

12 La conquista de la realidad

La primera mitad del siglo XV



150. Una iglesia del Renacimiento temprano: la Capilla Pazzi de Florencia. Proyectada por Brunelleschi hacia 1430.

La palabra Renacimiento significa volver a nacer o instaurar de nuevo, y la idea de semejante renacimiento comenzó a ganar terreno en Italia desde la época de Giotto. Cuando la gente de entonces deseaba elogiar a un poeta o un artista decía que su obra era tan buena como la de los antiguos. Giotto fue exaltado en este sentido, como un maestro que condujo el arte a su verdadero renacer, con lo que se quiso significar que su arte fue tan bueno como el de los famosos maestros cuyos elogios hallaron los renacentistas en los escritores clásicos de Grecia y Roma. No es de extrañar que esta idea se hiciera popular en Italia. Los italianos se daban perfecta cuenta del hecho de que, en un remoto pasado, Italia, con Roma por capital, había sido el centro del mundo civilizado, y que su poder y su gloria decayeron desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos invadieron su territorio y abatieron el Imperio Romano. La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de «la grandeza de Roma». El período entre la edad clásica, a la que volvían los ojos con orgullo, y la nueva era de renacimiento que esperaban fue, simplemente, un lastimoso intervalo, «la edad intermedia». De este modo la esperanza de un renacimiento motivó la



151. La cúpula de
la catedral de
Florencia.
Proyectada por
Brunelleschi
alrededor de
1420-1436.

idea de que el período de intervalo era una «Edad Media», y nosotros seguimos aún empleando esta terminología. Como los italianos reprochaban a los godos el hundimiento del Imperio Romano, comenzaron por hablar del arte de aquella época denominándolo gótico, lo que quiere decir bárbaro, tal como nosotros seguimos hablando de vandalismo al referirnos a la destrucción inútil de las cosas bellas.

Actualmente sabemos que esas ideas de los italianos tenían escaso fundamento. Eran, a lo sumo, una tosca y muy simplificada expresión de la verdadera marcha de los acontecimientos. Hemos visto que unos setecientos años separaban la irrupción de los godos del nacimiento del arte que llamamos gótico. Sabemos también que el renacimiento del arte, después de la conmo-

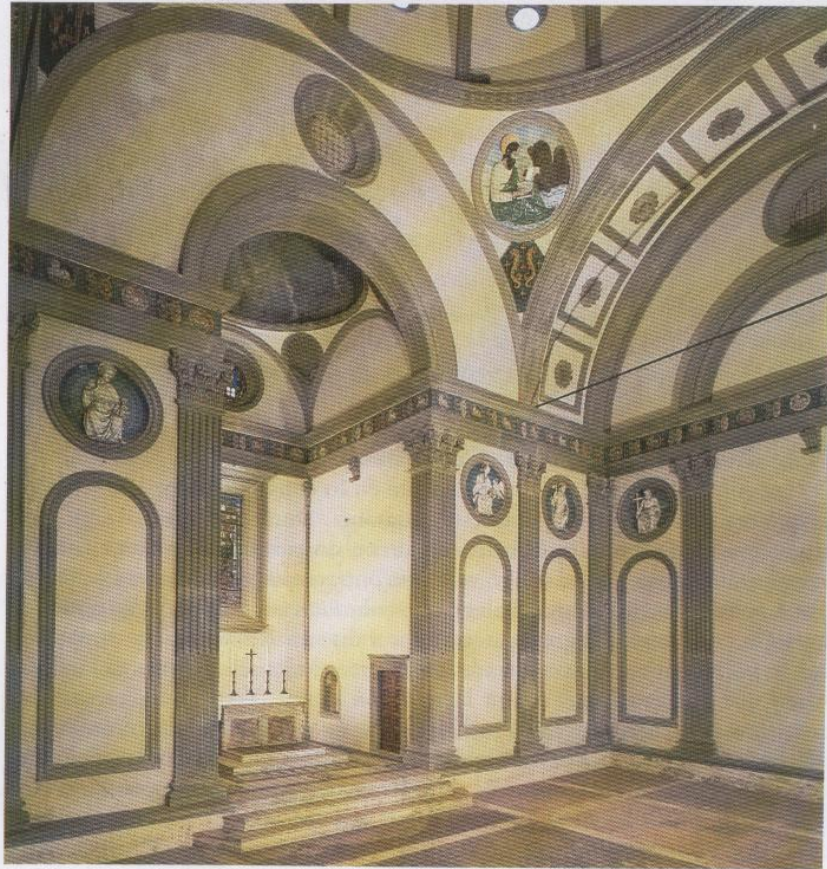
ción y el tumulto de la Edad de las Tinieblas, llegó gradualmente y que el mismo período gótico vio acercarse a grandes pasos ese renacer. Posiblemente seamos capaces de explicarnos la razón de que los italianos se dieran menos cuenta de este crecimiento y desarrollo gradual del arte que las gentes que vivían más al Norte. Hemos visto que aquéllos se rezagaron durante buena parte de la Edad Media, de tal modo que lo conseguido por Giotto les llegó como una tremenda innovación, un renacimiento de todo lo grandioso y noble en el arte. Los italianos del siglo XIV creían que el arte, la ciencia y la cultura habían florecido en la época clásica, que todas esas cosas habían sido casi destruidas por los bárbaros del Norte y que a ellos les correspondía reavivar el glorioso pasado e inaugurar una nueva época.

