sobre expolio artístico, de las que la mejor es *The Plundered Past* [El pasado saqueado], de Karl Meyer. Las citas relacionadas con la concentración en París del arte expoliado y con la fundación del Louvre, como las del ciudadano Barbier y las del propio Napoleón, se encuentran en los libros sobre Denon, así como en fuentes francesas como son Édouard Pommier y Dominique Poulot y, sobre todo, en la excelente *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, de Cecil Gould. El capítulo sobre el coleccionismo en el siglo XIX y el «turismo de arte ilícito» está en deuda de gratitud con la ilustrativa obra de Jennifer Graham *Inventing Van Eyck*, en la que ésta aborda la «Van Eyck-manía» que se apoderó de Europa en el siglo XIX. La mayoría de las citas de comentaristas del siglo XIX pueden encontrarse en ella, incluidas las tomadas del *Manchester Guardian*, George Darley y Eugène Fromentin.

La historia del arte durante la Primera Guerra Mundial está muy mal documentada, por extraño que parezca, sobre todo comparándola con la abundancia de material académico relacionado con la Segunda Guerra Mundial. La cita del obituario de Paul Clemen se publicó en el *College Art Journal* en 1953. El material relacionado con este período está recogido de variedad de fuentes que la abordan directa o indirectamente, en ambos casos de obras sobre coleccionismo alemán, que incluyen a autores como Bruno y Paul Cassirer, Günther Hasse y Peter McIsaac, así como de las secciones históricas de libros dedicados a la Segunda Guerra Mundial, entre ellos los de Jonathan Petropoulos y George Mihan. Las mejores dos historias sobre el expolio de obras de arte durante la guerra siguen siendo *The Plundered Past*, de Karl Meyer, y *The Lost Masters*, de Peter Harclerode y Brendan Pittaway, de los

que este capítulo ha bebido.

Básicos para la investigación sobre el misterioso robo de 1934 y sus muchas teorías conspirativas, así como sobre las aventuras del canónigo Van den Gheyn y las sospechas posteriores del conservador Jos Trotteyn, han sido varias páginas web bien informadas y documentadas. Estas páginas impresionan, sobre todo, por el volumen de citas eruditas —no en forma de notas al pie, sino reproduciendo los artículos completos digitalizados extraídos de un siglo de prensa escrita belga, así como fotografías escaneadas, y exponiendo las diversas teorías—. En gran parte, las páginas web se centran en el misterio de los Jueces Justos pero, al explorarlo, proporcionan bastante información sobre otros delitos, y ofrecen joyas que, de otro modo, habrían necesitado de meses de estudio de archivos para salir a la luz. Las citas de los periódicos belgas provienen de esas páginas web, que se enumeran en la bibliografía. La página [judges.mysticlamb.net](http://judges.mysticlamb.net), por ejemplo, será un complemento de gran valor para los lectores de este libro, pues reproduce copias de las cartas de Goedertier en las que éste exigía el pago de un rescate, con el texto completo de todas ellas, entre otras valiosas imágenes. El sitio [users.kbc.skynet.be/drr/](http://users.kbc.skynet.be/drr/), del que es autor Johan Vissers, es la fuente principal de la que bebe la teoría del grupo de inversores sobre el robo del panel de los Jueces Justos; incluye breves notas biográficas de las muchas personas implicadas, con fotografías. En la misma línea, [speurrsite.erdasys.com](http://speurrsite.erdasys.com) está lleno de reproducciones digitales de artículos de periódicos belgas sobre el robo de los Jueces Justos y, para quien sepa flamenco, proporciona un material primario de gran valor. También contiene imágenes fijas tomadas del documental de 1994 titulado *Trix* y producido por KRO Reporter, de los Países Bajos. La película incluye entrevistas a Karel Mortier sobre su investigación. Estas fuentes multimedia han complementado los diversos libros en flamenco sobre la materia, ninguno de los cuales se encuentra disponible en inglés. Los de Mortier y Bernauw me han resultado de especial ayuda.

