

REALISMO Y PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO DE ORO

Fromentin y Hegel

· *Jean-Paul Margot* ·

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel

DOI: 10.36446/be.2022.60.285

Resumen

Mostramos, primero, que lo que caracteriza la pintura holandesa del siglo de oro, según Fromentin, no tiene que ver con la interpretación de la pintura neerlandesa por Hegel, sino con su visión de esta pintura como una transcripción ajena a cualquier consideración moral, emocional o intelectual. Mostramos, después, que la manera como la pintura neerlandesa del siglo XVII representa la guerra contribuye a la construcción de la identidad y de la conciencia nacional de los holandeses a través de una iconografía propagandística. Por último, examinamos el estatuto del sentido moral en la pintura holandesa y nos preguntamos: ¿qué nos dicen las pinturas de género? ¿De qué nos hablan?

Palabras clave

Estética de la pintura; Guerra, Moral, Jan Steen

Realism and Dutch Painting of the Golden Age: Fromentin and Hegel**Abstract**

We first show that what characterized Dutch painting of the Golden Age, according to Fromentin, has nothing to do with the interpretation of Dutch painting by Hegel, but with his vision of those paintings as a transcript foreign to any moral, emotional, or intellectual consideration. We then show that the manner in which the Dutch painting of the 17th century represents war contributes to the construction of the identity and of the national conscience of the Dutch people through a propagandistic iconography. Lastly, we examine the status of moral sense in Dutch painting and we ask ourselves: what do these genre paintings tell us? What are they saying to us?

Keywords

Aesthetics of Painting; War; Morals; Jan Steen

Recibido: 10/02/22. Aprobado: 02/03/22.

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. (Hegel [1842-1843] 1989: 126)

¿Cuál otro pueblo ha escrito su historia en sus artes? (Bürger 1858: 324)¹

I

Eugène Fromentin² caracteriza la pintura holandesa como un “retrato” de la vida urbana y rural, y sostiene que la única motivación del pintor es ofrecer su “imagen exterior, fiel, exacta, completa, parecida, sin ningún adorno” (1876: 173). La revolución que hace libre³

¹ “La pintura holandesa es, en efecto, una verdadera historia, en la que los artistas nativos han fijado, en imágenes brillantes y justas, una especie de fotografía de su gran siglo XVII, hombres y cosas, sentimientos y hábitos, los hechos y gestos de toda una nación” (Bürger 1858: 322). Es el mismo Bürger –es decir, Théophile Thoré– quien escribe al principio de su libro: [N]o 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). Salvo indicación contraria en la bibliografía, todas las versiones castellanas de obras en otros idiomas son propias.

² Acerca del papel protagónico de Fromentin en la revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia, véase Margot 2021: 34-44.

³ “[V]alientes en tierra y osadísimos héroes marinos, [Holanda] se componía de habitantes de ciudades, industriales, acaudalados burgueses que, a gusto en su actividad, no aspiraban a nada excelso, pero que, cuando se trató de defender la libertad de sus derechos honestamente adquiridos, de los privilegios particulares de sus provincias, ciudades, corporaciones, se sublevaron con intrépida confianza en Dios, en su coraje y entendimiento, se expusieron a todos los peligros sin temor ante el

y próspero al pueblo holandés libera su arte de la iconografía, tanto de la mitología antigua como de las leyendas cristianas. Nunca un país había entregado a sus artistas la tarea de pintar la vida familiar y doméstica de su tiempo, los hábitos privados, campestres y urbanos, como lo hizo Holanda en el siglo XVII. Según el autor de *Los maestros de antaño*, la pintura de género⁴ expresa un sentimiento muy holandés, en unas fórmulas muy holandesas⁵. Al dejar de lado los grandes

enorme prestigio de la soberanía española sobre medio mundo, derramaron valientemente su sangre y con esta legítima audacia y perseverancia conquistaron victoriosamente su autonomía religiosa y civil” (Hegel [1842-1843] 1989: 642).

⁴ “Los temas de los cuadros debían su existencia, originalmente, a la condena de la Reforma de las representaciones de temas religiosos, por lo que escenas de interiores, kermises y naturalezas muertas sustituyeron a las crucifixiones que las iglesias dejaron de encargarse; y estos nuevos temas correspondían a las necesidades más profundas de una nueva sociedad. El humor, la ironía y la caricatura formaban parte integral de esta nueva tendencia, mientras que los cuadros de ciudades, puertos, flotas y batallas navales expresaban esta conciencia colectiva de una manera diferente” (Zumthor [1960] 1994: 198). “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 destartaladas 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). “No era para nuestros artistas el brillo deslumbrante, la pompa, el ritual y la majestuosidad tan apreciados por sus colegas en el extranjero o el intenso amor por los misterios sagrados. En cambio, se concentraban en los detalles íntimos de la vida cotidiana y en la contemplación soñadora de las distancias lejanas. Todos los aspectos esenciales del barroco tardío: su majestuosa elegancia, su grandilocuencia, su histrionismo, sus fuertes acentos, eran tan ajenos al arte holandés como el bullicio de la vida urbana lo es a una remota provincia” (Huizinga 1968: 81).