En ninguna ciudad fue más intenso este sentimiento de fe y confianza que en la opulenta ciudad mercantil de Florencia la ciudad de Dante y de Giotto. Fue allí, en las primeras décadas del siglo XV, donde un grupo de artistas se puso a crear deliberadamente un arte nuevo rompiendo con las ideas del pasado.

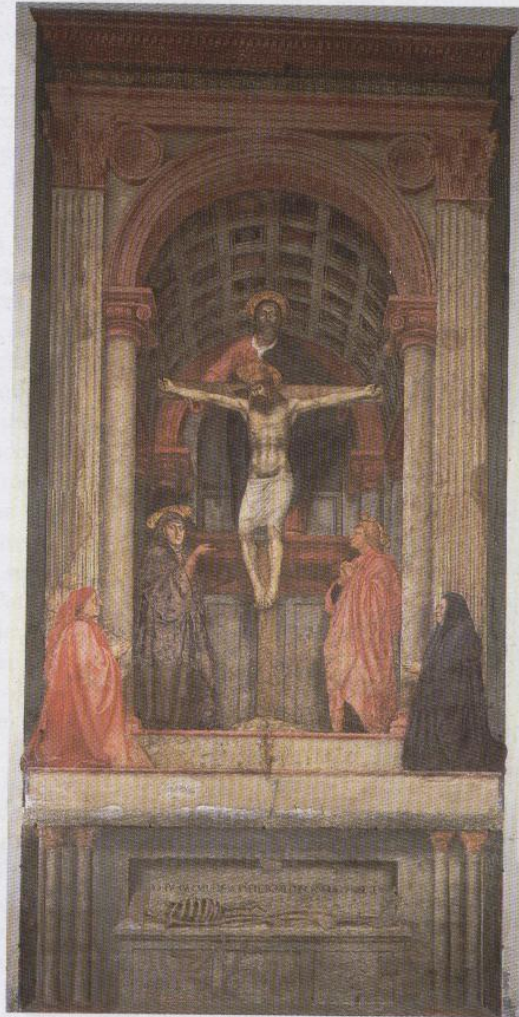
El caudillo del grupo de jóvenes artistas florentinos fue un arquitecto, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Brunelleschi fue encargado de terminar la catedral de Florencia. Era de estilo gótico, y Brunelleschi tuvo que dominar totalmente los principios que formaron parte de la tradición a que aquélla pertenecía. Su fama, en efecto, es debida en parte a principios de construcción y de concepción que no habrían sido posibles sin su conocimiento del sistema gótico de abovedar. Los florentinos desearon que su catedral fuera coronada por una cúpula enorme, pero ningún artista era capaz de cubrir el inmenso espacio abierto entre los pilares sobre los que debía descansar dicha cúpula, hasta que Brunelleschi imaginó un método para realizarla (fig. 151). Cuando fue requerido para planear nuevas iglesias y otros edificios, decidió dejar a un lado el estilo tradicional, adoptando el programa de aquellos que añoraban un renacimiento de la grandiosidad romana. Se dice que se trasladó a esta ciudad y midió las ruinas de templos y palacios, sacando apuntes de sus formas y adornos. Nunca fue su intención copiar esos antiguos edificios abiertamente. Difícilmente hubieran podido ser adaptados a las necesidades de la Florencia del siglo XV. Lo que se propuso fue conseguir un nuevo modo de construcción, en el cual las formas de la arquitectura clásica se empleasen libremente con objeto de crear modalidades nuevas de belleza y armonía.

