

LA REVALORIZACIÓN DE LA PINTURA HOLANDESA
DEL SIGLO XVII EN FRANCIA

Thoré, Taine y Fromentin

· *Jean-Paul Margot* ·

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin

DOI: 10.36446/be.2021.56.280

Resumen

En el horizonte abierto por las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, Théophile Thoré-Bürger, Hippolyte Taine y Eugène Fromentin supieron revalorizar la pintura del siglo de oro holandés. La esencia misma de la herencia hegeliana radica en la convicción *a priori* de que la pintura holandesa del siglo XVII es la expresión del espíritu de una época. Con todo, si exceptuamos la exagerada orientación sociológica e ideológica de la “crítica sin arte” de Taine, nos encontramos en Thoré-Bürger y, sobre todo, en Fromentin, con unas interpretaciones que se acercan a la concepción de “la obra de arte como producto de la actividad humana”, y se alejan, al mismo tiempo, de un “realismo” condicionado por el determinismo histórico.

Palabras clave

Estética de la pintura; Siglo de Oro holandés; Hegel; crítica; realismo

The Revaluation of 17th Century Dutch Painting in France: Thoré, Taine and Fromentin

Abstract

Théophile Thoré-Bürger, Hippolyte Taine and Eugène Fromentin revaluated Dutch painting of the Golden Age in the horizon opened by Hegel's *Lessons on Aesthetics*. The very essence of the Hegelian legacy rests on the *a priori* conviction that 17th century Dutch painting is the expression of the spirit of the age. Even so, if we exclude Taine's exaggerated sociological and ideological orientation of “criticism without art”, we find in Thoré-Bürger, and especially in Fromentin, some interpretations that come close to the concept of “work of art as product of human activity” and simultaneously move away from a “realism” conditioned by historical determinism.

Keywords

Aesthetics of Painting; Dutch Golden Age; Hegel; Criticism; Realism

Recibido: 03/08/21. Aprobado: 10/09/21.

Los autores del siglo XIX, responsables de la revalorización de la pintura holandesa, no se contentan con considerarla el producto de un pueblo, de un lugar, de un tiempo; piensan, además, que esta pintura refleja fielmente el mundo circundante, que es, en otros términos, «realista» e incluso «naturalista».

Todorov 1997: 43¹

I

Movimiento artístico y literario cuyo propósito era la representación objetiva de la realidad basada en la observación y en la descripción de los aspectos cotidianos que brindaba la agitada vida política francesa desde la proclamación de la República, en 1848, hasta la Comuna de París, en 1871, el realismo facilitó a los artistas un amplio campo de representación para una variedad de temas ligados a nuevas formas de sensibilidad sociales que acompañaban las nuevas ideas políticas. La filosofía nos enseña que no hay respuesta definitiva a la pregunta ¿qué es la realidad? Pero podemos aceptar lo siguiente:

En su acepción moderna, la del siglo XIX, el Realismo es la concepción del arte y de la literatura que se da como objetivo *la representación (no la reproducción como pudo decirse sin pensar bien en el sentido de la palabra)* de la realidad, es decir, del hombre y de la sociedad contemporáneos. El novelista y el pintor realista rechazan la imaginación como agente activo de la construcción literaria o pictórica, pero pintan los

¹ Todas las traducciones, salvo indicación en contrario, nos pertenecen.

ensueños y las fantasías de sus personajes, porque la imaginación y los sueños son una realidad. (Lissorgues 2008)²

El naturalismo surge en la estela del *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) de Auguste Comte y de las grandes teorías científicas, como el *transformismo* de Georges Cuvier y el *evolucionismo* de Charles Darwin, que suscitan “una verdadera fe en la razón y en el descubrimiento progresivo de las leyes que rigen los fenómenos naturales” (Lissorgues 2008). El naturalismo también expresa la mentalidad y la sensibilidad de una época a las que se suele llamar científicismo –*scientisme*, en francés–, más filosofía que ciencia, que es capaz de generar sus propias hipótesis y teorías, como las leyes del determinismo biológico de la herencia, con Prosper Lucas en su *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1850) o el positivismo sociológico de Hippolyte Taine, de tanta resonancia en todos los países europeos, que pretende encontrar las leyes que dominan toda la producción de las obras de arte en un país. Como dice Yvan Lissorgues:

La cuestión del Realismo no radica solo en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que depende del grado de atención y del papel que se le otorga a la realidad. Surge pues la orientación realista, como fenómeno de época, con la conciencia colectiva de que la realidad *por sí sola* (es decir, no sometida a un proceso de idealización) merece ser objeto de arte. (Lissorgues 2008)

La decisión de retratar a trabajadores, obreros y campesinos en su contemporaneidad urbana y rural, conjugada con el compromiso

² Las cursivas son nuestras. Citamos una edición digital del ensayo de Yvan Lissorgues sin paginación y sin referencias. No hemos podido consultar la edición original en García de la Concha (1998: 3-31).

social de los artistas y escritores, es el horizonte en el que se inscriben las investigaciones y los estudios de Taine, Théophile Thoré y Eugène Fromentin, quienes son los “responsables de la revalorización de la pintura holandesa” del siglo XVII, al emplear el término “realismo” para designar una pintura cuya “verdad humana” se opone al “idealismo poético de la pintura italiana”. Ellos son deudores de Hegel. La esencia misma de la herencia hegeliana radica en la convicción *a priori* de que la pintura holandesa del siglo XVII es la expresión del espíritu de una época [*Zeitgeist*]. La palabra “expresión”, con su esquivia ambigüedad, permite que el crítico y el historiador revelen la *Weltanschauung*, la concepción del mundo detrás de la obra de arte que condiciona el carácter tanto colectivo como individual de la “representación” artística. La pintura holandesa es vista en términos de su estilo y puede interpretarse como un síntoma, una manifestación de la raza, de la geografía, de fenómenos sociales y políticos, de la cultura, es decir, del momento y del medio.

En la primera parte de sus *Lecciones sobre la estética* (1820-1829), texto fundador del estudio moderno del arte (véase Gombrich 1984b, *passim*), titulada “La idea de lo bello artístico o el ideal”, Hegel escribe a propósito de “la relación de la representación ideal del arte con la naturaleza”:

Todavía no se ha puesto término a la antigua disputa, siempre renovada, sobre si el arte debe representar naturalmente en el sentido de lo externo, o bien enaltecer y transfigurar los fenómenos naturales. [...] Tampoco los objetos representados ni el hombre corriente son de riqueza inagotable, sino limitados: [...] Pero, en cuanto artísticamente creador, el hombre es todo un mundo de contenido que él ha hurtado a la naturaleza y acumulado en el comprehensivo dominio de la representación y la intuición como un tesoro que ahora de modo simple restituye libremente por sí sin los prolijos con-

dicionamientos y aprestos de la realidad. (Hegel [1842] 1989: 120-122)³

En otros términos, lo representado por el arte no agota la realidad, “el ser-ahí meramente objetivo”. El arte sobrepuja a la naturaleza. Es común desde el siglo XIX relacionar las obras pictóricas con las circunstancias políticas y sociales y, porque no, geográficas: es en Hegel que debemos buscar la fuente de esta relación:

Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprochárseles que una vez más hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte [...] Para saber en qué consistía el interés de los holandeses de entonces debemos interrogar a su historia. El holandés se ha dotado a sí mismo de la mayor parte del suelo en que habita y vive, y se ve precisado a defenderlo y mantenerlo continuamente contra el asalto del mar; los burgueses de las ciudades y los campesinos se sacudieron con coraje, tenacidad y valentía el dominio español de Felipe II, el hijo de Carlos V, aquel poderoso rey del mundo, y con la religión de la libertad obtuvieron, junto con la libertad política, la religiosa. Este civismo y este carácter emprendedor, tanto para lo pequeño como para lo grande, en la propia tierra como en el vasto mar, esta prosperidad solícita y al mismo tiempo pulcra, elegante, el alborozo y la petulancia en la autoestima de que todo esto se debía a su propia actividad, esto es lo que constituye el contenido general de sus cuadros. Pero no son éstos temática y contenido vulgares a los

³ “Los derechos de la naturaleza y los derechos de lo bello, el ideal y la verdad natural: la discusión en torno a tales palabras, en principio indeterminadas, puede ser inacabable [...] en esta oposición entre el ideal y la naturaleza se tenía por tanto en mente más un arte que los demás, pero principalmente la pintura, cuya esfera es precisamente la particularidad intuitiva. Por eso queremos plantear más generalmente la pregunta respecto a esta oposición así: ¿el arte debe ser poesía o prosa?” (Hegel [1842] 1989: 120-121)

que quepa acercarse con la presunción del cortesano o de los refinamientos de la buena sociedad. En tal sentimiento de vigoroso nacionalismo pintaron Rembrandt su famosa “Ronda nocturna” de Amsterdam, Van Dyck tantos de sus retratos, Wouwermann sus escenas ecuestres, y aquí han de contarse incluso esos festines, diversiones y placenteras chanzas campestres. (Hegel [1842] 1989: 126)

II

Étienne-Joseph-Théophile Thoré, llamado también Théophile Thoré-Bürger –el ciudadano Thoré–⁴ y después William Bürger, abogado de formación, fue un periodista y crítico de arte francés y un comprometido activista republicano cercano al socialismo revolucionario de Saint-Simon:

Como muchos hombres de su generación, estaba obsesionado por las promesas incumplidas de la Revolución de 1789. Pensaba que el destino histórico de los franceses los llevaba a aspirar a un nuevo orden. Desde su juventud saint-simoniana, Thoré creía que la humanidad entera saldría de la fase de transición en la que se encontraba desde el Renacimiento, para entrar en un nuevo período feliz, porque orgánico, armonioso. (Suzman Jowell 1989: 29)

Thoré conoce dos revoluciones, las de 1830 y 1848. Su participación en la Revolución de julio, llamada también las Tres Gloriosas, le significa un nombramiento como sustituto del fiscal del rey en el tribunal civil de La Flèche, un cargo que abandona rápidamente para dedicarse de lleno a la crítica de arte y al periodismo político. Su participación en la segunda –la auténtica heredera de la Revolu-

⁴ La palabra alemana *Bürger* significa “ciudadano”. Thoré utiliza el seudónimo William Bürger a partir de 1855.

ción de 1789–, la denominada Revolución de Febrero, le significa el exilio. En 1839 intenta fundar el periódico *La Democracia*, cuya vocación debía ser la de “continuar el movimiento social y político de la Revolución francesa”. Al año siguiente, publica el folleto *La verdad sobre el partido democrático* y es condenado a una multa y a un año de prisión en Sainte-Pélagie. A partir de 1844 trabaja como crítico de arte en *El Constitucional*. En 1848 rechaza el cargo de director de Bellas-Artes y funda otro periódico, *La verdadera república*, rápidamente prohibido.