⁵ “El objetivo es imitar lo que es, hacer amar lo que se imita, expresar con claridad sensaciones simples, vivas y correctas [*justes*]” (Fromentin 1876: 178). En el siglo

temas de la pintura italiana y, en general, de la pintura flamenca, el artista se queda con los temas de la vida diaria, con los paisajes, con los animales y con la naturaleza muerta, o sea, con el *realismo*.

Fromentin ofrece una versión más radical de Hegel (Gaiger 2016: 18) cuando escribe:

Una cosa que sorprende cuando se estudia el fondo moral del arte holandés es la ausencia de lo que hoy llamamos *un tema* [*un sujet*]. [...] durante casi un siglo, la gran escuela holandesa pareció no pensar en nada más que en pintar bien. Se contentó con mirar a su alrededor y prescindió de la imaginación. [...] La historia antigua, se la ha olvidado, la historia contemporánea también, y este es el fenómeno más singular [...]. Y la escuela que se ha ocupado más exclusivamente del mundo real parece ser la que más ha ignorado el interés moral; [...] ¿Qué razón tiene un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguna; y noten que nunca se le pregunta. (Fromentin 1876: 193; 204-205)

El mundo sensible no es, para Hegel, un modelo digno del trabajo del artista⁶: el arte debe tomar lo ideal, no lo real, como tema de su estudio. ¿Cómo explicar, entonces, que Hegel termine su capítulo sobre la pintura en la tercera sección: “Las artes románticas”, de la tercera

XVII, escribe Huizinga en 1941, “nuestro arte era tan intensamente nacional que se convirtió en la expresión más profunda de nuestro carácter” (1968: 109).

⁶ “[L]o bello artístico no es ni la *idea lógica*, el pensamiento absoluto tal como éste se desarrolla en el elemento puro del pensar, ni, a la inversa, la *idea natural*, sino que pertenece al ámbito *espiritual*, aunque sin por ello quedarse en los conocimientos y hechos del espíritu finito. El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*. [...] En todas las esferas del espíritu absoluto el espíritu se zafa de las opresivas barreras de su ser-ahí, pues de las contingentes relaciones de su mundanidad y del contenido finito de sus fines e intereses se abre a la consideración y la consumación de su ser-en-y-para-sí” (Hegel [1842-1843] 1989: 73).

parte de sus *Lecciones sobre la estética*, con un elogio de la pintura holandesa del siglo de oro? Hegel reconoce en los cuadros de Jan Steen, David Teniers el Joven y Adriaen van Ostade la expresión de “una naturaleza exterior e interiormente ordinaria [*ordinäre*], la cual es exteriormente común [*gemein*] precisamente porque lo interno es común [*gemein*] y lleva a manifestación en su obrar y en todo lo externo sólo fines de envidia, celos, avidez de lo mezquino y sensual”⁷. Advierte, además, que es “sobre todo la llamada pintura de género la que no ha desdeñado semejantes objetos y ha sido conducida por los Holandeses hasta la cima de su perfección” (Hegel [1842-1843] 1989: 125; 1970a: 222). El mismo Hegel se pregunta:

¿Qué ha inducido a los holandeses a este género? ¿Qué contenido se expresa [*ausgedrückt*] en estos cuadritos [*Bildchen*], que, no obstante, evidencian tener la máxima fuerza de atracción? No cabe dejarlos de lado y rechazarlos sin más bajo el título de naturaleza común [*gemeiner Natur*]. Pues la temática propiamente dicha de estos lienzos, examinada más de cerca, *no es tan común como habitualmente se cree [ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt]*” (Hegel [1842-1843] 1989: 125-126; 1970a: 222)⁸

La respuesta es bien conocida: el “contenido de las representaciones” de los holandeses no es lo que se da a la sensación, sino lo que ha sido

⁷ Alfredo Brotóns Muñoz suele vertir “*gemein*” como “vulgar”, que tiene un tono despectivo; preferimos “ordinario” o “común”, que tienen un tono neutro.

⁸ Las cursivas son nuestras. “[S]emejantes cuadros de género deben ser pequeños y también aparecer en todo su aspecto sensible como algo baladí de lo que nosotros estamos más allá según el objeto y el contenido externos. Sería intolerable ver tales cosas a tamaño natural y, por tanto, con la pretensión de deber poder satisfacernos de manera efectivamente real en su totalidad” (Hegel [1842-1843] 1989, 127).