Lo que sigue siendo más sorprendente en lo conseguido por Brunelleschi es que realmente logró imponer este programa. Durante casi cinco siglos los arquitectos de Europa y de América siguieron sus pasos. Por dondequiera que vayamos en nuestras ciudades y villas encontraremos edificios en los que se han empleado formas clásicas, tales como columnas y frontones. Sólo en nuestro siglo comenzaron algunos arquitectos a disentir del programa de Brunelleschi y a reaccionar contra la tradición arquitectónica renacentista, del mismo modo que ésta reaccionó contra la tradición gótica. Pero la mayoría de las casas que se construyen ahora, incluso aquellas que no tienen columnas ni adornos semejantes, aún conservan residuos de formas clásicas en las molduras sobre las puertas o en los marcos de las ventanas, o en las proporciones del edificio. Si Brunelleschi se propuso crear la arquitectura de una era nueva, ciertamente lo consiguió.

La figura 150 muestra la fachada de una pequeña iglesia construida por Brunelleschi para la poderosa familia de los Pazzi, en Florencia. Observamos en seguida que tiene poco en común con cualquier templo clásico, pero menos todavía con las formas empleadas por los arquitectos góticos. Brunelleschi combinó columnas, pilastras y arcos en su propio estilo para conseguir un efecto de levedad y gracia distinto de todo lo realizado anteriormente. Detalles como el esquema de la puerta, con su frontón clásico, muestran cuán atentamente había estudiado Brunelleschi las ruinas de la Antigüedad y edificios tales como el Panteón (fig. 74, pág. 81). Comparemos cómo se ha formado el arco y cómo penetra el piso superior con sus pilastras (semicolumnas planas). Aún vemos esto con más claridad cuando entramos en la iglesia (fig. 152). Nada en este brillante y bien proporcionado interior tiene que ver con los rasgos que los arquitectos góticos tenían en tan alta estima. No hay grandes ventanales, ni ágiles pilares. En lugar de ellos, la blanca pared está subdividida por grises pilastras que comunican la idea de un «orden» clásico, ya que no desempeñan ninguna verdadera función en la estructura del edificio. Brunelleschi sólo las puso allí para destacar la forma y proporciones del interior.



152. Interior de
la Capilla Pazzi
(véase fig. 150).
Proyectada por
Brunelleschi hacia
1430.



153. Masaccio,
*La Santísima
Trinidad con la
Virgen, san Juan
y donantes.*
Pintura mural de
Santa María
Novella de
Florencia. Hacia
1427.

Brunelleschi no fue sólo el iniciador de la arquitectura del Renacimiento. Se cree que a él es debido otro importante descubrimiento en el terreno del arte, que ha dominado también al de los siglos subsiguientes: el de la perspectiva. Hemos visto que ni los griegos, que comprendieron el escorzo, ni los pintores helenísticos, que sobresalieron creando la ilusión de la profundidad (pág. 79, fig. 71), llegaron a conocer las leyes matemáticas por las cuales los objetos parecen disminuir de tamaño a medida que retroceden hacia el fondo. Recordemos que ningún artista clásico podía haber dibujado la famosa avenida de árboles retrocediendo en el cuadro hasta desvanecerse en el horizonte. Fue Brunelleschi quien proporcionó a los artistas los medios matemáticos de resolver este problema; y el apasionamiento a que dio origen entre sus amigos pintores debió de ser enorme. La figura 153 muestra una de las primeras



154. Donatello,
San Jorge. Estatua
de mármol
procedente de la
iglesia de
Orsanmichele de
Florencia. Hacia
1416. Florencia,
Museo Nazionale
del Bargello.