Candidato derrotado en varias elecciones regionales, en marzo de 1849 vuelve a editar *La verdadera república* –con el epígrafe “Sin la Revolución social, no hay verdadera república”– pero las oficinas de la redacción del periódico son saqueadas el 13 de junio. El 15 de noviembre de 1849 es condenado al exilio por el Alto Tribunal de Versalles por sus actividades insurgentes. Refugiado político en Bélgica, Suiza, Alemania e Inglaterra, Thoré desarrolla durante diez años una intensa actividad de crítico de arte y de escritor. Visita museos europeos y colecciones privadas, consulta archivos y bibliotecas y, bajo el seudónimo de Bürger –“un nombre cuidadosamente elegido por su sugerencia de ciudadanía supranacional” (Suzman Jowell 1974: 102, n. 15)–, se consolida su fama con la publicación de su larga reseña en *Le Siècle* sobre legendaria exposición “Los tesoros de arte de Gran Bretaña”, realizada en Manchester en 1857.

Amnistiado, Thoré vuelve a París en 1859. Hasta su muerte, en 1869, prosigue sus investigaciones en historia del arte, se implica en importantes ventas de arte, redacta novedosos catálogos de ventas, colecciona⁵ y aconseja a coleccionistas, a la vez que escribe reseñas

⁵ “Mi manía de coleccionar cuadros [*manie de tableau*]”, escribe Théophile Thoré a Felix Delhasse el 23 de enero de 1861, “se refiere sobre todo a obras que pueden

para los Salones anuales y las exposiciones internacionales. Su actividad en el campo de la historia y de la crítica del arte es indisociable de sus ideas radicales de izquierda y de sus escritos políticos. Thoré fracasó en política, pero trasladó su fervor revolucionario al campo del arte: trasladó sus anhelos de cambios sociales de la política a la estética. Si preconiza un papel social para el arte, es fundamentalmente por su dimensión moral. Escribe en el *Salon de 1864*:

El arte tiene por objeto la belleza y no la idea. Pero, mediante la belleza, el arte debe hacernos amar lo que es verdadero, lo que es justo, lo que resulta ser fecundo para el desarrollo del hombre. Un retrato, un paisaje, una escena familiar, un tema [*sujet*] cualquiera, pueden tener este resultado tanto como una imagen heroica o alegórica. Todo lo que expresa, de una manera bien sentida, un carácter profundo del hombre o de la naturaleza encierra el ideal, puesto que provoca la reflexión sobre puntos esenciales de nuestra vida. En este sentido, se puede decir que el tema [*sujet*] no importa demasiado, siempre y cuando entrañe algún elemento significativo y simpático. (Bürger 1870: 14)⁶

ayudarme en mis investigaciones históricas. Ya he reunido algunos cuadros que son interesantes desde este punto de vista, y terminaré teniendo una galería bastante inusual de *bric-à-brac*” (citado en Suzman Jowell 2003: 54). Pese a sus limitados medios económicos, Thoré logró reunir un número significativo de obras; en el momento de su muerte todavía conservaba *El jilguero* (1654) de Carel Fabritius –quien murió en la explosión de Delft el 12 de octubre de 1654 y que fue, según Thoré, el profesor de Van der Meer (Bürger 1866: 308); después de poner en duda la insistencia de Bürger de hacer salir a Vermeer del taller de Rembrandt, H. Havard puede admitir que Fabritius inspiró a Vermeer, pero no que fue su maestro (Havard 1883b: 224)– y tres cuadros con figuras de Jan Vermeer. La pintura de Fabritius tiene un papel central en la novela de Donna Tartt *The Goldfinch* (2013) adaptada al cine por John Crowley en 2019 con el mismo nombre.

⁶ En su alegato durante el juicio por la publicación de *La verdad sobre el partido democrático*, Thoré dijo: “Nuestra moral, me atrevo a decir nuestra religión, es la creencia en el progreso y en la perfectibilidad del hombre y del género humano.

La causa de Thoré siempre ha sido la República y la Democracia. La crítica de arte es, al menos hasta la mitad de la década de 1850, un arma política al servicio de “un principio republicano, la utilidad del arte o el arte para el progreso, un arte en oposición al arte por el arte, es decir, simplemente dedicado al placer estético” (Laugée 2015: 51); un arte al servicio del progreso de la humanidad, es decir, del progreso de la situación política del pueblo. En este sentido, si desde sus inicios como crítico de arte, en 1830, Thoré defiende el realismo en la pintura, ilustrado por Jean-François Millet y Gustave Courbet, “el más pintor [*le plus peintre*] de la Escuela francesa” (citado en Suzman Jowell 1989: 35), porque se ocupa de “pintar lo que se ve”, a saber, la miseria del pueblo y las iniquidades de los poderosos.⁷

Nuestro deber, por lo tanto, no es solo el perfeccionamiento de nuestra vida individual, sino también el perfeccionamiento del mundo político y social” (*Discours prononcé devant les jurés pour sa défense*, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914; citado en Laugée 2015: 46, n. 14).

⁷ El realismo no consiste en “copiar la realidad”: “¿Cómo podríamos copiar la realidad en las artes? Hemos visto escuelas que pretendían hacerlo; pero a estos sectarios estrechos les ocurrió lo que era inevitable, que, a pesar de ellos, nunca fueron capaces de hacer abstracción de su personalidad, y que acabaron, como siempre, en una mezcla y en una aproximación relativa. Dejemos, pues, de lado ese supuesto naturalismo que contraría la naturaleza y que ni siquiera podría existir, esa teoría absurda de la imitación *material* que supondría, en primer lugar, el suicidio del artista y la nada de todas las cosas; pues habría que quitar al mismo tiempo el alma del pintor y la vida incesantemente móvil del ser que quiere pintar” (*Salon de 1847*, en Bürger 1870: 478). Pasando algunas horas entre el *Banquete de la Guardia Cívica de Amsterdam en celebración de la paz de Münster* (1648) de Bartholomeus Van der Helst (1613-1670) y *La ronda de noche* (1642) de Rembrandt (1606- 1669), Thoré escribe al principio del primer volumen de *Museos de Holanda*: “Ambos, cada uno a su manera, llevan la *realidad* hasta la *ilusión*. Pero este acercamiento de palabras en sí demuestra que no hay nada menos real que la *realidad* en pintura. Lo que llamamos así depende de la *manera de ver* de los individuos” (Bürger 1858: 37). Si, como lo veremos, Taine puede ser considerado el teórico supremo del realismo, es preciso consentir que no hay en *pintura* una escuela realista en la decimonónica Francia: Courbet *por sí solo* encarna el realismo.

La inclinación de Thoré por “el carácter de la escuela holandesa en su conjunto: la vida, *la vida viva* [*la vie vivante*], el hombre, sus costumbres, sus ocupaciones, sus alegrías, sus caprichos” (Bürger 1858: 322), le permite conjugar arte y política.⁸ “[E]l arte holandés concuerda con la emancipación religiosa y política que suscitó en Holanda, a principios del siglo XVII, una sociedad nueva” (1858: IX). Es un “arte para el hombre” (Bürger 1858: 326). Las enseñanzas de la república holandesa son claras: “el retorno sincero a la naturaleza y el abandono de los antiguos simbolismos”. Mientras Rafael mira hacia atrás y ve a la humanidad abstracta, Rembrandt mira hacia adelante y ve a “una humanidad real y viva”: el primero encarna la

⁸ “En la pintura holandesa del siglo XVII, Thoré encontró la realización de su ideal estético. Fue en el arte del pasado donde entró en contacto con un arte verdaderamente humano y social, tan tristemente ausente, salvo esfuerzos esporádicos (por ejemplo, Delacroix) en el presente. Los maestros holandeses le proporcionaron el más glorioso ejemplo de realismo, hacia el que las necesidades políticas de los momentos le llevaban” (Rebeyrol 1952: 197). “En más de un sentido, su crítica de arte es un ataque disfrazado contra el gobierno de Napoleón III. En tal contexto, su elogio de la escuela holandesa del siglo XVII constituye un reproche constante dirigido al régimen y al arte oficial del Segundo Imperio” (Suzman Jowell 1989: 28). Es la lucha de la libertad contra la tiranía. Entre 1848 y 1860, cuando vuelve amnistiado a Francia, “una revolución completa había transformado no solo las instituciones políticas, sino la literatura y el arte. De 1830 a 1850, el romanticismo había dominado en todo lo que no era el gobierno y, lo propio del romanticismo, no es solo una manera particular de entender la forma, es también la tendencia al ideal, la generosidad de los sentimientos, la exaltación poética de la pasión. Un cuadro de Delacroix, un poema de Víctor Hugo, un drama de Dumas padre, una novela de George Sand, un discurso de Lamartine, se parecían en esto, que en todos se afirmaban la creencia en la bondad del hombre y de la naturaleza, el entusiasmo por la civilización, la fe en el progreso. La dura prueba a la que la realidad sometió estas teorías de 1848 a 1851 y el régimen inaugurado por el golpe de Estado del 2 de diciembre cambiaron bruscamente las cosas. Se había pensado que la revolución de 1848 devolvería la edad de oro, pero la libertad no había cumplido sus promesas y, sin darle tiempo a corregirse por sí misma, el despotismo había llegado a asfixiarla” (Larroumet 1892: 822).

apoteosis de un estilo artístico pasado, el segundo es el porvenir, es la fuente de un nuevo principio, el de “hacer lo que se ve y lo que se siente” (Bürger 1860, X-XIII).