conquistado por el genio humano: victoria del espíritu contra la tiranía, victoria del espíritu contra la naturaleza⁹. Al representar la naturaleza y las cosas que están ahí, la pintura holandesa *expresa* el espíritu que las ha producido, junto con un sentimiento de *libertad*. Lo que los holandeses ven en su pintura es la libertad en acción, el esfuerzo, las luchas, las penas, pero, también, el bienestar, la comodidad, “e incluso la arrogancia del sereno ser-ahí cotidiano [*und selbst zum Übermut des heiteren täglichen Daseins*]” (Hegel [1842-1843] 1989: 438; 1970b: 226). No hay, entonces, ninguna “paradoja”, ni una “contradicción [que] puede ser superada” (Darruiat, 2018); tampoco hay un “repudio” de “la interpretación que [Hegel] había dado primero de forma espontánea de la pintura holandesa” (Grimaldi 1983b: 80). Lo que hay es una experiencia estética intensa –“el encuentro mágico con las obras de arte” (Olivier 2016: 155)– que vive

⁹ “Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones [*Darstellungen*] 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 comunes [*gemeiner*] a los 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 [1842-1843] 1989: 126; 1970a: 222-223). Una tesis fuerte que encontramos en Hegel es que la historia nos ayuda a entender el arte, y el arte nos ayuda a entender la historia.

Hegel al contemplar los cuadros de F. Hals, J. Vermeer, y otros maestros, durante sus viajes por Alemania y por Holanda¹⁰, y los efectos producidos en su teoría especulativa asociada con la *valoración moral* de ésta. La contemplación de los “pequeños” cuadros holandeses modifica su apreciación del valor intrínseco de la pintura de género. Con “intrínseco” queremos decir *moral*¹¹, porque, “[e]s fácil convenir en que en su principio el arte no puede tener como propósito ni lo moral ni su fomento. Pero una cosa es no hacer de lo moral el fin

¹⁰ “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 Dresden, 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).

¹¹ “Un enfoque crítico o histórico consiste, por tanto, en preguntarse por las experiencias reales que Hegel pudo tener con la pintura de su tiempo, en considerar su teoría como una teorización de estas experiencias (y no como una teoría de la pintura en general), como una forma en la que el filósofo pudo pensar la pintura de su tiempo. En este contexto, también se puede observar cómo nuevos elementos sacados de la experiencia están presentes y modifican la teoría en el último curso, por qué esta teoría evoluciona, qué la hace evolucionar, cómo se relacionan los elementos teóricos sistemáticos y los sacados de la experiencia” (Olivier 2016: 153). Olivier presenta la teoría de la pintura de Hegel a partir del curso de estética durante el semestre 1828-1829, apoyándose en la transcripción del cuaderno inédito de Adolf Heimann.

supremo de la representación [*Darstellung*]¹², y otra hacerlo de la in-moralidad. De toda auténtica obra de arte puede extraerse una moral buena, pero, por supuesto, depende de la interpretación y de *quién* deduzca la moral” (Hegel [1842-1843] 1989: 40-41). Lejos de ignorar “el interés moral”, como lo sostiene Fromentin, al pintar cosas muy ordinarias y comunes la pintura holandesa del siglo XVII representa virtudes extraordinarias.

[E]n las cantinas de los holandeses, en bodas y bailes, comiendo y bebiendo, aunque se produzcan altercaciones y golpes, sólo hay alegría y placer [*froh und lustig*], y también hay mujeres y muchachas, y todo y todos están penetrados por el sentimiento de libertad y desenfreno [*das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit*]. Esta jovialidad espiritual de un goce lícito [*Diese geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses*], 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 [*Darstellung*], constituyen el alma superior de tales cuadros. (Hegel [1842-1843] 1989: 126; 1970a: 223)

Y al final del largo capítulo sobre la pintura, “La pintura holandesa y neerlandesa”, de sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel escribe:

[C]uando de lo insignificante y contingente pasa a lo rústico, a la naturaleza tosca y común [*gemeine*], estas escenas aparecen tan por entero impregnadas de un júbilo y una alegría ingenuos [*von einer unbefangenen Froheit und Lustigkeit*], que lo que constituye el objeto y el contenido propiamente dichos no es lo vulgar [*daß nicht das Gemeine*], que sólo es ordinario

¹² En su “Nota del traductor”, Alfredo Brotóns Muñoz escribe: “*Vorstellung* se vierte como “representación*”, con el significado de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como “representación**”, con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior...” (Hegel [1842-1843] 1989: 5).