pinturas ejecutadas de acuerdo con esas reglas matemáticas. Es una pintura mural de una iglesia florentina, y representa a la Santísima Trinidad con la Virgen y san Juan bajo la Cruz, y los donantes —un anciano mercader y su esposa— arrodillados fuera. El artista que pintó esta obra fue llamado Masaccio (1401-1428), contracción del aumentativo de su nombre Tomás. Debió de ser un genio extraordinario, pues sabemos que murió cuando apenas tenía veintiocho años y que, por entonces, ya había producido una verdadera revolución en la pintura. Esta revolución no consistió solamente en el recurso

técnico de la perspectiva pictórica, aunque ésta en sí misma debió de constituir una novedad asombrosa al producirse. Podemos imaginarnos la sorpresa de los florentinos al descubrir esta pintura mural, como si fuera un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi. Pero quizá quedaron más asombrados todavía ante la simplicidad y magnitud de las figuras encuadradas por esta nueva arquitectura. Si los florentinos esperaban algo a la manera del estilo internacional que estaba en boga lo mismo en Florencia que en cualquier otra parte de Europa, debieron de quedar desilusionados. En vez de graciosa delicadez, veían pesadas y macizas figuras; en vez de suaves curvas, sólidas formas angulares, y, en vez de menudos detalles, como flores y piedras preciosas, una severa tumba con un esqueleto encima. Pero si el arte de Masaccio era menos agradable a la vista que las pinturas a las que estaban acostumbrados, era mucho más sincero y emotivo. Podemos observar que Masaccio admiraba la dramática grandiosidad de Giotto, aunque no le imitara. El ademán sencillo con que la Virgen señala a su Hijo en la Cruz es tan elocuente e impresionante porque es el único movimiento en el conjunto solemne de la pintura. Sus figuras, en efecto, parecen estatuas. Este efecto, más que cualquier otro, es el que Masaccio realizó mediante la perspectiva del marco en que encajó sus figuras. Nos parece que podemos tocarlas casi, y esta sensación es la que hace de ellas y de su mensaje algo nuevo para nosotros. Para los grandes maestros del Renacimiento, los nuevos recursos y descubrimientos no fueron nunca un fin por sí mismos, sino que los utilizaron para que penetrara más todavía en nuestro espíritu la significación del tema tratado.

El más grande escultor del círculo de Brunelleschi fue el maestro florentino Donatello (1386?-1466). Era quince años mayor que Masaccio, pero le sobrevivió muchos años. La figura 154 muestra una obra de su juventud. Le fue encargada por el gremio de los fabricantes de armadura, a cuyo patrón, san Jorge, representa; la estatua fue destinada a una hornacina del exterior de la iglesia de Orsanmichele, en Florencia. Si volvemos la vista a las estatuas góticas del exterior de las grandes catedrales (pág. 142, fig. 130) advertiremos cómo Donatello rompió completamente con el pasado. Esas estatuas góticas permanecen a los lados de los pórticos en hileras solemnes y apacibles como si fueran seres de otro mundo. El san Jorge de Donatello se yergue con firmeza sobre el suelo, con los pies clavados en tierra resueltamente, como dispuesto a no ceder un palmo. Su rostro no tiene nada de la vaga y serena belleza de los santos medievales, sino que es todo energía y concentración. Parece aguardar la llegada del monstruo para medir su fuerza; las manos descansando sobre el escudo, completamente tensa su actitud en una determinación de desafío. La estatua se ha hecho famosa como símbolo inigualable del valor y arrojo juveniles. Pero no es tan sólo la imaginación de Donatello lo más digno de admirar, su facultad de corporeizar al santo caballeresco de espontánea y convincente manera; su criterio respecto al arte de la escultura revela una concepción completamente nueva. A pesar de la sensación de vida y movimiento que la estatua comunica, sigue siendo precisa en su silueta y sólida como una roca. Igual que la pintura de Masaccio, nos muestra que Donatello quiso substituir las delicadezas y refinamientos de sus predecesores por una nueva y vigorosa observación del natural. Detalles como las manos o las cejas del santo revelan

una completa liberación respecto a los modelos tradicionales; demuestran un nuevo e independiente estudio de las formas reales del cuerpo humano. Estos maestros florentinos de principios del siglo XV ya no se contentaban con repetir las viejas fórmulas manejadas por los artistas medievales. Como griegos y romanos, a los cuales admiraban, empezaron a estudiar el cuerpo humano en sus talleres y estudios tomando modelos o pidiendo a sus camaradas que posaran para ellos en las actitudes requeridas. Este nuevo método y este nuevo interesarse por las cosas son los que hacen parecer tan espontánea y natural la estatua de Donatello.