En el primer volumen de *Museos de Holanda*, Thoré descubre en el *Mauritshuis* de La Haya “un gran pintor, cuya biografía no es más conocida que la de Hobbema, y cuyas obras son aún más escasas. Tan solo se sabe que nació en Delft hacia 1632 [...] Se lo llama van der Meer de Delft (*Delfsche* van der Meer)” (Bürger 1858: 272). Dos años más tarde, en el segundo volumen, dedica 22 páginas a la “Esfinge” de Delft y levanta una corta lista de 12 cuadros auténticos, y de una o dos docenas de cuadros por “reconocer” (1860: 88). En el primero de tres artículos publicados en la *Gaceta de las Bellas Artes*, correspondiente al primero de octubre de 1866, Thoré le dedica su “esfinge” al escritor, periodista y teórico del movimiento realista Champfleury:

Conviene también devolver [*restituer*] a van der Meer junto a Pieter de Hooch y Metsu, en la vecindad de Rembrandt. A mi vez, le dedico mi *esfinge*, que reconocerá como un ancestro de artistas enamorados de la Naturaleza, que la entienden y la expresan en su atractiva sinceridad. (Bürger 1866: 297-298)

Apenas diez años antes, Jan van der Meer –“el pintor *realista*” de la *Lechera* y de la *Vista de Delft* (1866: 330)– era prácticamente un desconocido.⁹ En algunos catálogos y publicaciones aparecen nom-

⁹ “En el museo de La Haya, un paisaje soberbio y muy singular cautiva a todos los visitantes e impresiona vivamente a los artistas y entendidos en pintura. Es una vista de ciudad, con un muelle, una antigua puerta en arcada, edificios de muy variada arquitectura, muros de jardines, árboles, y, delante, un canal, una lengua de tierra y algunas figuras humanas. El cielo gris plateado y el tono del agua nos recuerdan un poco a Philip Koninck. El brillo de la luz, la intensidad del color, la

brados cuadros como *La encajera* [*Dentellière*] –hoy en el Louvre– y la *Vista de Delft* – hoy en el *Mauritshuis*– con unos datos biográficos muy inciertos donde se mezclan a menudo tres van der Meer en uno –un Jan van der Meer de Utrecht, y dos de Haarlem–.¹⁰ No es precisamente el menor de los méritos de Thoré el haber “separado” los van der Meer mediante una investigación tan rigurosa como novedosa de las firmas autógrafas en esta entrega y en la siguiente. El segundo artículo, correspondiente al primero de noviembre, empieza con una sentida petición: “Debemos, por favor, aceptar a van der Meer de Delft en esta pléyade de «pequeños maestros» holandeses, y como su igual. Como ellos, es naturalmente original y lo que ha hecho es perfecto” (Bürger 1866: 459).

A diferencia de sus contemporáneos, Thoré no utiliza “pequeños” en un sentido peyorativo: si Gerrit Dou pasa por ser “el primero de los *pequeños* pintores holandeses”, es porque el *pintor de género* se diferencia de Rembrandt, de van der Helst y de algunos otros “maestros de la *gran* pintura” (Bürger 1858: 77-78), por el tamaño de sus pinturas. En esta “pléyade”, que incluye, entre otros, a Gabriël Metsu, a Gerard Ter Borch, a Jan Steen y a Pieter de Hooch, Van der Meer de Delft se destaca por un suplemento de acento, de

solidez de los empastes en ciertas partes, el efecto muy real y, sin embargo, muy original, también tienen algo de Rembrandt. [...] Cuando visité por primera vez los museos de Holanda, hacia 1842, este extraño cuadro me sorprendió tanto como la *Lección de Anatomía* y los otros Rembrandt, muy curiosos, del museo de La Haya. Al no saber a quién atribuirlo, consulté el catálogo: «Vista de la ciudad de Delft, del lado del canal, por Jan van der Meer de Delft». [...] ¡Vaya! ¡He aquí uno que no conocemos en Francia, y que bien merecería ser conocido!» (Bürger 1866: 298). “Van der Meer es casi inédito en Francia”, escribirá Fromentin diez años después (Fromentin 1876: 224).

¹⁰ Henry Havard (1883a) llena parcialmente este vacío en la rehabilitación de Vermeer por Thoré.

fisionomía,¹¹ de distinción y de extrañeza: la “corrección de pose y expresión” (Bürger 1866: 460); “La cualidad más prodigiosa de Vermeer, incluso antes de su instinto fisiognómico, es la calidad de la luz” (Bürger 1866: 461):

En Vermeer, la luz no es en absoluto artificial; es precisa y normal como en la naturaleza, y tal como un físico escrupuloso puede desearla. [...] La luz parece provenir de la pintura misma, y los espectadores ingenuos se imaginarían fácilmente que el día se cuela entre el lienzo y el borde. [...] Es a esta exactitud de la luz que Vermeer debe todavía la armonía de su colorido. (Bürger 1866: 462)

“Como pintor de escenas familiares, Vermeer tiene iguales. Como pintor de vistas de ciudades, es único. Uno no sabría con quién compararlo” (Bürger 1866: 462). En el tercer artículo, correspondiente al primero de diciembre de 1866, después de reproducir el *Catálogo de pinturas* vendidas el 16 de mayo de 1696, en Ámsterdam, con los veintiún “cuadros absolutamente auténticos del «Delftois»”, Thoré presenta “la clasificación de un catálogo general de la obra hoy en día conocida” de van der Meer de Delft. En ella “separa” los cuadros “auténticos”, los “dudosos”, los señalados por “aficionados experimentados” y aquellos cuya existencia fue “constatada”, pero cuyo rastro se perdió. Además, separa:

los tres géneros diferentes en los que sobresalió van der Meer: escenas familiares, pinturas de costumbres: – conversaciones, como dicen los holandeses–; vistas de ciudades, de casas, las Callejuelas [*Ruelles*], según el término usado también en Holanda; finalmente, los paisajes; y aun algunos cuadros excepcionales, de *naturaleza muerta*, como

¹¹ Bajo el nombre de Théophile Thoré, publica un *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomie à l'usage des artistes* (Paris, Librairie usuelle, 1836).

no dicen los holandeses, so pretexto de que la naturaleza es por doquier viva, aun cuando parece inmóvil: *stil leven*, la vida tranquila; es la misma expresión que en alemán: *still leben*; la misma que en inglés: *still life*. (Bürger 1866: 543-544)

El resultado de esta “ingenua” separación es la autenticación de cincuenta cuadros –un número ciertamente muy superior a los treinta y cinco reconocidos en el presente– que hace de Thoré el gran descubridor de Vermeer.

Musées de la Hollande (1858 y 1860) es una obra fundamental: supera no solamente en calidad todas las guías previamente publicadas sobre las colecciones de pintura holandesa –generalmente muy deficientes–, sino que “inauguró una nueva era en la historiografía del arte holandés” (Suzman Jowell 2001: 47):

Es posible que sus *Musées de la Hollande* no hayan incitado a la revolución ni traído la nueva República Universal, pero establecieron un canon y una imagen duraderos del arte holandés del siglo XVII, e influyeron decisivamente en los términos en los que se veía, valoraba y emulaba el arte holandés; fue una imagen que tomó algún tiempo para cambiar. (Suzman Jowell 2001: 56)

A diferencia de muchos críticos de arte contemporáneos que, a menudo, no han visto las obras que comentan, Thoré afirma que “[c]uando se trata de pintura es absolutamente necesario ver con sus propios ojos, juzgar solo después de una autopsia, *nach Autopsie*, como dicen los alemanes, empleando a la perfección la palabra según su etimología: *autos opsis* –ver por sí mismo–” (Bürger 1858: 240). Para cada pintura, Thoré busca delimitar el tema, la escuela –“El acercamiento de las obras en toda la línea de una escuela es el procedimiento más instructivo para los artistas y para los aficiona-

dos. Solo se conoce bien lo que hemos estudiado desde el principio hasta el final” (Bürger 1860: 5)–, la técnica empleada, al igual que la verificación con la mayor certeza posible de la firma, de las fechas – “¡Qué desgracia que Van Ruijsdael nunca haya fechado sus cuadros! Esto es un obstáculo para hacer la historia en serie de sus producciones, sin lo cual, en mi opinión, nunca se podría entender bien íntimamente a un maestro” (Bürger 1860: 133)–, el lugar que la pintura ocupa en la obra del artista, comparándola con otras pinturas visibles en otras colecciones, y las dimensiones. Con este método¹², que consiste en “proceder de lo conocido a lo desconocido” (Bürger 1866: 464), Thoré ha escrito unas páginas excelentes e inolvidables sobre varios maestros de la escuela pictórica holandesa del Siglo de Oro.