La Segunda Guerra Mundial ha sido objeto de extensos trabajos académicos de gran calidad. Los mejores recuentos generales del destino de las obras de arte durante la contienda son los libros de Petropoulos y Lynn Nicholas, y muchas de las citas que se reproducen aquí, incluidas las de Roosevelt y Eisenhower, pueden encontrarse en ellos. Dos destacadas obras publicadas en 2009 resumen las actividades de los hombres de Monumentos, y las recomiendo como lectura complementaria. *The Venus Fixers*, de Ilaria Dagnini Brey, y *Monuments Men*, de Robert Edsel y Brett Witter, combinan a la perfección, pues Edsel y Witter cubren las actividades de los hombres de Monumentos por toda Europa sin detenerse en Italia, mientras que el libro de Brey cuenta exclusivamente las misiones italianas. La obra de Edsel y Witter, en concreto, está llena de citas de personajes como Posey y Kirstein, extraídas de documentos y archivos preservados por la admirable Monuments Men Foundation.

Numerosas fuentes en lengua alemana me han ayudado a contar la historia de la salvación de la mina de sal de Altaussee. El artículo de Christian Reder proporciona un resumen muy detallado sobre el papel de Gaiswinkler y ha sido de gran utilidad para desentrañar los testimonios contradictorios de los austríacos que aseguraban haber sido ellos, y no los demás, los instigadores de la Resistencia en Altaussee, como también lo ha sido *The Lost Masters*, la obra de Harclerode y Pittaway, que sigue siendo la que recomiendo a mis alumnos universitarios y de posgrado por considerar que ofrece la mejor panorámica sobre el expolio de guerra en el siglo XX. *El libro rojo-blanco-rojo* y las memorias de Gaiswinkler conviene leerlos con cierta prevención, pues son claramente propagandísticos, pero ello no implica que lo que contienen sea falso. He intentado proponer un relato no sesgado de la salvación de Altaussee, pues la mayoría de las versiones que he leído son tendenciosas, bien a favor de los austríacos, bien a favor de los Aliados, y rechazan los esfuerzos de los otros en beneficio de su propia historia.

Doy las gracias a todos los estudiosos, detectives e investigadores apasionados sobre cuyo excelente trabajo se asienta este libro.

## Bibliografía seleccionada

### JAN VAN EYCK, GANTE Y EL RETABLO DE GANTE

- Baldass, Ludwig von, *Jan van Eyck*, Londres, Phaidon, 1952.
- Blom, J. C. H., y E. Lamberts (editores), *History of the Low Countries*, traducción inglesa James C. Kennedy, nueva edición, Nueva York, Bergahn, 2006.
- Bol, L. J., *Jan van Eyck*, traducción inglesa Albert J. Fransella, Londres, Blandford, 1965.
- Borchert, Till-Holger, *Jan van Eyck*, Londres, Taschen, 2008.
- Boulger, Demetrius C., *The History of Belgium*, 2 vols., Londres, Demetrius C. Boulger, 1902 - 1909, reimpresión, Boston, Adamant Media, 2001.
- Cammaerts, Emile, *A History of Belgium from the Roman Invasion to the Present Day (1921)*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 2009.
- Campbell, Lorne, *Fifteenth-Century Netherlandish Paintings*, Londres, National Gallery, 1998.
- Chatelet, Albert, *Jan van Eyck Enlumineur: Les «Heires de Turin» et de «Milan-Turin»*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.
- Clark, Gregory T., *Made in Flanders: The Master of the Ghent Privileges and Manuscript Painting in the Southern Netherlands in the Time of Phillip the Good*, Turnhout, Bélgica, Brepols, 2000.
- Conway, William Martin, *Early Flemish Artists and Their Predecessors on the Lower Rhine*, Londres, Seeley and Co., 1887.
- Cortemans, Paul, *L'Agneau Mystique au Laboratoire: Examen et traitement*, Amberes, De Sikkel, 1953.
- Dhanens, Elizabeth, *Hubert and Jan van Eyck*, Nueva York, Alpine Fine Arts, 1980
- Van Eyck: The Ghent Altarpiece*, Londres, Allen Lane, 1973.
- Graham, Jenny, *Inventing Van Eyck*, Londres, Berg, 2007.
- Kris, Ernst, y Otto Kurz, *Legend, Myth, and the Magic in the Image of the Artist*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1979.
- Mander, Karel van, *Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, ed. Hessel Miedema, Doornspijk, Países Bajos, Davaco, 1994.
- Nicholas, David, *The Methamorphosis of a Medieval City: Ghent in the Age of the Arteveldes, 1302 - 1390*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987; reeditado en Nueva York, ACLS Humanities, 2008.
- Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953.
- Philip, Lotte Brand, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton,