Donatello adquirió gran fama durante su vida. Como Giotto un siglo antes, fue reclamado frecuentemente en otras ciudades italianas para acrecentar su magnificencia y belleza. La figura 155 muestra un relieve de bronce realizado para una pila bautismal de Siena diez años después del san Jorge, en 1427. Como la pila medieval de la página 132, figura 121, ilustra una escena de la vida de san Juan Bautista. Muestra el tremendo momento en que Salomé pidió la cabeza de san Juan como recompensa a su danza, y la obtuvo. Nos introducimos en el comedor regio y, más allá, en la galería que ocupan los músicos y en una sucesión de salas y escaleras interiores. El verdugo acaba de entrar y se arrodilla ante el rey trayendo la cabeza del santo sobre una bandeja. El rey se echa hacia atrás y levanta las manos en un gesto de horror; los niños gritan y huyen; la madre de Salomé, intigadora del crimen, está hablando al rey para tratar de justificar el homicidio. Hay un gran hueco entre ella y los horrorizados huéspedes. Uno de éstos se tapa los ojos con la mano; otros rodean a



155. Donatello,
*El festín de
Herodes*. Relieve
en bronce dorado
de la pila
bautismal del
Baptisterio de la
catedral de
Siena. Acabado en
1427.

Salomé, que parece acabar de interrumpir su danza. No hace falta explicar en todos sus detalles las modalidades nuevas de una obra como ésta de Donatello. Todas lo eran. A la gente acostumbrada a las claras y graciosas representaciones del arte gótico, la manera de ser tratado un tema por Donatello debió de impresionarles profundamente. Según el nuevo estilo no hacía falta formar un agradable esquema, sino producir la sensación de un repentino caos. Como las figuras de Masaccio, las de Donatello son rígidas y angulosas en sus movimientos. Sus ademanes son violentos, y en ellas no se hace nada por mitigar el horror del asunto. A sus contemporáneos una escena semejante debió de parecerles casi como terriblemente viva.

175

LA CONQUISTA
DE LA REALIDAD



156. Claus Sluter: *Los profetas Daniel e Isaías*. Del Pozo de Moisés cerca de Dijon, construido entre 1393 y 1402.

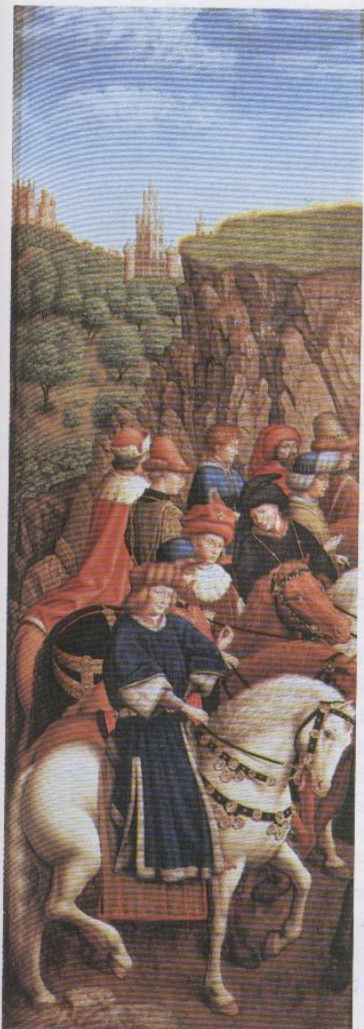
El nuevo arte de la perspectiva aumentó más aún la sensación de realidad. Donatello debió de empezar por preguntarse a sí mismo: «¿Qué tuvo que suceder cuando la cabeza del santo fue llevada al comedor?» Hizo cuanto pudo por representar un palacio clásico tal como sería aquel en el que el hecho tuvo lugar, y por elegir tipos romanos para las figuras del fondo. Podemos ver claramente, en efecto, que Donatello, como su amigo Brunelleschi, había iniciado por aquel entonces un sistemático estudio de los restos monumentales de Roma, para que le ayudara a conseguir el renacimiento del arte. No obstante, sería enteramente equivocado imaginar que este estudio del arte griego y romano originó el Renacimiento. Más bien fue al contrario. Los artistas que vivían en torno a Brunelleschi suspiraban tan apasionadamente por un renacer del arte que se volvieron hacia la Naturaleza, la ciencia y las reliquias de la Antigüedad para conseguir sus nuevos propósitos.