[*gemein*] y canallesco, sino este júbilo y esta ingenuidad [*diese Froheit und Unbefangenheit*]. No vemos por consiguiente ante nosotros sentimientos y pasiones ordinarias [*gemeinen*], sino lo rústico y vecino a la naturaleza en los estamentos inferiores, que es alegre, malicioso y cómico [*das froh, schalkhaft, komisch ist*]. 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 [*es ist der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt*]; 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 [*Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Wert dieser Gemälde*]. (Hegel [1842-1843] 1989: 643; 1970b: 129-130)

En la segunda parte, tercera sección, capítulo tres, “La subjetiva imitación de lo dado”, Hegel vuelve sobre la pregunta acerca del porqué la pintura de los holandeses tardíos es “digna de admiración” [*Bewunderungswürdigste*]. Aduce varias razones: a) “el hecho de que deben procurarse con duras luchas y penoso celo lo que a otros pueblos la naturaleza les ofrece inmediatamente”; b) los holandeses eran protestantes, “y únicamente el protestantismo consigue anidar enteramente en la prosa de la vida y hacerla completamente para sí, independientemente de referencias religiosas y desarrollarse en ilimitada libertad [*unbeschränkter Freiheit*]”; c) “el arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarlos. [...] Y de hecho, cuando uno quiera saber qué es pintar, debe contemplar estos cuadros [*Bildchen*] para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar [*Der kann malen*]” (Hegel [1842-1843] 1989: 438; Hegel 1970b: 225-226):

Por tanto, en absoluto le importa tampoco al artista en su producción darnos mediante la obra de arte una representación

[*Vorstellung*] del objeto que nos presenta. [...] Lo que debe atraernos no es el contenido y su realidad, sino la apariencia [*Schein*] enteramente carente de interés respecto al objeto [*sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen*]. Lo bello, por así decir, fija la apariencia [*das Scheinen*] como tal para sí, y el arte es maestría en la representación [*Darstellung*] de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundiza en sí [...] [captar] lo sumamente pasajero y efímero, y hacerlo duradero para la intuición en su más plena vitalidad, es la difícil tarea de esta fase artística. Si el arte clásico configura en su ideal sólo 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 sustancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y lo fugaz [*Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige*]. (Hegel [1842-1843] 1989: 438-439; Hegel 1970b: 226-227)

La pintura holandesa es un arte de imitación, pero la imitación no se reduce nunca a una mera copia de lo real, sino que trata de extraer la esencia de las cosas yendo más allá de su presentación ordinaria¹³. Lo que es *visible* en esta pintura no es su objeto mismo, sino la *apariencia*

¹³ “El fin del arte debe hallarse en algo distinto a la mera imitación formal de lo dado” (Hegel [1842-1843] 1989: 37).

cia de las cosas ordinarias, lo que está en su superficie y en su fugacidad. La pintura holandesa no busca representar un objeto ejemplar o caracterizado, una suerte de exterioridad platónica que le preexiste, sino producir una naturaleza recreada por la *subjetividad* y la *interioridad*, “triumfo del arte sobre lo contingente y lo fugaz”: ella hace de la apariencia una esencia.

La auténtica realidad efectiva sólo se hallará más allá de la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores [...]. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. Muy lejos de ser mera apariencia, a los fenómenos del arte ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior y el ser-ahí más verdadero. (Hegel [1842-1843] 1989: 12)¹⁴

¹⁴ “El contenido [*scil.* de lo que en estos cuadros se nos ofrece a la vista] puede ser enteramente indiferente [*ganz gleichgültig*] o, aparte de la representación [*Darstellung*] artística, interesarnos sólo incidentalmente, digamos momentáneamente, en la vida ordinaria. De este modo ha sabido, por ej., la pintura holandesa transmutar en miles y miles de efectos las fugaces apariencias dadas de la naturaleza como de nuevo engendradas por el hombre [*als vom Menschen neu erzeugte*]. [...] Pero lo que de semejante contenido nos atrae cuando el arte nos lo ofrece es precisamente este parecer y aparecer de los objetos como producidos por el espíritu [*durch den Geist produziert*], el cual transforma en lo más interno lo externo y sensible y toda la materialidad. Pues en vez de lana y seda existentes, en vez del cabello, el vaso, la carne y el metal efectivamente reales, vemos meros colores: en vez de las dimensiones totales de que ha menester lo natural para su manifestación, tenemos una mera superficie y, sin embargo, la misma visión que da lo efectivamente real.

Por eso, frente a la prosaica realidad dada, esta apariencia producida por el espíritu [*durch den Geist produzierte Schein*] es el milagro de la idealidad, una burla si se quiere, y una ironía sobre el exterior ser-ahí natural” (Hegel [1842-1843] 1989: 121-122; 1970a: 214-215).



David Teniers el joven (1610-1690), *Country celebration*, 1647. Óleo sobre tela, 75 x 112 cm. Madrid, Museo del Prado.¹⁵

Lo que Fromentin llama la “ausencia” de un tema [*sujet*] en el arte holandés no tiene que ver con la interpretación de la pintura neerlandesa por Hegel, sino con “su visión de esta pintura como una transcripción esencialmente sin tema [*as essentially subjectless transcription*], como el arte por el arte” (Westermann 2009: 260)¹⁶, es decir, con una transcripción ajena a cualquier consideración moral,