Nueva Jersey, Princeton University Press, 1972.

Puyvelde, Leo van, *Van Eyck: The Holy Lamb*, Londres, Collins, 1947.

Raspe, Rudolf Erich, *A Critical Essay on Oil-Painting: Proving that the Art of Painting in Oil was Known Before the Pretended Discovery of John and Hubert van Eyck*, Londres, T. Cadell, 1781.

Renders, Emil, *Hubert van Eyck, personnage de legende*, París, 1933.

Vasari, Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, traducción al inglés de Gaston du C. de Vere, Londres, Everyman's Library, 1996.

Wealee, W. H. James, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, Londres, 1908.

## LA REVOLUCIÓN FRANCESA, NAPOLEÓN Y COLECCIONISMO

Bazin, Germain, *The Louvre*, Londres, Thames and Hudson, 1971.

Benoist-Méchin, J., *Bonaparte en Égypte, ou le rêve inassouvi*, París, Perrin, 1978.

Dodge, Theodore Ayrault, *Napoleon: A History of the Art of War*, Nueva York, AMS Press, 1970.

Englund, Steven, *Napoleon: A Political Life*, Nueva York, Scribner, 2004.

Gould, Cecil, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, Londres, Faber and Faber, 1965.

Impey, Oliver, y Arthur MacGregor (editores), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe*, Londres, House of Stratus, 2001.

McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in 18th Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Miles, Margaret M., *Art as Plunder: The Ancient Origins of Debate About Cultural Property*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008.

Meyer, Karl E., *The Plundered Past*, Londres, Hamish Hamilton, 1973.

Passavant, Johann David, *Tour of a German Artist in England*, Londres, Saunders and Otley, 1836.

Pearce, Susan M., *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres, Routledge, 1995.

Pommier, Édouard, *L'Art de la Liberté: Doctrines et débats de la revolution française*, París, Gallimard, 1991.

Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimonie, 1789 - 1815*, París, Gallimard, 1997.

Reynolds, Joshua, *A Journey to Flanders and Holland*, Cambridge, Cambridge

University Press, 1996.

Russell, Terence, *The Discovery of Egypt: Vivant Denon's Travels with Napoleon's Army*, Londres, History Press, 2005.

Siborne, William, *History of the War in France and Belgium in 1815*, Londres, T. and W. Boone, 1848.

Schom, Alan, *Napoleon Bonaparte*, Nueva York, HarperCollins, 1997.

Vaughn, William, *German Romanticism and English Art*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1979.

Waagen, Gustav, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, John Murray, 1854.

Walpole, Horace, *Anecdotes of Painting in England*, Strawberry Hill, Thomas Farmer, 1762.

## EL ROBO DE LOS JUECES JUSTOS

Bernauw, Patrick, *Het Bloed van Het Lam*, Amberes, Manteau, 2006.

—*Mysteries van Het Lam Gods*, Amberes, Manteau, 1991.

De Roo, Maria, *Vilains*, original no publicado, 29 de noviembre de 2009.

Esterow, Milton, *The Art Stealers*, Nueva York, MacMillan, 1966.

Hammer-Kaatee, Karl, *Satans Lied: De Jacht van de CIA op Jezus: Waargebeurd verhaal*, Rijswijk, Países Bajos, Uitgeverij Elmar, 2006.