El dominio de la ciencia y del conocimiento del arte clásico fue durante algún tiempo posesión exclusiva de los artistas italianos del Renacimiento. Pero la voluntad apasionada de crear un nuevo arte, que sería más fiel a la Naturaleza que todo lo que se había visto hasta entonces, inspiró también a otros artistas nórdicos pertenecientes al mismo momento histórico.

Así como la generación de Donatello se cansó en Florencia de las sutilezas y refinamientos del estilo gótico internacional y aspiró a crear figuras más vigorosas y austeras, así también un escultor de más allá de los Alpes se esforzó por lograr un arte más lleno de vida y más realista que el de las delicadas obras de su predecesores. Este escultor era Claus Sluter, que trabajó entre 1380 y 1400 en Dijon, capital entonces del próspero y opulento ducado de Borgoña. Su obra más famosa es un grupo de profetas que perteneció al pedestal de un gran crucifijo que señalaba la fuente de un famoso lugar de peregrinación (fig. 156). Figuran en este pedestal los hombres cuyas palabras fueron interpretadas como predicción de la Pasión. Cada uno de ellos sostiene en su mano un gran libro o pergamino sobre el que están escritas esas palabras, y parece meditar acerca de la tragedia que ha de venir. No son ya las solemnes y rígidas figuras que flanquean los pórticos de las catedrales góticas (pág. 142, fig. 130). Se diferencian tanto de esas obras anteriores como el san Jorge de Donatello. El que lleva un turbante en la cabeza es Daniel; el de la cabeza destocada, Isaías. Tal como se hallan frente a nosotros, mayores que el natural, resplandeciendo todavía con su colorido y sus dorados, menos parecen estatuas que personajes vivos, pertenecientes a uno de los misterios medievales, en el momento de recitar sus papeles. Pero, a pesar de esta sorprendente sensación de vida, no debemos olvidar el sentido artístico con que Sluter creó esas macizas figuras, con el flamear de sus ropajes y la dignidad de su aspecto.

Pero no había de ser un escultor quien llevara a su término en el Norte, la conquista de la realidad, pues el artista cuyos descubrimientos revolucionarios se dirigieron desde el principio a representar algo enteramente nuevo fue el pintor Jan van Eyck (1390?-1441). Como Sluter, estuvo en relación con la corte de los duques de Borgoña, pero trabajó principalmente en la parte de los Países Bajos denominada ahora Bélgica.

Su obra más famosa es un gran retablo con muchas escenas, en la ciudad de Gante. Se dice que empezó a ser pintado por el hermano mayor de Jan, Humberto, del que poco se sabe, y que fue concluido por Jan en el año 1432,



177

LA CONQUISTA
DE LA REALIDAD

157. Jan van Eyck, *Los jueces justos y los caballeros de Cristo*. Hojas del Político de Gante. Acabado en 1432. Gante, San Bavo.

en la misma década que vio terminar las grandes obras de Masaccio y Donatello ya descritas. La figura 157 muestra dos partes de ese maravilloso altar, con santos y peregrinos congregándose para ir a adorar al Cordero. A primera vista, esta alegre pintura no parece muy distinta de las miniaturas ejecutadas para la corte de Borgoña en la generación anterior (pág. 165, fig. 148). Ciertamente, si contemplamos a la fiesta del mes de mayo como la pintaron los hermanos Limbourg, observaremos muchas similitudes sorprendentes. A diferencia de los artistas florentinos de su generación, Jan van Eyck no rompió enteramente con las tradiciones del estilo internacional. Más bien prosiguió los procedimientos de los hermanos Limbourg y los condujo a una cima de per-