¹⁵ Notemos las influencias de otros artistas y de otras tradiciones en este tema muy popular de la vida de los campesinos en los siglos XVI y XVII: véase, por ejemplo, Pieter Brueghel el viejo (1525/1530–1569), *The peasant dance*, 1568, óleo sobre roble de 114 x 164 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena, y David Vinckboons (1576-antes de 1633), *Kermis, ca. 1605*, óleo sobre tabla de 52 x 91.5 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. “Tradicionalmente se ha argumentado que el propósito principal de este tipo de pintura era didáctico, es decir, amonestar a los espectadores cosmopolitas acerca del vicio de una forma amable e inofensiva, al ilustrar a los campesinos, cuyos comportamientos graciosos eran atractivos para sus actitudes prejuiciadas. [...] Tal vez sea necesaria una lectura más matizada de estas imágenes. La naturaleza convencional de estas representaciones da fe de su estatus en tanto creaciones de la vida campesina que ilustran caricaturas no problemáticas de los pobres rurales, fabricadas para el consumo urbano. Esencialmente, estas imágenes reflejan más bien los sesgos de la clase alta que costumbres y condiciones de vida genuinas. [...] En otras palabras, *los asuntos de moralidad reposan no tanto sobre conceptos de pecado y condena, sino más bien sobre la ética secular de las élites urbanas*: estos cuadros representaban los comportamientos supuestamente burdos del populacho a los cuales los espectadores refinados se consideraban invulnerables” (Franits 200: 54-55; las cursivas son nuestras).

¹⁶ La expresión “*l’art pour l’art*” se encuentra por primera vez en el *Diario íntimo* de B. Constant en la entrada del 20 de febrero de 1804: “El arte por el arte, sin fin, porque todo desnaturaliza el arte. Pero el arte alcanza el fin que no tiene [*L’art pour l’art, sans but, car tout dénature l’art. Mais l’art atteint au but qu’il n’a pas*]” (Constant 1895: 7). “[L]a frase *l’art pour l’art* se utilizó en 1804 como sinónimo del concepto estético de desinterés, que Kant había expresado como “finalidad sin propósito”. [...] A mediados de siglo alcanzó su madurez como la doctrina estética básica de muchos artistas creativos. Desde el principio de su introducción todo el pensamiento esencialmente kantiano se había perdido” (Wilcox 1953: 377). Acerca de la “finalidad sin fin” y del “desinterés”, véase Kant [1790] 1992: 122-128 (§ 2, 3, 4 y 5) y 136 (“Analítica de lo bello”, § 10 –“la conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin”).

emocional o intelectual –“¿Qué razón tiene un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguna; y noten que nunca se le pregunta. (Fromentin 1876: 204-205)”–. Tiene que ver con la concepción dominante del *realismo* de la “escuela holandesa” en el siglo XIX y de sus pintores 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).

Se advirtió rápidamente que la pintura holandesa era y sólo 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)

Si bien Fromentin no comparte del todo esta apreciación¹⁷, ésta muestra la ambigüedad de un realismo que es, a la vez, pero no siempre al mismo tiempo, la cuestión de *lo que* está representado, y la cuestión *del modo cómo* un objeto o una escena están representados. Esta ambigüedad explica también por qué Fromentin afirma que la pintura holandesa del siglo XVII “[s]e contentó con mirar a su alrededor y prescindió de la imaginación” (1876: 193), y por qué se contradice: “Quien dice una obra de arte, sobre todo un cuadro de Rembrandt, dice una obra no mentirosa, sino imaginada, que nunca es la verdad exacta, que tampoco es su contrario, pero que en todos los casos está separada de las realidades de la vida exterior por los más o

¹⁷ Véase Margot 2021: 42-44.

menos profundamente calculados de las verosimilitudes [*les à peu près profondément calculés des vraisemblances*]” (1876: 327)¹⁸.

II

Fromentin se equivoca cuando afirma que “[l]a historia antigua, se la ha olvidado, la historia contemporánea también, y este es el fenómeno más singular” (1876: 193), porque “al sorprender e inmovilizar una apariencia del presente, es una larga y vehemente historia que resucita y hace comparecer. En la imagen de un instante, deja ver el tiempo [*elle donne à voir le temps*]” (Grimaldi 1983b: 92). Ni siquiera “la arrogancia del sereno ser-ahí cotidiano” logra silenciar el retumbar de los cañones durante todo el siglo de oro holandés:

Si uno piensa en los acontecimientos de la historia de Holanda en el siglo XVII, en la gravedad de los hechos militares, en la energía de este pueblo de soldados y marineros, en las luchas, en lo que sufrieron; si uno se imagina el espectáculo que el