McLeave, Hugh, *Rogues in the Gallery: The Modern Plague of Art Thefts*, Boston, David Godine, 1981.

Mortier, Karel, *De diefstal van de Rechtvaardige Rechters: Kriminologische studie*, Amberes, De Vlijt, 1966.

—*Dossier Lam Gods: Zoektocht naar De rechtvaardige rechters*, Gante, Stichting Mens en Cultuur, 1994.

*Trix* (documental), producido por KRO Reporter, Países Bajos; emitido en abril de 1994.

Walters, Minette, «Whodunnik?», *Daily Telegraph*, Londres, 9 de noviembre de 1996.

## PRIMERA Y SEGUNDA GUERRAS MUNDIALES

Becker, Hans, *Österreichs Freiheitskampf*, Viena, Verlag der Freien Union der ÖVP, 1946.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Berlín, Suhrkamp, 1982.

Bibliotheka Rosenthaliana, *The Return of the Looted Collections 1946-1996*, Amsterdam, University of Amsterdam Library, 1997.

Bode, Wilhelm von, *Die Meister Der Hollandischen und Vlamischen*

*Malerschulen (1919)*, Whitefish, Massachusetts, Kessinger, 2009.

Brey, Ilaria Dagnini, *The Venus Fixers: The Untold Story of the Allied Soldiers Who Saved Italy's Art During World War II*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2009.

Cassirer, Bruno, y Paul Cassirer, *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts von Wilhelm Bode*, Whitefish, Massachusetts, Kessinger, 2010.

Chamberlain, Russell, *Loot! The Heritage of Plunder*, Londres, Facts on File, 1983.

De Jaeger, Charles, *The Linz File: Hitler's Plunder of Europe's Art*, Londres, Webb & Bower, 1981.

De Ville, Jean Baptiste, *Back from Belgium: A Secret History of Three Years Within the German Lines*, Nueva York, H. K. Fly, 1918, reeditado por Nabu Press, 2010.

Duberman, Martin, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Nueva York, Knopf, 2007.

Edsel, Robert, y Brett Witter, *Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, Nueva York, Center Street, 2009.

Feliciano, Hector, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Nueva York, Basic Books, 1997.

Flanner, Janet, *Men and Monuments*, Nueva York, Harper, 1957.

Gaiswinkler, Albrecht, *Sprung in die Freiheit*, Viena-Salzburg, Ried-Verlag, 1947.

Gheyn, G. van den, «Les tribulations de l'Agneau Mystique», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 15 (1945): 25 - 46.

Gilbert, Martin, *The First World War: A Complete History*, Nueva York, Holt, 2004.

Göhringer, Walter, y Herbert Hasenmayer, *Zeitgeschichte*, Viena, Hirt-Verlag, 1979.

Harclerode, Peter, y Brendan Pittaway, *The Lost Masters: The Looting of Europe's Treasurehouses*, Londres, Gollancz, 1999.

Hartt, Frederick, *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1949.

Hasse, Günther, *Kunstraub und Kunstschutz*, Norderstedt, Alemania, Satz, Herstellung, 2008.

Howe, Thomas C., *Salt Mines and Castles: The Discovery and Restitutions of Looted European Art*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1946.

Hugh Smyth, Craig, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich After World War II*, Nueva York, Abner Schram, 1989.

Kammerstätter, Peter, *Material-Sammlung über die Widerstands und*



*Partisanenbewegung Willy-Fred im oberen Salzmmergut-Ausseerland 1943 - 1945*, Linz, Eigenverlag, 1978.

Kirstein, Lincoln, *The Poems of Lincoln Kirstein*, Nueva York, Atheneum, 1987.

—*Rhymes of a PFC*, Nueva York, New Directions, 1964.

Kubin, Ernst, *Sonderauftrag Linz*, Viena, ORAC, 1989.

Kurtz, Michael J., *America and the Return of Nazi Contraband: The Recovery of Europe's Art Treasures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Leckie, Bill, «Special Duties of the 148 Squadron», *Military Illustrated*, abril de 2002.