fección que dejó atrás las ideas del arte medieval. Ellos, como otros maestros góticos de su época, se complacieron en amontonar en sus pinturas pormenores encantadores y delicados fruto de la observación; se enorgullecían de mostrar su destreza al pintar flores y animales, edificios, trajes vistosos, joyas, y de ofrecer una verdadera fiesta para los ojos. Hemos visto que no se preocupaban mucho de la similitud de las figuras y los paisajes, y que sus diseños y perspectivas no eran, por ello, muy verosímiles. No puede decirse lo mismo de los cuadros de Van Eyck. Su observación de la Naturaleza es aún más paciente; su conocimiento de los detalles, más exactos. Los árboles y los edificios del fondo muestran claramente su diversidad. Los árboles de los hermanos Limbourg, como recordamos, eran más bien esquemáticos y convencionales. Su paisaje se parecía más a un tapiz que a un escenario real. Todo esto es por completo diferente en el cuadro de Van Eyck. Aquí tenemos árboles reales y un paisaje auténtico prolongándose hacia la ciudad y el castillo del horizonte. La paciencia infinita con que están pintadas las hierbas sobre las rocas y las flores entre los ricos, no tiene comparación con el follaje ornamental de la miniatura de los Limbourg. Y lo que decimos del paisaje vale también para las figuras. Van Eyck parece haber estado tan atento a reproducir cada menudo detalle en su cuadro que casi nos creemos capaces de contar uno por uno los pelillos de las crines o de las guarniciones de piel que ostentan en sus trajes los caballeros. El caballo de la miniatura de los Limbourg casi parece un caballito de madera. El de Van Eyck es muy parecido en su forma y actitud, pero está vivo. Podemos ver el reflejo de la luz en su ojo y las arrugas que se le forman en la piel; mientras el caballo anterior casi parece plano, éste de Van Eyck tiene miembros redondos, modelados en luz y sombra.

Puede parecer trivial ponerse a rebuscar todos esos pequeños detalles y elogiar a un gran artista por la paciencia con que ha observado y copiado el natural. Sería equivocado ciertamente considerar menos grande la obra de los hermanos Limbourg o de cualquier otro pintor por faltarle esta fidedigna imitación de la Naturaleza. Pero si queremos comprender de qué modo se desarrolló el arte nórdico, tenemos que apreciar debidamente esta paciencia y cuidado infinitos de Jan van Eyck. Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron un método por medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica exactitud. Comenzaron trazando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaron sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatomía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible. Esta diferencia entre el arte del Norte y el italiano tuvo importancia durante muchos años. Cabe conjeturar que toda obra que sobresale en la representación de las hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o telas, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano, será italiano.

Para llevar a cabo su propósito de sostener un espejo ante la realidad en todos sus detalles, Van Eyck tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura. Fue el inventor de la pintura al óleo. Se ha discutido mucho acerca de la verdad y

el exacto sentido de esta afirmación, pero los promenores importan relativamente poco. No se trató de un descubrimiento como el de la perspectiva, que constituyó algo enteramente nuevo. Lo que él consiguió fue una prescripción nueva para la preparación de los colores antes de ser colocados sobre la tabla. Los pintores de entonces no compraban los colores ya preparados en tubos o en cajas, sino que tenía que prepararse sus propios pigmentos, obtenidos en su mayoría de plantas o minerales. Reducían esto a polvo entre dos piedras —o los hacían moler por su aprendices— y, antes de usarlos, les añadían cierta cantidad de líquido para formar con el polvo una especie de pasta. Existieron diversos modos de hacer esto; durante toda la Edad Media el principal ingrediente de dicho líquido había sido el huevo, que daba excelentes resultados, pero que tenía el inconveniente de secarse muy deprisa. El procedimiento de pintar con colores preparados de este modo se denominó temple. Parece ser que Jan van Eyck se hallaba descontento con tal fórmula, ya que no le permitía ir agregando, una tras otra, pequeñas pinceladas hasta concluir su cuadro paso a paso tras concienzuda labor. Si empleaba aceite en vez de huevo, trabajaría mucho más lentamente y con mayor exactitud; podía hacer colores transparentes para ser aplicados por capas; podía realzar las partes más luminosas con el pincel afilado y conseguir esos milagros de exactitud que asombraron a sus contemporáneos y que condujeron a una rápida aceptación de la pintura al óleo como el más adecuado vehículo del color.

El arte de Van Eyck consiguió tal vez su máximo triunfo en la pintura de retratos. Uno de los más famosos de éstos es el de la figura 159, que representa a un comerciante italiano, Giovanni Arnolfini, llegado a Holanda en viaje de negocios en compañía de su joven prometida Jeanne de Chenany. En su propio estilo es una obra tan nueva y revolucionaria como las de Donatello y Masaccio en Italia. Un sencillo rincón del mundo real ha sido fijado de pronto sobre la tabla como por arte de magia. Aquí estaba todo: la alfombra y las zapatillas, el rosario colgado en la pared, el pequeño cepillo al lado de la cama y una fruta en el antepecho de la ventana. Es como si pudiéramos hacer una