¹⁸ Reconocemos la influencia de Taine (1869: 160-162), quien afirma que en Holanda “el ideal [...] es estrecho”. El artista holandés “no se parece a nuestros pintores. [...] es más ingenuo; [...] comparado con nosotros es un artesano”; “[E]staríamos bien y a gusto en su cuadro. Vemos que no imagina más allá” (1869: 160-162). Huizinga anota que “El ambiente en el que floreció el arte [holandés] no exigía ni grandes perspectivas ni gran imaginación. [...] [Los artistas holandeses] invistieron a la vida con poca fantasía pero con mucho misterio, que de hecho lo tiene. [...]” (1869: 81-83). Sin embargo, escribe: “Rembrandt siempre trató de representar una vida diferente a la que se vivía en la burguesa República Holandesa. Así, en el *Retrato de Saskia, el Pintor y su esposa, Hendrickje Stoffels*, vistió a sus allegados con grandes galas, no para mostrarlos como eran, sino simplemente para crear grandes cuadros. Los collares y las cadenas de oro, los sombreros de plumas, los cabellos sueltos, el color, todo ello no eran signos de la época, sino pura fantasía templada con elementos históricos y extranjeros, una huida del presente hacia el mundo magníficamente bello y espléndidamente noble de la imaginación” (Taine 1869: 88-89).

país podía ofrecer en aquellos tiempos terribles, uno se sorprende bastante al ver que la pintura pierde hasta tal punto el interés en lo que era la vida misma del pueblo. [...] La guerra es permanente con España, con Inglaterra, con Luis XIV; Holanda es invadida y se defiende como sabemos; la paz de Münster se firma en 1648, la de Nijmegen en 1678, la de Ryswyk en 1698. La Guerra de Sucesión Española se abre con el nuevo siglo, y se puede decir que todos los pintores de la gran y pacífica escuela de la que le hablo murieron sin haber dejado de escuchar el cañón casi un solo día [...]. Por lo tanto, la historia ha dejado su huella para nada, o para tan poco que no es nada, en la pintura de estos tiempos turbulentos, y no parece haber turbado las mentes de estos pintores ni un solo minuto. (Fromentin 1876: 194-199)

Por cierto, es en el autor de *Los maestros de antaño* que la historia contemporánea no parece haber dejado su huella, la de los impactos de las balas que él mismo podía observar en el Muro de los federados [*Mur des fédérés*] del Cementario del Père-Lachaise donde, al final de la llamada Semana sangrienta, fueron fusilados, el 28 de mayo de 1871, 147 combatientes de la Comuna de París, y la que aún vivía en los recuerdos de la brutal represión en la que decenas de miles de hombres y mujeres fueron ejecutadas, encarceladas y deportadas, por el hecho de luchar contra la exclusión social¹⁹. Considera Fromentin que, con la excepción de la *La paz de Münster*, de G. Ter Broch (1617-1671) –1648–, óleo sobre lienzo de 70 x 60 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam, o de algunas escenas de guerras marítimas como las que pintó Lingelbach –“un triste pintor” (Fromentin 1876: 194)–, “Los grandes (*scil.* maestros) apenas trataban estos temas. E incluso, [...],

¹⁹ Véase Lissagaray 1896 y Merriman 2017. El silencio de Fromentin contrasta con el intenso activismo republicano de Gustave Courbet (1819-1877), en especial con su protagonismo en la destrucción de la columna Vendôme, de la cual quedan fotografías (Merriman 2017: 198-199).

ninguno parecía tener capacidad para tratarlos” (Fromentin 1876: 194). Para Fromentin sólo valen las pinturas que tienen un “título” y un “tema [*sujet*]” (1876: 201) porque permiten identificar los hechos de armas, es decir, conocer la causa, el momento, el teatro de guerra y las partes en contienda (Fromentin 1876: 198). De más está decir que Fromentin no encuentra en Holanda una pintura al estilo del romanticismo francés del siglo XIX que, como *La libertad guiando al pueblo* de E. Delacroix, un óleo sobre tela de 260 x 325 cm., representa un determinado teatro de guerra, la Revolución francesa de julio de 1830, en un momento específico, el 28 de julio: tema, causa, momento, teatro de guerra y partes en contienda. Influenciado por el gusto de su época, Fromentin no entiende que los “grandes maestros” holandeses sí trataron los temas contemporáneos relacionados con la guerra, y sí tuvieron la capacidad de tratarlos, sólo que *de otra manera*. *El mensajero*, conocido como *La desagradable noticia*, de Gerard ter Borch, ilustra esa *otra manera* de representar pictóricamente la imaginería bélica de la “Edad de oro” holandesa a la que P. Brandon ha llamado tan bien “una era de hierro, suciedad y sangre” (2018: 74).

Esta pintura, realizada en 1663, es sintomática del *estado de movilización permanente* de los holandeses en el siglo XVII. Vemos a un soldado, seguramente un oficial, que recibe una carta de un mensajero. La expresión de su rostro, a la vez de desconcierto y de preocupación, anuncia que anticipa una mala noticia, la orden de reunirse con su tropas, tal vez, y de regresar a la guerra que lo alejará de la joven amorosamente recostada contra su pierna izquierda y a la que abraza²⁰.

²⁰ Véase Franits 2008: 242-243.



Gerard ter Borch, *El mensajero*, conocido como *La desagradable noticia*, 1663.

Óleo sobre tabla, 66,9 x 59,3 cm. La Haya, Mauritshuis.