Lipkes, Jeff, *Rehearsals: The German Army in Belgium, august 1914*, Lovaina, Bélgica, Leuven University Press, 2007.

Luza, Radomir, *Resistance in Austria, 1938 - 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Mackenzie, William, *The Secret History of S.O.E.: Special Operations Executive 1940 - 1945*, Londres, St. Ermin, 2000.

McIsaac, Peter M., *Museums of the Mind: German Modernity and the Dynamics of Collecting*, State College, Pensilvania State University Press, 2008.

Melden Otto, *Der Ruf des Gewissens. Des österreichische Freiheitskampf 1938 - 1945*, Viena, Herold, 1958.

Michel, Hermann, *Bergungsmanahmen und Widerstandsbewegung*, vol. 56, Viena, Annales des Naturhistorischen Museums, 1948.

Mihan, George, *Looted Treasure: Germany's Raid on Art*, Londres, Alliance, 1942.

Nicholas, Lynn H., *The Rape of Europe: The Fate of Europe's Art Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York, Vintage, 1995.

Ohlsen, Manfred, *Wilhelm von Bode: Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel*, Berlín, Gebr. Mann, 2007.

*ORF-Nachlese* (Viena) 2 (1983).

Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000.

—*The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Pichler, Cathrin, y Roman Berka, *TransAct: Transnational Activities in the Cultural Field*, Nueva York, Springer, 2010.

Plieseis, Sepp, *Vom Ebro zum Dachstein: Lebenskampf eines österreichischen Arbeiters*, Linz, Neue Zeit, 1946.

Pöchmüller, Emmerich, *Weltkunstschätze in Gefahr*, Salzburgo, Pallas-Verlag, 1948.

Rayssac, Michel, *L'Exode des Musées: Histoire des oeuvres d'art sous*

- l'Occupation*, París, Éditions Payot et Rivages, 2007.
- Reder, Christian, «Im Salzberwerk», *Falter Verlag* (Viena) 1 (1985).
- Libro rojo-blanco-rojo: Justicia para Austria*, Viena, Editora del Estado Austríaco, 1947.
- Rorimer, James, *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, Nueva York, Abelard Press, 1950.
- Shirer, William, *The Rise and Fall of the Third Reich*, Londres, Book Club, 1983.
- Simon, Matila, *The Battle of the Louvre: The Struggle to Save French Art in World War II*, Nueva York, Hawthorne, 1971.
- Slapnika, Harry, *Oberösterreich als es «Oberdonau» hi (1938 - 1945)*, Linz, OÖ Landesverlag, 1978.
- Topf, Christian, *Auf den Spurren der Partisanen, Zeitgeschichtliche Wanderungen im Salzkammergut*, Edition Geschichte der Heimat, 3.<sup>a</sup> edición, Grünbach, Alemania, Franz Steinmassl, 2006.
- Treue, Wilhelm, *Art Plunder*, Londres, Methuen, 1960.
- Valland, Rose, *Le Front de l'Art: 1939 - 1945*, París, Librairie Plon, 1961.
- Warmbrunn, Werner, *The German Occupation of Belgium 1940-1944*, Nueva York, Peter Lang, 1993.
- Witte, Els, Jan Craeybeckx y Alain Meynen, *Political History of Belgium from 1830 Onwards*, Bruselas, VUB Brussels University Press, 2000.
- Woolley, sir Leonard, *A Record of the Work Done by the Military Authorities for the Protection of the Treasures of Art and History in War Areas*, Londres, HMSO, 1947.
- Yeide, Nancy, *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Göring Collection*, Dallas, Laurel, 2009.