158. Detalle de
la figura 159.

visita a los Arnolfini en su casa. El cuadro probablemente representa un momento solemne de sus vidas: sus esponsales. La novia acaba de poner su mano derecha en la izquierda de Arnolfini y éste está levantando su derecha para colocar sobre la de ella en señal de su unión. Seguramente se llamó al pintor para que registrara este importante momento como testigo, del mismo modo que puede ser llamado un notario a declarar que se ha hallado presente en un acto solemne de la misma índole. Esto nos explicaría la razón por la cual el maestro colocó su nombre en lugar destacado con las palabras latinas *Johannes de Eyck fuit hic* (Jan van Eyck estuvo presente). En el espejo, al fondo de la habitación, vemos toda la escena reflejada y, a lo que parece, también la imagen del pintor y testigo. No sabemos si fue el mercader italiano o el artista nórdico quien concibió la idea de hacer este uso de la nueva clase de pintura, que puede ser comparado al empleo legal de una fotografía oportunamente suministrada por un testigo. Pero sea quien quiera, fue con seguridad alguien que comprendió rápidamente las enormes posibilidades que yacían en la nueva modalidad pictórica de Van Eyck. Por primera vez en la historia el artista se convertía de esta forma en un perfecto testigo ocular en el verdadero sentido de la palabra.

En este intento de reflejar la realidad tal como se muestra a los ojos, Van Eyck, como Masaccio, dejó a un lado los esquemas armónicos y las curvas sinuosas del estilo gótico. Para algunos, sus figuras aún pueden parecer rígidas en comparación con la gracia exquisita de pinturas como las del Díptico Wilton (pág. 163, fig. 146). Pero en todas partes los artistas europeos de aquella generación desafiaron las viejas ideas acerca de la belleza y turbaron a muchas personas de edad más avanzada en su apasionada búsqueda de la verdad. Uno de los más radicales de esos innovadores fue un pintor suizo llamado Conrad Witz (1400?-1446?). La figura 160 pertenece a un altar que pintó para Ginebra en 1444. Está dedicado a san Pedro y representa el encuentro del santo con Cristo después de la Resurrección, tal como se cuenta en el Evangelio de san Juan (capítulo 21). Algunos apóstoles y sus compañeros habían salido a pescar al mar de Tiberíades, pero no habían capturado nada. Cuando llegó la mañana, vieron a Jesús en la orilla, pero no le reconocieron. Este les dijo que arrojaran la red por el costado derecho de la barca, y aquélla se llenó tanto de peces que no podían recogerla. En ese momento, uno de ellos dijo: «Es el Señor», y, al oírlo san Pedro, «ciñóse la ropa exterior, pues otra ropa no llevaba, y echóse al mar. Los otros discípulos vinieron en la barca», tras lo cual comieron con Jesús. Un pintor medieval habría quedado satisfecho con una imagen convencional de las olas para dar a entender el mar. Pero Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena de Jesucristo apareciéndose al borde del agua, y para ello no pintó *un* lago sino el lago que ellos conocían, el de Ginebra, con el macizo monte Salève irguiéndose en el fondo. Se trata de un paisaje real que puede ser visto por cualquiera, que existe todavía y que aún se parece mucho al del cuadro. Es ésta quizá la primera representación exacta, el primer «retrato» de un paraje auténtico que se haya intentado. Sobre este lago de verdad, Witz pintó verdaderos pescadores; no los sublimados apóstoles de los cuadros antiguos, sino toscos hombres del pueblo, ocupados con sus aparejos y luchando torpemente por que la barca no cabece. San Pedro parece un tanto asustado. Sólo Jesucristo se mantiene sosegado y



159. Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*. 1434. Londres, National Gallery.

160. Conrad Witz, *La pesca milagrosa*. De un retablo pintado en 1444. Ginebra. Musée d'Art et d'Histoire.



firme. Su sólida figura recuerda las del gran fresco de Masaccio (pág. 171, fig. 153). Debió de ser muy emotivo para los fieles de Ginebra, al mirar por primera vez su nuevo altar, ver a los apóstoles como hombres iguales que ellos, pescando en su propio lago, y a Cristo resucitado apareciéndoseles en la orilla que tan familiar les era para prestarles ayuda y consuelo.

161. *Canteros y escultores colocando sillares, taladrando la piedra, midiendo y esculpiendo*. Del pedestal de un grupo de Nanni di Banco. Hacia 1408. Florencia. Orsanmichele.