En cada uno de los cuatro museos que visita –el Rijksmuseum y la colección Van der Hoop en Ámsterdam, el Mauritshuis en La Haya, y el Boijmans en Rotterdam– empieza con Rembrandt “que amo por encima de todos los pintores” (Bürger 1866: 462), presentado como un gran artista naturalista “cuyo genio está a una distancia infinita por encima de todos los artistas de su país” (Bürger 1858: 92). Dejando de lado los efectos retóricos del “por encima”, lo que se advierte a la lectura de *Museos de Hollanda* es que Rembrandt

¹² Véase Bürger 1860: 19, n. 1. “Cada pintura es examinada por tema, estilo, condiciones técnicas y descrita vívidamente para el ojo de la mente del lector. Investiga, con un aire de rectitud positivista, firmas, ortografía, fechas, dimensiones. Pero también proyecta narrativas imaginadas, divaga, revisa, rememora. Comenta sobre la procedencia, el precio y la reputación –a menudo protestando por el olvido injusto– o la fama inmerecida. Relata conversaciones con curadores y restauradores que amablemente quitaron pinturas de las paredes para examinarlas más de cerca. No se limita al museo en cuestión, y a menudo se refiere a otros edificios municipales o colecciones en Holanda (o incluso en cualquier parte de Europa) para apoyar un argumento o establecer el paradero de la obra de un artista” (Suzman Jowell 2001: 47).

encarna para Thoré la escuela holandesa, y que se convierte –para bien y para mal– en la vara de medir a todos los demás artistas: por eso todos son estudiados después de él, clasificados según su especialidad. Así, “lo que se podía tomar del pintor, si no del poeta original y del pensador profundo, Adrian van Ostade se lo apropió” (Bürger 1858: 92)¹³. Pieter de Hooch que “se aferra mucho al método rembranesco” (Bürger 1858: 98; 1860: 56):

[Si] este genio del Norte es siempre y en todas partes el primero [...] La admiración, sin embargo, es compartida entre él y Paul Potter en el museo de La Haya, como entre él y van der Helst en el museo de Ámsterdam. Allí, el famoso *Banquete de los arcabuceros* les parece a los holandeses una obra maestra a la altura de *La ronda de noche*¹⁴; aquí, el famoso *Toro*, una obra maestra a la altura de *La lección de anatomía*. (Bürger 1858, 190-191).

A propósito del *Paisaje en el que se encuentran los retratos d’Adriaen van de Velde y de su esposa*¹⁵ de Adriaen van de Velde,

¹³ “Adriaan van Ostade es una especie de Rembrandt en pequeño” (Bürger 1858: 92).

¹⁴ Como se sabe, la compañía de arcabuceros del Capitán Frans Banninck Cocq, óleo sobre lienzo, 379,5 x 435,5 cm, viene de su *doele*, o *doelen* –que significa disparo–, del local de su corporación. Pero lo que no sabíamos sino hasta recientemente, gracias a la restauración del cuadro que hizo el Rijksmuseum, es que el barniz que cubre el lienzo contiene betún de Judea que, ennegrecido con el tiempo, le da un aspecto oscuro a la escena. Bürger ya había advertido que el título escogido en el siglo XIX era erróneo: “La luz, sin embargo, es tan extraña, tan fenomenal a primera vista, que a menudo se ha tomado este efecto por un efecto nocturno, y esto es sin duda lo que contribuyó a hacer bautizar el cuadro con el absurdo nombre: *La ronda de la noche*. [...] Es, pues, la luz del sol, del pleno sol, inundando los puntos en los que sus rayos inciden a través de las aberturas; lo que hace que los espacios parezcan más oscuros donde los rayos no se deslizan directamente” (Bürger 1858: 13-14).

¹⁵ *Portrait of a couple with two children and a nursemaid in a landscape* (1667), óleo sobre tela, 148 x 178 cm. Hoy en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

que detalla en el museo van der Hoop, escribe: “Nos hemos dejado llevar por la serie de artistas que se adhieren más o menos a Rembrandt, cuando hubiéramos debido hablar en primer lugar de una obra maestra incomparable, la más preciosa y cara del Museo van der Hoop” (1860: 88-89). Y, desde luego, Frans Hals, “este maestro valiente y original, que debe ser considerado como el verdadero precursor de Rembrandt, y que casi lo igualó, después de haber desarrollado (*agrandi*) su estilo al ver obras del joven pintor establecido en Ámsterdam” (1860: 121), y a quien Bürger devolvió su “legítimo” lugar en la pintura holandesa del siglo XVII en dos artículos que publicó en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1868.¹⁶

Con todo, es cuando Bürger se aparta –no suficientemente a menudo, en nuestra opinión– de su vara de medir que parece sentirse más cómodo y que es más justo.

Holanda tiene este privilegio único de haber producido más de una docena de artistas perfectos en lo que son [...] cada uno tiene su carácter original y su manera personal. Gerard Dov (scil. Gerrit Dou) no obvia [*ne dispense point*] a van Ostade, ni Metsu a Jan Steen; Paul Potter no borra a Aalbert Cuijp; ni Ruijsdael a Hobbema. Todos tienen una individualidad muy distinta, y fácilmente reconocible. (Bürger 1858: 79-80).

Con la licencia que le concede este privilegio Bürger plasma unos retratos, ya no pictóricos, sino literarios, donde pierde la moderación y el comedimiento que exigen un Rembrandt ante el cual uno

¹⁶ *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 219-230, 431-448. “Fue en los escritos de Bürger donde por primera vez se le dio a Hals el lugar que le corresponde. Ignorando los breves y censuradores relatos acerca del desenfreno de Hals, Bürger emprendió una cuidadosa revalorización crítica e histórica del maestro” (Suzman Jowell 1974: 105-107).

“se recoge [*se recueille*]” (1858: 22). Da rienda suelta a sus gustos más acordes con su propio temperamento, entusiasta, anticlerical y de libre pensador, y aparece “la obra del incomparable Jan Steen” (1858: 124), “el gran mimo de la risa” (1866: 316).

[E]l franco bromista, [...] el humorista espiritual y profundo que parece haber elegido la comedia humana como texto para sus pinturas. [...] La *epopeya* de Jan Steen [...] toca lo más profundo de la humanidad. [...] No hay una obra de Jan Steen que no sea una burla de las costumbres o de las pasiones. [...] Las invenciones burlescas de Jan Steen, lejos de ser la glorificación de los extravíos que le gusta describir, tienen siempre en el fondo un significado moral. La intemperancia, el libertinaje, la pereza, el desorden, muestran siempre su castigo en algún resquicio del propio cuadro. Absolutamente como en el Marqués de Sade o en M. Bouilly. (Bürger 1858: 104 -110; véase 252-258)¹⁷

Tal vez, Bürger estaba pensando en Hegel –y Hegel, a su vez, en Jan Steen, Brueghel el viejo, o Adriaen Brouwer– quien escribe a propósito de la pintura neerlandesa:

cuando de lo insignificante y contingente pasa a lo rústico, a la naturaleza tosca y vulgar, estas escenas aparecen tan por entero impregnadas de un júbilo y una alegría ingenuos, que lo que constituye el objeto y el contenido propiamente di-

¹⁷ Jean-Nicolas Bouilly, abogado, escritor, dramaturgo y político. Fue muy activo durante la Revolución francesa de 1789. Véase, también, Bürger 1858, 252-258. “Insistiré en el carácter del genio de Jan Steen, siempre que nos encontremos con sus obras maestras” (Bürger 1860: 108). “Mientras que Rembrandt, con una naturalidad profunda y sublime, expresa el lado serio de la vida, la ciencia, el trabajo, el patriotismo, la devoción, a veces incluso las pasiones, a la manera de Shakespeare, artistas honestos y plácidos, como Adriaan van Ostade, o alegres bribones, como Brouwer y Jan Steen, se entregan a la burla y toman la existencia por su lado burlesco” (Bürger 1860: 110).

chos no es lo vulgar, que solo es vulgar y canallesco, sino este júbilo y esta ingenuidad [...] En este despreocupado abandono de sí reside aquí el momento ideal: es el domingo de la vida que todo lo iguala y aleja toda maldad; hombres tan de todo corazón bienhumorados que no pueden ser del todo malos y despreciables [...] Una jovialidad y comicidad tales forman parte del inestimable valor de estos cuadros. (Hegel [1842] 1989: 643)¹⁸

Teerbug (scil. Ter Borch), por otro lado, más plácido que Jan Steen, no se parece a nadie y merece un lugar aparte. “Fue él quien inventó las escenas de interior elegante, las conversaciones, los juegos de cartas, las galanterías discretas, la recepción de esquelas amorosas, los conciertos íntimos, en un pequeño salón tapizado de seda, donde las jóvenes ladies coquetamente adornadas exhiben con despreocupación sus vestidos de satén” (Bürger 1858, 118), unas escenas a las que los pintores de género holandeses son tan aficionados. También están distinguidos Gabriël Metsu, hermano menor de Ter Borch, y “su igual”, Jacob van Ruysdael, con sus pinturas de paisajes, Philips Wouwerman, con sus escenas de batallas, con sus escenas de interior, entre otros “artistas perfectos en lo que son”.

El arte pictórico holandés del siglo XVII, “con su *naturalismo*” es, pues, original y único en la Europa moderna.

¹⁸ “[E]n las cantinas de los holandeses, en bodas y bailes, comiendo y bebiendo, aunque se produzcan altercaciones y golpes, solo hay alegría y placer, y también hay mujeres y muchachas, y todo y todos están penetrados por el sentimiento de libertad y desenfreno. Esta jovialidad espiritual de un goce lícito, que cabe hasta en las obras en que aparecen animales y se revela como saciedad y placer, estas frescas, briosas libertad y vitalidad, espirituales en la aprehensión y en la representación, constituyen el alma superior de tales cuadros” (Hegel [1842] 1989: 126).