### **Páginas web**

*Adoración del Cordero Místico, La; robo de los Jueces Justos*

⟨<http://judges.mysticlamb.net>⟩

Blog de Bernauw

⟨<http://www.bernauw.com>⟩

SeuRRsite: Rechtvaardige Rechters, de ErDaSys

⟨<http://speurrsite.erdasys.com>⟩

Vilain: Het Lam Gods, bekeken door een Wetteraar

⟨<http://www.rechtvaardigerechters.nl/home.htm>⟩

Vissers, Johan: Dossier Rechtvaardige Rechters

⟨<http://users.kbc.skynet.be>⟩

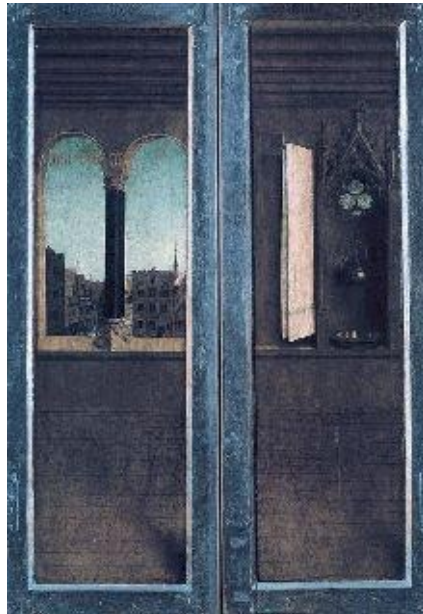
## Fotografías



*El arcángel Gabriel se aparece a María con un lirio en la mano.*  
(Scala/Art Resource, Nueva York)



*María permanece arrodillada mientras el Espíritu Santo desciende sobre ella durante la Anunciación.*  
(Scala/Art Resource, Nueva York)



*Detalle de las ventanas y de la vista de Gante en el siglo xv desde los paneles de la Anunciación. La ventana, parte del complejo de la catedral, todavía existe.  
(Scala/Art Resource, Nueva York)*



*Juan Evangelista pintado en una gradación de grises para sugerir que se trata de una escultura del santo, y no del santo mismo.  
(Scala/Art Resource, Nueva York)*



*Estatua pintada de san Juan Bautista que sostiene en brazos un cordero, símbolo de Cristo.*

(Erich Lessing/Art Resource, Nueva York)



*Retrato del mecenas que sufragó El retablo de Gante, Joos Vijd.*

(Erich Lessing/Art Resource, Nueva York)



*Retrato de la esposa del mecenas, Elisabeth Borluut.*  
(Scala/Art Resource, Nueva York)



*El panel central de El retablo de Gante, conocido como Adoración del Cordero Místico.*  
(Scala/Art Resource, Nueva York)



*Los paneles originales de Adán y Eva que ofendieron al emperador José II hasta el punto de resultar censurados y finalmente sustituidos por unas copias más recatadas, en las que se pintaron unas pieles de oso sobre los cuerpos desnudos.*

(Erich Lessing/Art Resource, Nueva York)



*Paneles que muestran a los Santos Eremitas (izquierda) y a los Santos Peregrinos (derecha), que avanzan en procesión hacia el Cordero Místico del panel central.*

(Scala/Art Resource, Nueva York)



*El suelo enlosado del panel del coro de ángeles.*

(Scala/Art Resource, Nueva York)



*Paneles que representan a los Jueces Justos (izquierda) y a los Caballeros de Cristo (derecha). El panel de los Jueces Justos sería robado en 1934.*

*(Scala/Art Resource, Nueva York)*



*Dios Padre, entronizado. La corona a sus pies está considerada una maravilla de detalle naturalista del siglo XV. María, entronizada en los cielos, está sentada a la derecha de Dios, mientras que san Juan Bautista lo hace a la izquierda.*

*(Scala/Art Resource, Nueva York)*

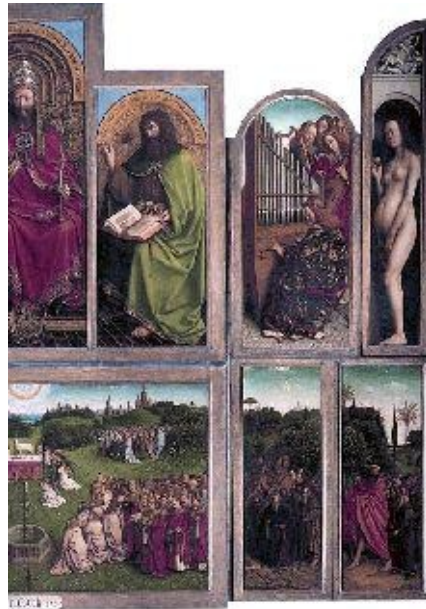




*Visión de El retablo de Gante cerrado, en el que se representan la Anunciación y los retratos de los donantes que sufragaron la obra. (Scala/Art Resource, Nueva York)*