La desagradable noticia es sintomática porque se dirige al corazón de un pueblo que comparte en buena medida una misma sensibilidad, un mismo imaginario, y una misma realidad: la guerra²¹.

La República Holandesa nació de una insurrección a finales del siglo XVI. El levantamiento contra Felipe II ocurrió en respuesta a una serie de factores interrelacionados, entre ellos, la imposición del rey español de fuertes impuestos para financiar sus aventuras militares; sus intentos de integrar la región en sus otros dominios y, en relación con esto, su supuesta violación de los privilegios regionales tradicionales; y lo más explosivo, el intento de este monarca militantemente católico de erradicar en este territorio la nueva fe protestante en forma de calvinismo incipiente. La paz de Westfalia, firmada el 24 de octubre de 1648, pone fin a la guerra de los ochenta años, pero antes del ocaso de la Edad de Oro, hacia las dos primeras décadas del siglo XVIII, la República holandesa libra otras muchas guerras, principalmente contra Inglaterra y Francia. En el momento de su máximo alcance geográfico, el imperio colonial²² de la Siete Provincias Unidas desde 1579 –Frisia, Groninga, Güeldes, Holanda, Overijssel, Utrecht y Zelanda– se extiende desde los asentamientos en Norte América y en el nordeste de Brasil, desde las fortalezas levantadas a lo largo de la costa de África occidental y el asentamiento de Cabo de Buena Esperanza, hasta la extensa y compleja red comercial en el Océano Índico. La *Compañía holandesa de las Indias Orientales*

²¹ “Por muy amante de la paz que fuera la República, nadie podría calificarla de pacifista –cuando las negociaciones pacíficas y la reconciliación fracasaron, los holandeses nunca se arredraron ante el conflicto armado–” (Huizinga 1968: 32). “Una de las obras a través de las cuales se expresa una visión más pormenorizada de los desastres de la guerra curiosamente no tiene un tema explícitamente bélico. Se trata del *Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo, una tabla de hacia 1560 que pertenece al Museo del Prado” (Portús 2006: 13). Con todo, como escribe A. Pérez-Reverte, “Lo que hizo Brueghel fue pintar la última batalla. [...] Todos aquellos esqueletos como ejércitos y los incendios a lo lejos. Ejecuciones incluidas” (2006: 70).

²² Véase Israel 1998: 935-956 y Van Groesen 2018.

(VOC), creada en 1602, domina el comercio en Málaga, Malasia, Batavia (hoy Yakarta), Macasar, y establece relaciones comerciales con China y Japón. Establece factorías en la India, Ceilán (el actual Sri Lanka), Cochinchina y el archipiélago indonesio. La *Compañía holandesa de las Indias Occidentales* (WIC), creada en 1621, funda “Nueva Ámsterdam” (hoy Nueva York) y la “Nueva Holanda” en el noreste de Brasil, donde controla, además de Surinam, la línea costera desde Río Grande del Norte hasta el Cabo de Santo Agostinho de Pernambuco, la zona más grande de producción de azúcar en el mundo, y ocupa seis islas caribeñas, Aruba, Curazao, Bonaire, San Eustaquio, Saba y la mitad de San Martín. La WIC también toma el control de Elmina y la isla de Gorea en la costa occidental de África –tristemente conocida como la Costa de los esclavos– que le permite dominar el comercio transatlántico de esclavos²³, y establece en el Cabo de Buena Esperanza un puesto de aprovisionamiento para los barcos en ruta hacia las Indias. ¿Cómo pudo un país tan pequeño –con apenas dos millones habitantes cuando termina el siglo XVII, pero con hasta el 10 por ciento de la población activa empleada en alguna forma de trabajo militar o en tareas subsidiarias (Brandon 2018: 85)–, como la joven República convertirse en un superestado imperialista y agresivo?²⁴ La guerra y el comercio, aquel moderno nudo

²³ “Al final, los holandeses transportaron alrededor de 600.000 hombres y mujeres esclavizados a plantaciones a través del Océano Atlántico” (Van Groesen 2018: 173).

²⁴ “En dos o tres generaciones, la República había pasado de ser una confederación maltrecha y asediada de ciudades y provincias a un imperio global de prosperidad y poder aparentemente ilimitados. [...] El Estado holandés obtuvo su poder del federalismo cuando la centralización absolutista era la norma. Su población se había triplicado de 1550 a 1650, cuando la mayoría de los demás se habían estancado o habían retrocedido bajo la embestida de la peste y las guerras civiles y extranjeras. Lo que los contemporáneos llamaban el “comercio madre” –el grano del Báltico– había abastecido a sus abarrotadas ciudades con una regularidad confiable, mientras que otros centros urbanos en Europa habían sufrido precios altos y suministros intermitentes. Las flotas holandesas surcaban la superficie del mundo conocido, y sus navegantes extendían sin descanso los límites de ese conocimiento en las antípodas [...].

gordiano, temible y enrevesado, son la respuesta. “La guerra fue uno de los factores determinantes del éxito holandés en el siglo XVII. [...] la manera en que los holandeses organizaron sus fuerzas armadas, aunque costosa para la sociedad, permitió que aquellos con riqueza y poder se beneficiaran sustancialmente tanto de las formas en que el ejército y la marina se utilizaron, como de su mantenimiento” (Brandon 2018: 69)²⁵.