Hace tiempo que se escribió: una sociedad nueva requiere un arte nuevo [*A société nouvelle, art Nouveau*]. [...] Ahora bien, el arte holandés es el primero que ha renunciado a toda imitación del pasado, y que se ha vuelto hacia lo nuevo. Este es su valor esencial, además de su habilidad técnica, su naturalidad y su claridad. (Bürger 1860: XV)

III

Hyppolite Taine, filósofo, autor de numerosos libros sobre muy variados temas, fue una de las figuras más influyentes de la vida intelectual francesa de su época. Expone su concepción de la estética –“una estética de tipo histórico-natural” (Fernández Uribe 2003: 51)–¹⁹ en su *Filosofía del arte*.²⁰ El libro, que consta de cuatro tomos y que fue publicado en 1882, resume las diez lecciones que impartió en la Escuela de Bellas Artes en París durante cinco años, de 1865 a 1869, en la cátedra de *Arte y Estética*. En el primer año, las clases

¹⁹ “La idea fundamental de Hipólito Taine es tan clara como indiscutible: la comprensión de una obra de arte solo es posible si se relaciona con todos los elementos que configuran su medio físico, artístico y cultural. Sin embargo, Taine la utilizó para formular un esquema causal determinista, basado en las ciencias naturales. A pesar de la gran influencia que ejerció en su propio tiempo, hoy se conocen menos sus ideas que las críticas que se le formulan. Por ello, conviene revisar sus propuestas metodológicas y teóricas que, a pesar de sus limitaciones, son básicas todavía para analizar la obra de arte como «hija de su tiempo»” (Fernández Uribe 2003: 49). “No queremos desconocer la vinculación esencial entre el arte y su tiempo que mueve la reflexión de Taine y que lo hace todavía merecedor de una atención especial. Sin embargo, es necesario señalar que aquellas ideas básicas deben ser sometidas a una nueva lectura que permita liberarlas de los lastres de la causalidad positivista y de los rezagos del idealismo” (Fernández Uribe 2003: 59-60).

²⁰ “La Filosofía del arte (1865) de H. Taine (1828-1893) ha sido aceptada como el paradigma de las sociologías decimonónicas del arte. [...] Su peculiaridad estriba en el intento de acometer las dependencias del arte respecto a las sociedades, en las cuales florece, desde una explicación causal, determinista y supuestamente científica” (Marchán Fiz, 1987: 166).

versaron sobre el arte italiano desde el siglo XIII hasta el 1500; al año siguiente, las lecciones fueron retomadas desde el siglo XVI y llegaron hasta la “decadencia” en el siglo XVII. Las lecciones continuaron el tercer año con las escuelas de Venecia, Bolonia y Nápoles, el cuarto año fueron sobre pintura de los Países Bajos y el quinto sobre escultura griega. Integrados al desarrollo histórico, el autor introduce módulos metodológicos en los que deja explícitos los principios y el “espíritu” de su teoría: la naturaleza de la obra del arte, la producción de la obra de arte –tomo I–, y el ideal en el arte –tomo IV, el más filosófico–. Considera que toda producción artística es fruto de fuerzas históricas y naturales (situación geográfica, condiciones político-económicas y sociales de una época determinada). Para Taine la “facultad dominante” del artista es una función de la raza, del ambiente físico y del momento en el que desarrolla su actividad. Es decir, defiende un cierto determinismo histórico que reduce lo artístico a funciones del ambiente físico y del momento histórico. A pesar de ello, el arte sigue unas pautas evolutivas que, un tanto a la manera hegeliana, se despliegan y se manifiestan con mayor o menor calidad, en función del desarrollo de la generalización de la idea expresada, la plenitud de su expresión y de su valor moral.

La *École des Beaux-Arts* en la que Taine se desempeñaba era una escuela de artistas estructurada en función del ideario clasicista. El respeto a los modelos artísticos del pasado y la concepción de la historia como *magistra vitae* (maestra de la vida) estaban en el centro de la cultura institucional. Tener en cuenta este dato permite apreciar el efecto de ruptura que el estilo de Taine podía producir. En París, la historia del arte taineana arremetía, a través de su ethos liberal, contra la estética moralizante de Victor Cousin, filósofo y funcionario del gobierno; mientras que su énfasis en las condiciones externas al artista (el medio o *milieu*) discutía con la teoría del

art pour l'art defendida por el crítico romántico Théophile Gautier. “Taine era crítico e historiador (las dos palabras son intercambiables para él); [...] pero no era crítico e historiador del arte [...] En resumidas cuentas, la crítica sin arte, tal era la condición de Taine” (Lombardo 1985: 180). En sus cursos, Taine permanece fiel a su concepción de una estética “moderna”, o sea, “histórica, no dogmática; es decir, que no impone preceptos, sino que señala leyes” (Taine 1865: 20).²¹ Así las cosas, la crítica de arte debe ser como una ciencia que plantea leyes con el fin de explicar unos fenómenos.

El método moderno que trato de seguir, y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer; nada más que esto. Comprendida de esta manera, la Ciencia ni perdona: consigna y explica. [...] Casi podríamos considerarla (scil. esta nueva ciencia) como una especie de botánica, aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas. (Taine 1865: 21-22)²²

²¹ Las citas de Taine corresponden a la traducción de Amparo Cebrián y Federico Climent Terror para la primera edición castellana de *Filosofía del arte* en cuatro tomos (véase Taine 1922). Entre paréntesis se indica la paginación de la edición francesa original para cada caso.

²² “Por encima de la coincidencia instintiva de los diversos gustos, los modernos procedimientos de la crítica vienen a sumar la autoridad de la ciencia a la autoridad del sentido común. [...] [L]a primera operación en historia consiste en situarse en el lugar de los hombres y en sus costumbres; en adoptar sus sentimientos, en repensar sus ideas, en reproducir en sí mismo su estado interno; en representarse minuciosamente y de manera palpable el medio en que vivían, en seguir con la imaginación las circunstancias y las impresiones que, actuando sobre su carácter innato, han determinado los hechos y guiado la vida de aquellas gentes” (Taine 1867: 18). Taine recurre constantemente a la botánica para explicar en qué consiste la naturaleza de la obra de arte y la ley de su producción: “vegetación”; “flores diversas”; “floración”; “el arte germinaba”; “la vida” (1865: 80, 81, 100; 1866: 4-5). En el Tomo 2, dedicado a “La pintura de los Países Bajos”, se refiere a la historia

Taine no está interesado en describir determinadas obras de arte²³, sino en definir el arte: ¿qué es el arte? ¿cuál es su naturaleza? Para explicar en qué consiste “un carácter de importancia”, tema central que estudia en el Tomo 1 –“Hacer que un carácter predomine sobre todos los demás: tal es el fin de la obra de arte” (1867: 19)²⁴– Taine

del arte en Italia y en los Países Bajos en estos términos: “Es una floración preparada profundamente, y desde largo tiempo atrás, por una elaboración de la savia, conforme a la estructura adquirida y a la naturaleza primitiva de la planta que la produce. En consecuencia con nuestro método, vamos a estudiar en primer término esa historia íntima y previa, en la que habrá de fundarse la historia externa y posterior. Veamos ante todo la semilla, es decir, la raza con sus cualidades básicas e indelebles, tales como se han conservado a través de todas las circunstancias y bajo todos los climas; después la planta, o sea el pueblo, con sus cualidades originales acrecentadas o disminuidas, pero en todo caso aplicadas y transformadas por el medio y la historia; por último, la flor, es decir, el arte y especialmente la pintura, en la cual culmina todo este desenvolvimiento” (Taine 1869: 2); “De igual manera que una profunda revolución geológica trae consigo su fauna y su flora características, del mismo modo a cada gran transformación de la sociedad y del espíritu corresponden determinados tipos ideales. En tal respecto, nuestros museos se parecen a las galerías de Historia Natural, ya que los seres imaginarios, lo mismo que los seres vivos, son a un tiempo producto e indicio del medio en que se han formado” (Taine 1869: 69). A propósito del “ideal del arte”, escribe: “Nosotros, según nuestra costumbre, lo estudiaremos metódicamente como naturalistas” (Taine 1867: 1-2).

²³ Una breve referencia a Rubens en el tomo 1 (Taine 1865: 49-50; 58-59), otra más larga en el Tomo 2 (1869: 130-139), y unas pocas páginas en el Tomo 2 sobre Rembrandt (1869: 162-166), por cierto, magníficamente escritas, revelan una gran sensibilidad estética, pero carecen de un análisis crítico de algún cuadro en particular.

²⁴ “[E]l arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante o un modo de ser principal del objeto” (Taine 1865: 51). “En todos los detalles de la vida ordinaria, en todas las muestras de interior satisfacción y de duradera prosperidad hallaréis los efectos del carácter fundamental que ha quedado impreso en el clima y en el suelo, en el animal y en el vegetal, en el hombre y en todas sus obras, en la sociedad y en el individuo. [...] Sacarle a la luz y hacerle patente es la misión del arte, y ya comprenderéis que si el arte consagra su esfuerzo a tal objeto es que la Naturaleza no llega a realizarlo”

hace “una escapada hacia la historia natural” (1867: 25): se vale del “principio de la subordinación de los caracteres” en las clasificaciones de la botánica y de la zoología, el de “la analogía de los caracteres, por la cual Geoffroy Saint-Hillaire explicó la naturaleza de los animales y Goethe la estructura de las plantas” (1867: 30-31). Aplica este principio al hombre, “ante todo al hombre moral y a las artes que lo toman como objeto” (1867: 34), y se vuelve geólogo. Se convierte en “un cavador que remueve el terreno y así pone de manifiesto nuestra geología moral” (1867: 34-35), al descubrir las diversas capas de ideas y sentimientos que existen en el hombre.

En la superficie del hombre se hallan las costumbres, las ideas, una especial aptitud de espíritu que duran tres o cuatro años; éstos corresponden a la moda y al momento. [...] Más abajo se extiende una capa de caracteres algo más sólidos: dura veinte, treinta, cuarenta años; [...] Ya hemos llegado a las capas de tercer orden, de gran extensión y espesor. Los caracteres que la constituyen duran un período histórico completo, como la Edad Media, el Renacimiento o la época clásica” (Taine 1867: 35-38).

Las obras de arte son, así, la adecuada expresión del hombre moral, es decir, de su carácter. ¿Cómo no pensar en Hegel cuando uno lee la Primera parte –“Las causas permanentes”– de *La filosofía del arte en los Países Bajos*?

(Taine 1865: 57). “[L]a obra de arte tiene como fin manifestar algún carácter esencial o saliente con más claridad e intensidad que lo manifiestan los objetos reales. Para ello el artista se forma una idea de ese carácter, y en consecuencia con su idea, transforma el objeto real. Este objeto, transformado de tal suerte, se halla en *conformidad con la idea*, o en otros términos, *es ideal*” (Taine 1867: 2; véase también 1865: 60).