*El retablo de Gante con las alas abiertas, tal como se contemplaba en días festivos. (Scala/Art Resource, Nueva York)*



*Catedral de San Bavón, hogar de La Adoración del Cordero Místico, en el corazón de Gante.*

(Fotografía de Mylius, disponible mediante licencia 3.0 de Creative Commons Attribution-Share Alike)



Retrato del hombre del turbante rojo, de Jan van Eyck, universalmente considerado un autorretrato. Fue robado en el siglo XVIII del Gremio de Pintores de Brujas, y actualmente se halla expuesto en la National Gallery de Londres.  
(©National Gallery, London/Art Resource, Nueva York)



*El retorno de La Adoración del cordero Místico tras permanecer escondido durante la Primera Guerra Mundial.* (© Lukas-Art in Flanders VZW)



*El descubrimiento del robo de los Jueces Justos, el 10 de abril de 1934.*  
(Instituto Real del Patrimonio Cultural, Bruselas)



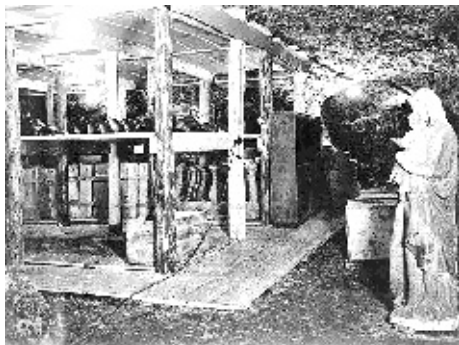
*El conservador Jef van der Veken pintando la copia de sustitución del panel de los Jueces Justos durante la Segunda Guerra Mundial. En 1946, su copia se exhibió con el retablo original, para reemplazar el panel robado en 1934.*

*(Instituto Real del Patrimonio Cultural, Bruselas)*



*Retrato del Gauleiter August Eigruber, jefe de la región austríaca de Oberdonau, donde se encontraba la mina de Altaussee.*

*(© Lukas-Art in Flanders VZW)*



*La mina de Altaussee se convirtió en un almacén secreto, dotado de tecnología punta, para la conservación de las obras de arte robadas por los nazis por toda Europa.*

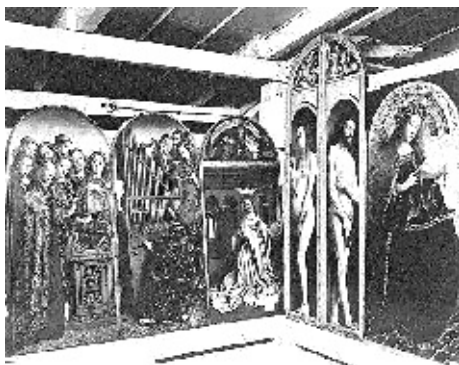
(© Lukas-Art in Flanders VZW)



*Entre los miles de pinturas descubiertas en la mina de Altaussee se encontraban obras maestras de Miguel Ángel, Rafael, Rembrandt, Tiziano, Durero y Leonardo. En la imagen, un encargado de la División de Monumentos y un empleado de la mina examinan El estudio del artista, de Vermeer. (© Lukas-Art in Flanders VZW)*



*Oficiales inspeccionando los paneles de Adán y Eva en busca de desperfectos, tras su descubrimiento en la mina de sal de Altaussee. (© Lukas-Art in Flanders VZW)*



El retablo de Gante *fue hallado en el interior de la mina de Altaussee.*  
(© Lukas-Art in Flanders VZW)