Dos grupos de pueblos han sido, y son todavía, los principales factores de la civilización moderna. De una parte, los pueblos latinos o latinizados: italianos, franceses, españoles y portugueses; de otra, los pueblos germánicos: belgas, holandeses, alemanes, daneses, suecos, noruegos, ingleses, escoceses y americanos. En el grupo de los pueblos latinos, los italianos son, incontestablemente, los más artistas; en el grupo de los pueblos germánicos lo son, sin disputa, flamencos y holandeses. De suerte que estudiando la historia del arte en ambos países estudiaremos la historia del arte moderno en sus dos representaciones más elevadas y opuestas. (Taine 1869: 1-2)

La oposición entre las razas germánicas y las razas latinas, la influencia del clima y del suelo, la formación del carácter, las costumbres y los gustos, la excelencia y la superioridad de la pintura en los Países Bajos, y por qué este arte es “nacional” –“la razón de este hermoso privilegio estriba en el carácter nacional” (Taine 1869: 49)– se inspiran claramente de lo que Hegel escribe a propósito de la pintura en la tercera sección de la Tercera parte de su *Estética*, “Las artes románticas”:

Aquí se hace valer primordialmente el espíritu particular de los pueblos, de las provincias, de las épocas y de los individuos, y afecta no solo a la elección de los temas y al espíritu de la concepción, sino también a la índole del dibujo, del agrupamiento, del manejo de los pinceles, del tratamiento de determinados colores, etc., hasta las manías subjetivas. (Hegel [1842] 1989: 594)

A lo largo del segundo Tomo de su *Filosofía del arte*, dedicado a Gustave Flaubert, Taine aplica la regla que había establecido al principio de sus lecciones:

[P]ara comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento, en que el artista produce su obra. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones. (Taine 1865: 13).

“Para estas imaginaciones realistas y en este medio republicano” (Taine 1869: 157), la “pintura pública” representa a un ciudadano de carne y hueso, a tal magistrado que gobierna bien, al valiente oficial, pero también a grupos de hombres reunidos en torno a su oficio, síndicos, arcabuceros y profesores, “verdadero cuadro de historia, lo más instructivo y expresivo de cuantos existen” (Taine 1869: 158), que adornan los espacios institucionales²⁵. La “pintura privada”, la que adorna las casas particulares, es “la representación del hombre real y de la vida real, tales como los ojos los ven: burgueses, campesinos, ganado, pequeñas tiendas, posadas, habitaciones, calles y paisajes. No es necesario transformarlos a fin de darles más nobleza; les basta existir para ser dignos de interés” (Taine 1869: 159). En cuanto a la fidelidad de los cuadros, para Taine solo se justifica por “la pesadez sin idea de un realismo laborioso” (Christin 1985: 198). En Holanda, afirma, “el ideal es estrecho”. El artista holandés “no se parece a nuestros pintores. [...] es más ingenuo; [...] comparado con nosotros es un artesano”; “Estaríamos bien y a gusto en su cuadro. Vemos que no imagina más allá” (Taine 1869: 160-162).

²⁵ “[A] pesar de la oposición general (y a veces violenta) a las imágenes en los lugares de culto, los holandeses apreciaban el papel que las representaciones visuales desempeñaban en la edificación y el disfrute de los ciudadanos reformados” (Nadler 2003: 49); véase también Nadler 2003: 75-76.

IV

Eugène Fromentin estudió leyes en París, pero se dedicó a la pintura y a la literatura. Como artista –ni Thoré ni Taine lo eran–, atraído por el mundo oriental, entonces de moda en los medios culturales, hizo viajes a Argelia y a los confines saharianos. De los textos de Fromentin solamente *Dominique* (1863) pertenece al ámbito estrictamente literario. En el resto de su producción se aprecia cómo su actividad de escritor es influida por su faceta de pintor; así, ilustró él mismo dos libros en los que relató sus impresiones de viaje: *Un verano en el Sahara* (1857) y *Un año en el Sahel* (1859).

Fromentin es el autor de un único libro sobre crítica de arte, *Les Maîtres d'autrefois* [Los maestros de antaño], redactado después de un viaje de unos días en Bélgica y Holanda, del 5 al 30 de julio de 1875. Publicado poco antes de su muerte, este libro tuvo un éxito considerable y numerosas reediciones. Varias razones lo llevan a emprender este viaje de estudio hacia el norte, lejos de Argelia, que le había traído gloria y fortuna. Los dos volúmenes dedicados a la pintura de los Países Bajos –*Historia de pintores de todas las escuelas* (1861) de Charles Blanc, así como *Los Museos de Holanda* (1858 y 1860) que Thoré firma como Willian Bürger – lo animan a querer descubrir *in situ* las pinturas que solo conoce a través de los grabados y las composiciones de los pequeños maestros con quienes los críticos a veces comparan sus obras. Como prólogo a su estudio, escribió:

Vengo a ver a Rubens y Rembrandt en casa, y también la escuela holandesa en su ambiente, siempre el mismo, de vida agrícola, marítima, de dunas, pastos, grandes nubes, horizontes delgados. [...] Solo traduciré con sinceridad las sen-

saciones sin consecuencia de un *diletante* puro. (Fromentin 1876: 1-2)

“El «efecto», tal es la clave del gusto pictórico de Fromentin. Su estética no es la de lo bello, sino la del *abandono de uno mismo* a un poder que lo supera y lo arrastra” (Christin 1985: 200).²⁶

El viaje de Fromentin empieza con una visita del museo de Bellas Artes de Bruselas y prosigue en Malinas, Amberes y La Haya, donde admira a Rubens, Ruysdael y Van Dyck. El 16 de julio, está en Amsterdam y mira los cuadros de Rembrandt. De paso por Haarlem, el 20, se detiene frente a los de Frans Hals. Se dirige después a Gante y a Brujas para ver los de Van Eyck y Memling antes de terminar su gira en Bruselas a la búsqueda de los primitivos flamencos. Fromentin consigna sus observaciones frente a los cuadros o consultando catálogos. Sus abundantes apuntes –a menudo escritos con el idioma y la gramática de los pintores, y que “no tienen ni plan ni método” (Fromentin 1876: 417)– y su memoria son la materia que usa para el libro escrito a su regreso en su propiedad de Saint-Maurice cerca de La Rochelle durante el verano y el otoño de 1875.²⁷

²⁶ “Porque «el efecto», si es generalmente una sorpresa, es también una *proximidad*. Gracias a él se salva una distancia entre un objeto –una imagen– y el hombre que lo observa. Existe un *vínculo* entre el uno y el otro, misterioso y vital” (Christin 1985: 202).

²⁷ “De hecho, estos estudios solo serán apuntes, y estos apuntes los elementos desarticulados y desproporcionados de un libro por hacer: más especial que los que se han hecho hasta ahora, donde la filosofía, la estética, la nomenclatura y las anécdotas ocuparían menos espacio, los asuntos propios del oficio mucho más. Sería como una especie de conversación sobre pintura, donde los pintores reconocerían sus hábitos, donde la gente del mundo aprendería a conocer mejor a los pintores y la pintura. Por el momento, mi método será olvidar todo lo que se ha dicho sobre este tema, mi objetivo es plantear preguntas, hacer que las personas quieran pensar en ellas e inspirar a aquellos que serían capaces de prestarnos semejante servicio la curiosidad por resolverlos” (Fromentin 1876: 3). *Los maestros de antaño*, con sus

Los maestros de antaño no intenta ofrecer un tratado sistemático ni ordenado de las escuelas pictóricas locales; es una colección de impresiones y juicios sugeridos por algunas obras y por algunos maestros antiguos a un artista moderno, educado en la escuela de Eugène Delacroix y de Alexandre Decamps. El libro está dividido en dos partes principales: la primera tiene como tema la pintura flamenca y domina en ella la figura de Rubens; la segunda trata de la escuela holandesa y termina con el examen de las obras maestras de Rembrandt.

Rubens es el pintor favorito de Fromentin: representa la figura ideal del artista digno y equilibrado. Fromentin lo entiende y compone un retrato casi perfecto, intelectual con una curiosidad sensible, pintor consumado, *homme de lettres*, culto, erudito y avezado en todas las formas de arte. En lo que respecta a Rembrandt, Fromentin está mucho menos seguro de haber entendido al hombre y su arte. Fromentin elogia algunas de sus cualidades, sus juegos de color y su extraordinaria aprehensión y uso de la luminosidad. En general, a Fromentin le cuesta bastante trabajo escribir sobre Rembrandt:

No sorprenderé a nadie si digo que *Ronda nocturna* no tiene ningún encanto, y el hecho no tiene paralelo entre las mejores obras de arte pintoresca. Sorprende, desconcierta, se impone, pero carece absolutamente de esta primera atracción insinuante que nos persuade, y casi siempre comenzó por desagradar. (Fromentin 1876: 326)

estudios en los que no hay “ni método alguno, ni camino definido” (Fromentin 1876: 2) no es este libro.

Los incondicionales de Rembrandt nunca le perdonarán su análisis negativo de la *Ronda nocturna* y de *La lección de anatomía* (Fromentin 1876: 291-297), ni sus reservas sobre el artista.

Admirador de Taine, Fromentin aplica sus teorías sobre la raza, el medio ambiente y el tiempo, cuidándose de establecer el entorno físico e intelectual que vio nacer las obras de los pintores flamencos y holandeses. Fromentin identifica crítica e historia del arte, entendiendo cómo la valoración de una obra implica el conocimiento de sus premisas y conexiones históricas, y se interesa por la biografía de los pintores –por la vida fácil y feliz de Rubens, por la solitaria y atormentada de Rembrandt– solo para buscar la coincidencia entre el artista y el hombre. Un punto esencial de su “método” es la importancia dada al análisis estilístico. Pintor, Fromentin se destaca en este ejercicio y sus consideraciones sobre el oficio ocupan más espacio que sus comentarios históricos o anecdóticos sobre las obras, como en el caso de Rembrandt: “Así que, les advierto, no escaparé a las controversias técnicas que la discusión requerirá” (Fromentin 1876: 330).

Según Fromentin, la “escuela holandesa” nace a principio del siglo XVII, después de la *Tregua de los Doce Años*, también llamada *Tregua de Amberes*, firmada en 1609 entre España y las Provincias Unidas de los Países Bajos. Las mañanas no solo cantan el reconocimiento *de facto* de la independencia de las siete provincias del norte de los Países Bajos,²⁸ sino, también, el nacimiento de “una escuela de pintura nacional y libre” (Fromentin 1876: 170): “un estado nuevo, un arte nuevo” (Fromentin 1876: 163). Libre de modelos ajenos, la escuela holandesa deja de tomar prestados de Italia su estilo y su poesía, su gusto por la historia, por la mitología y por las leyendas

²⁸ Holanda, Frisia, Groninga, Güeldres, Overijssel, Utrecht y Zelanda.

cristianas:²⁹ “La escuela en su conjunto se dice de *género*” (Fromentin 1876: 177)³⁰.

Brueghel el viejo es, según Fromentin, “el inventor del género, un genio de su terruño, maestro original, si alguna vez hubo uno, padre de una escuela por nacer” (Fromentin 1876: 22). Fromentin tiene razón, porque si El Bosco (ca. 1450-1516) es el último pintor flamenco, el último “primitivo”, Pieter Brueghel de Oude, el viejo (ca. 1528-1569), abre una nueva etapa en la pintura de Flandes, esa en la que se descubre al hombre y su mundo, y se abre la era moderna. Los dos pintan grupos de gente, colectivos en dinamismo, y los dos quieren mostrar el paisaje como un protagonista más. Pero, mientras que El Bosco ve al colectivo sufriendo en un mundo sobrenatural y caótico, en una naturaleza engañosa y dañina que le inspira –y que le debe inspirar– terror al devoto, Brueghel hace una representación terrenal de la vida campesina, gente con sus alegrías y tristezas, sus vicios y virtudes, en la que la naturaleza es casi siempre una aliada, como en *Cazadores en la nieve* (1565), pintura que

²⁹ “Ya no hay más desnudos; el cuerpo ideal, el hermoso animal humano que vive en pleno sol, la noble simetría, de miembros y actitudes, los grandes cuadros alegóricos o mitológicos no encajan en los gustos germánicos” (Taine 1869: 156).

³⁰ “[U]n arte enteramente nuevo con temas tan viejos como el mundo” (Fromentin 1876: 177). “Las pinturas de género holandesas del siglo XVII, comúnmente conocidas como escenas de la vida cotidiana, abarcan una sorprendente variedad de temas. Abarcan desde retratos de mujeres virtuosas que trabajan en el hogar hasta sus antípodas morales, prostitutas que ejercen seductoramente su oficio entre posibles clientes; desde campesinos en casuchas destartalladas hasta los ensueños de jóvenes elegantemente vestidos en entornos palaciegos; desde niños atentos en las aulas hasta sus primos traviesos que causan estragos en ocasiones festivas. La capacidad de estas imágenes aparentemente sin pretensiones pero célebres para evocar la existencia diaria durante la llamada Edad de Oro en los Países Bajos es legendaria” (Franits 2018: 268). “La pintura de género renuncia a la representación de todo lo que sale de lo ordinario y permanece inaccesible al común de los mortales: no hay lugar aquí para los héroes y los santos” (Todorov 1997: 20).

pertenece a la serie titulada *Los meses* –enero– en la que introduce un relieve alpino en una escena que supuestamente transcurre en los Países Bajos.

Brueghel –“el campesino”– es afeccionado a los temas populares, si bien pintó algún que otro cuadro religioso, como su *Cristo en el camino del Calvario* (1564). Toma sus personajes de lo natural mientras celebran un acontecimiento: las tareas de la agricultura –*Los cosechadores* (1565), *La siega del heno* (1568)–, la caza –*Los cazadores en la nieve* (1565)–, los juegos, las danzas –*Danza de campesinos* (1568), *Baile de boda* (1597)–, o las fiestas –*Boda campesina* (1568)–. Nos recuerda la obra del pintor flamenco Adriaen Brouwer (1605-1638), quien creó un importante puente entre el arte flamenco y el holandés al popularizar una nueva forma de pintura de género de los bajos fondos, humorística y rufianesca, en la que campesinos caracterizados de forma grotesca alborotan en tabernas de mala muerte: *Fumadores y bebedores de taberna* (1636), *La bebida amarga* (1636).

La capacidad de expresar múltiples fisionomías con expresiones bizarras y sarcásticas es el aspecto más novedoso e ingenioso del arte de Brueghel el viejo. Vivió unos años en Holanda donde, posiblemente, se formó con Frans Hals, e influyó en pintores como Adriaen van Ostade, Rubens y Rembrandt. Brueghel el viejo busca el *realismo*, no la idealización típica del Renacimiento, y muchas de sus pinturas ponen de manifiesto lo absurdo y lo vulgar, hasta el humor negro para ilustrar las palabras de Cristo: “si un ciego guía a otro ciego, caerán ambos en el hoyo” (*Mateo*, 15) con *La parábola de los ciegos* (1568), reflejando las debilidades y necesidades humanas. A veces roza la subversión, cargando más la protesta social. Felipe II de España (y Flandes) quería prohibir muchas de las celebraciones colectivas representadas por Brueghel como, por ejemplo,

La lucha entre el Carnaval y la Cuaresma (1559), óleo sobre tabla de 119,4 x 171,2 cm, en el que los personajes que celebran el carnaval se enfrentan con representantes devotos de la Iglesia –taberna a la izquierda e iglesia a la derecha–, mientras a su alrededor la gente común, vendedoras de pescado, mendigos, bufones, niña jugando con una peonza, malabaristas, tullidos, músicos, etc., sigue haciendo su trabajo.³¹

En la parte inferior y central del cuadro, Don Carnaval, un hombre gordo y festivo sentado encima de un enorme barril de vino, y Doña Cuaresma, una mujer de cierta edad y escuálida, sentada en una aparatosa silla colocada en una especie de carro con ruedas que jalan una monja y un fraile, blanden unos largos palos, cuales caballeros enfrentados en una justa. Parodia de un torneo medieval, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* también puede interpretarse como una crítica social satírica de los conflictos de la Reforma.

Pero, para que pudiera nacer el arte nuevo se necesitaba un acontecimiento que Pieter Brueghel de Oude no vivió: “Para que el pueblo holandés viniera al mundo, para que el arte holandés naciera con él, [...] era necesario que se hiciera una revolución, que fuera profunda, que fuera feliz” (Fromentin 1876: 169). La revolución planteaba el siguiente problema:

[...] dado un pueblo de burgueses, práctico, tan poco soñador, muy atareado, para nada místico, de espíritu antilatino, con tradiciones rotas, un culto sin imágenes, hábitos parsi-

³¹ “Los bebedores y los pendencieros de Brouwer, los campesinos de van Ostade, los licenciosos de Jan Steen, no son máscaras de carnaval, sino individualidades reales y caracterizadas. Esta es una de las razones por las que la pintura holandesa tiene tanta naturalidad y precisión [*justesse*]” (Bürger 1860: 262-263).



Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, Museo de Historia del Arte de Viena.

moniosos, encontrar un arte que lo complaciera, cuya conveniencia captara y que lo representara. Un escritor de nuestro tiempo, muy ilustrado en estos asuntos, respondió con mucho ingenio que un pueblo así solo tenía que proponerse una cosa muy simple y atrevida, la única por lo demás que durante cincuenta años había tenido éxito constantemente: exigir que se hiciera su *retrato*.

La palabra lo dice todo. Se advirtió rápidamente que la pintura holandesa era y solo podía ser el retrato de Holanda, su imagen externa, fiel, exacta, completa, parecida, sin ningún adorno. El retrato de hombres y lugares, costumbres burguesas, plazas, calles, campo, mar y cielo. Tal debía ser, reducido a sus elementos primitivos, el programa seguido por la escuela holandesa, y así fue desde el primer día hasta su declive. (Fromentin 1876: 172-173)³²

Si la palabra “retrato” lo dice todo, es porque este “escritor de nuestro tiempo, muy ilustrado en estos asuntos”, considera, como muchos de los críticos de arte del siglo XIX, que el único objetivo del cuadro es *representar* lo que es: en ello consiste el *realismo* de los pintores holandeses del siglo XVII que “tienen la reputación de ser, la mayoría de ellos, unos copistas con vistas cortas [*des peintres réputés pour la plupart des copistes à vues courtes*]” (Fromentin 1876: 179). ¿Será que Fromentin comparte esta apreciación? No lo creemos, al menos no del todo, porque si bien escribe: “Era el destino de Holanda amar lo que parece [*ce qui ressemble*], volver a él algún día, sobrevivirse y salvarse a través del retrato” (Fromentin

³² Reconocemos en el “espíritu antilatino” la influencia de Taine (véase Taine 1869, Primera parte). La única indicación de un libro al que *Les maîtres d'autrefois* remite al lector en un pie de página es *De la philosophie de l'art dans les Pays-Bas* de H. Taine, y es la única referencia explícita a un crítico de arte (Fromentin 1876: 135). “Fromentin se refiere a Bürger en su manuscrito: los «Museos de Holanda, un pequeño manual instructivo de leer, no siempre bueno de creer al pie de la letra», escribe” (Christin 1985: 195, n. 8).

1876: 165), o, exceptuando a Rembrandt: “Solo se percibe un estilo y un método en los talleres de Holanda. El objetivo es imitar lo que es, hacer amar lo que se imita, expresar con claridad sensaciones simples, vivas y correctas” (Fromentin 1876: 178), a diferencia de Taine, quien no era ni pintor, ni artista, y que pensaba, erróneamente, que la producción artística era el mero reflejo de las realidades materiales, el *pintor* Fromentin distingue *semejanza* [*ressemblance*] e *imitación*. Lo que Fromentin alaba en el flamenco Rubens, es lo que también alaba en los maestros holandeses del siglo XVII, “esta facultad especial de representar la persona humana en su íntima semejanza [*son intime ressemblance*]” (Fromentin 1876: 105).

Es bastante notable que la *imitación* y la *semejanza* no solo sean distinguidas por el crítico, sino que se opongan entre sí categóricamente a lo largo de *Los maestros de antaño*. [...] La *imitación* era obra del humanismo latino, la *semejanza* pertenece a quien inventó –o reencontró– Holanda. La una buscaba apropiarse de lo real creando una máscara idéntica, por una decisión voluntaria, y porque evolucionaba continuamente en un “universo humanizado”; la otra doblega el orgullo humano para buscar, por un trabajo de aproximaciones y diferenciaciones, lo que hace que este real está presente fuera de cualquier modelo antropomórfico. (Christin 1985: 207-208)

El arte holandés es “realista” porque es “nuevo”, y es “nuevo” porque todo cambia en la manera de concebir, de ver y de hacer. La pintura italiana y la pintura flamenca vivían en el absoluto [*dans l'absolu*] donde todo se relacionaba más o menos con “la persona humana”, en un “universo humanizado, del que el cuerpo humano, en sus proporciones ideales, era el prototipo” (Fromentin 1876: 174). La pintura holandesa, en cambio, se instala en lo relativo, pone al hombre en su sitio y, si es necesario, prescinde de él.

Ha llegado el momento de pensar menos, de apuntar menos alto, de mirar más de cerca, de observar mejor y de pintar tan bien, pero de otra manera. Es la pintura de la multitud, del ciudadano, del trabajador, del advenedizo y del primero que llega, enteramente hecha para él, hecha de él. (Fromentin 1876: 175)

Imitar sí, pero, con el buen ojo del pintor, con su sensibilidad y con su imaginación³³; copiar, no.

V

En el horizonte abierto por las *Lecciones sobre la estética*, Thoré, Taine y Fromentin supieron revalorizar la pintura del siglo de oro holandés. Cualesquiera sean los límites del intento hegeliano de “reconstruir” el sentido de una obra de arte en virtud del espíritu de una época a la que pertenece (Gombrich 1984b), ellos son inherentes a esta revalorización. Con todo, si exceptuamos la exagerada orientación sociológica e ideológica de la “crítica sin arte” de Taine, nos encontramos en Thoré y, sobre todo, en Fromentin, con unas interpretaciones que se acercan a la concepción de “la obra de arte como producto de la actividad humana” (Hegel [1842] 1989: 23-28), y se alejan, al mismo tiempo, de un “realismo” condicionado por el determinismo histórico.

Hegel mismo muestra un sorprendente entusiasmo por la pintura de la edad de oro holandesa que contempla, durante sus viajes por

³³ Para Fromentin, “[e]l arte de pintar es solo el arte de expresar lo invisible a través de lo visible” (1876: 2). Para Hegel, “Al representar la naturaleza y las cosas que están allí, la pintura holandesa expresa en realidad el espíritu que las produjo. Al representar lo visible, expresa lo invisible” (Grimaldi 1983b: 81).

Alemania y Holanda.³⁴ Sus observaciones acerca de esta escuela pictórica están basadas en una “autopsia”, en un “ver por sí mismo”, lo cual lo lleva a afirmar:

Si el arte clásico configura en su ideal solo lo substancial, aquí se nos aherroja y lleva a la intuición la naturaleza cambiante en sus huidizas exteriorizaciones, una corriente de agua, una cascada, espumeantes olas marinas, una naturaleza muerta con el contingente fulgor de los vasos, de los platos, etc., la figura externa de la realidad efectiva espiritual en las más particulares situaciones, una mujer que enhebra una aguja ante la luz, una emboscada de ladrones en un movimiento casual, lo más instantáneo de un ademán que rápidamente vuelve a encogerse, la risa y el sarcasmo de un campesino, en lo que son maestros Ostade, Teniers y Steen. Es un triunfo del arte sobre la caducidad en el que lo substancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y fugaz [...] pero si tampoco ánimo y pensamiento son satisfechos, la intuición más de cerca reconcilia no obstante con ellos. Pues el arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarnos. Y de hecho, cuando uno quiera saber qué es pintar, debe contemplar estos cuadritos para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar. (Hegel [1842] 1989: 439 y 438)

³⁴ “La pintura holandesa y alemana antigua, a través de la colección de los hermanos Sulpiz y Melchior Boisserée, primero en Stuttgart, luego en Núremberg y Heidelberg, y de la que, en ese momento, se contemplaba el traslado a Berlín. También incluye la colección Solly en Berlín. [...] Esta experiencia se amplía durante los viajes por Alemania (por ejemplo, las colecciones de Ferdinand Franz Wallraf en Colonia, de Bettendorf en Aquisgrán) y Holanda (por ejemplo, las visitas de Bruselas, Gante, Brujas y Ámsterdam). [...] La pintura holandesa del siglo XVII, también en la galería de Dresde, siguiendo a Goethe (rehabilitación de la pintura de género y de los paisajes contra el desprecio con el que se la trataba entonces), luego durante el viaje en Holanda, donde Hegel relaciona esta experiencia museística de la pintura con la historia del pueblo holandés en lucha por su libertad política y religiosa” (Olivier 2016: 153-154).

REFERENCIAS

- BOUILLON, Jean-Paul (dir.) (1989), *La Critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26, 27 mai 1987 (Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne).
- BÜRGER, William (1858), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise* (Paris/Bruxelles: V^e Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- ____ (1860), *Musées de la Hollande. II. Musée Van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam* (Paris/Bruxelles: V^e Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- ____ (1866), "Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-arts*, XXI, (oct.-déc.): 297-330; 458-470; 542-575. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- ____ (1870), *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, tome second, avec une préface par T. Thoré (Paris: V^e Jules Renouard).
- CHRISTIN, Anne-Marie (1985), "Fromentin critique d'art ou la rhétorique". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37: 193-212. [https://doi.org/10.3406/caief.1985.1955]
- FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo (2003), "Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo", *Artes la Revista*, 6/3 (jul.-dic.): 49-63.
- FRANITS, Wayne (2018), "Genre Painting" en Helmers & Janssen (2018: 268-288).
- FROMENTIN, Eugène (1876), *Les maîtres d'autrefois* (Paris: Éditions Plon et Cie.).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.) (1998), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (Madrid: Espasa).
- GOMBRICH, Ernst Hans (1984a), *Tributes. Interpreters of our cultural tradition* (Oxford: Phaidon).
- ____ (1984b), "«The Father of History»", en Gombrich (1984a: 51-69; 254-255).
- GRIMALDI, Nicolas (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (Paris: Presses Universitaires de France).
- ____ (1983b), "La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature", en Grimaldi (1983a: 72-93).
- HAVARD, Henry (1883a), "Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft)", *Gazette des Beaux-arts*, XXVII (jan.): 389-399. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- ____ (1883b), "Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft)", *Gazette des Beaux-arts*, XXVIII (jul.): 213-224. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal). [Edición alemana: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Zweite Auflage, hrsg. von Heinrich Gustav Hothos, Berlin, Duncker und Humblot, 1842]
- HELMERS, Helmer J. & JANSSEN, Geert H. (eds.) (2018), *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- LACHENAL, Lucie & MENEUX, Catherine (éds.) (2015), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013 (Paris: site de l'HiCISA).
- LARROUMET, Gustave (1892), "L'art réaliste et la critique", *Revue des deux mondes*, 114/4: 802-842.
- LAUGEE, Thierry (2015), "Les chroniqueurs militants de la *Revue républicaine*, suivi d'un projet de prospectus pour *La démocratie* d'après un manuscrit inédit de Victor Schoelcher", en Lachenal & Méneux (2015: 41-67).
- LISSORGUES, Yvan (2008), "El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos", edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición original en García de la Concha (1998: 3-31)]
- LOMBARDO, Patrizia (1985), "Hippolyte Taine ou la critique sans l'art", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37: 179-191. [https://doi.org/10.3406/caief.1985.1954]
- MARCHÁN FIZ, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Madrid: Alianza).
- NADLER, Steven M. (2003), *Rembrandt's Jews* (Chicago: University of Chicago Press).

- OLIVIER, Alain Patrick (2016), “L’expérience de la peinture et son concept”, *Verifiche. Rivista di scienze umane*, XLV (1-2): 149-181.
- REBEYROL, Philippe (1952), “Art historians and art critics, I: Théophile Thoré”, *The Burlington Magazine*, XCIV: 196-200.
- SUZMAN JOWELL, Frances (1974). “Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals”, *The Art Bulletin*, 56/1: 101-117.
- ____ (1989), “Politique et Esthétique: du Citoyen Thoré à William Bürger”, en Bouillon (1989: 25-41).
- ____ (2001), “From Thoré to Bürger: the image of Dutch art before and after the Musées de la Hollande” (présenté au colloque *The Shifting Image of the Golden Age*, Rijksmuseum, 29-30 mai 2000), *Bulletin van het Rijksmuseum*, XLIX, 1: 45-60.
- ____ (2003), “Thoré-Bürger’s art collection: «a rather unusual gallery of bric-à-brac»”. *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, XXX: 54-119.
- TAINE, Hippolyte (1865), *Philosophie de l’art* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1866), *Philosophie de l’art en Italie* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1867), *De l’idéal dans l’art* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1869), *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1922), *Filosofía del arte*, 4 vols., trad. de Amparo Cebrián y Federico Climent Terrer (Madrid: Calpe).
- TODOROV, Tzvetan (1997), *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIIe siècle* (Paris: Éditions du Seuil).