¿Cómo mantener a los holandeses en un estado de movilización permanente? ¿Cómo hacer que la guerra –“una característica permanente de la vida en la Edad de Oro holandés” (Brandon 2018: 84)– fuera aceptada o, al menos, tolerada, por el conjunto de la sociedad holandesa, no solamente por las élites urbanas de las Provincias del

La República había acumulado capital y lo había circulado a tasas del tres por ciento cuando era un axioma mercantilista que solo tasas altas podían preservar la cantidad suficiente de dinero. Lo más importante de todo, allí donde otros estados –Francia, Gran Bretaña, España, Alemania– se habían debilitado por las conmociones domésticas, la política holandesa había demostrado ser notablemente resistente bajo estrés, eficaz en la administración e ingeniosa a la hora de mantener el consenso mínimo necesario para contener la discordia dentro de los límites de la guerra civil” (Schama 1997, 223-24).

²⁵ “Los costos sociales y humanos de las operaciones del ejército holandés, la marina y las compañías fletadas fueron considerables. Sin embargo, para quienes estaban al mando de la sociedad holandesa, la forma particular de organización del Estado y sus fuerzas armadas también ofrecía mucho espacio para el beneficio privado. Los Estados Generales tenían una preferencia estructural por los acuerdos en los que los inversores privados participaban directamente en la fabricación de armas, el suministro del ejército y la armada, la concesión de préstamos a corto plazo para el pago de las tropas y la realización de otras tareas logísticas clave. Empleó sin reparos al ejército y a la armada para asegurar los intereses comerciales holandeses. Esta combinación hizo de la guerra un instrumento y un campo importante para la acumulación del capital, estrechamente conectado con las otras ramas principales de la economía” (Brandon 2018: 84-85).

Norte, que la favorecían para proteger sus intereses comerciales y aumentar sus ganancias, porque “la Edad de Oro estaba lejos de ser dorada para todos” (Prak 2009: 150)?²⁶.

[D]ado que la guerra había que pagarla, también había que persuadir a los contribuyentes de la República de sus méritos. Para financiar las guerras, los holandeses pagaron impuestos mucho más altos que en la época de los Habsburgos y tuvieron que asumir una enorme deuda pública. Su disposición a hacerlo se sustentaba en parte en unos salarios relativamente altos y en el hecho de que la mayoría de los impuestos eran indirectos y, por lo tanto, se incluían en el coste de la vida previsto. Además, también había muchos pequeños inversores en la deuda pública. Sin embargo, la urgencia de financiar la guerra también se mantuvo gracias a un flujo constante de recordatorios en la esfera pública de que las guerras en las que participaban los holandeses eran necesarias, urgentes, justas y gloriosas. Estos recordatorios estaban dirigidos a las poblaciones que pagaban impuestos en las siete provincias, especialmente en Holanda. (Pollmann 2018: 88)

La respuesta a sendas preguntas está en la *retórica*, en el arte de “persuadir”:

La guerra era central para la autoimagen holandesa, pero los holandeses no se veían a sí mismos como belicosos, sino todo

²⁶ “El vigoroso crecimiento económico trajo consigo un enorme aumento de la prosperidad, aunque no en todos los niveles de la sociedad, porque había un gran número de personas que nunca compartieron la nueva riqueza de la República” (Prak 2009: 124). Por un lado, la guerra tuvo un impacto indirecto en la economía de las provincias septentrionales, porque desde el final de la década del s. XVI éstas se libraron de los rigores del conflicto armado en su suelo. Por otro lado, las guerras de la República holandesa no buscaban, al menos en Europa, ampliar su territorio, sino garantizar su derecho a comerciar libremente, derecho al que se oponían Francia, Inglaterra y Suecia.

lo contrario. La historia temprana de la Revuelta contra España fue reescrita como una historia de victimismo [*victimhood*] y valor cívico contra enemigos extranjeros, y así creó un poderoso mito fundacional [*a powerful founding myth*] para el nuevo estado. (Pollmann 2018: 103-104)²⁷

La República produjo una narrativa que sobreescribía los recuerdos de la terrible y desigual lucha civil y religiosa entre los vulnerables holandeses y un enemigo mucho más poderoso²⁸. Historias, ficciones y memorias de guerra, en libros, impresos, obras de teatro, pinturas, vitrales, sermones y canciones, avivaban intensamente las masacres de hombres, mujeres y ancianos, las violaciones, los saqueos y las destrucciones de ciudades y campos por los españoles durante los años 1560 y 1570²⁹. “[E]sta retórica también permitió a los holande-

²⁷ “Desde sus orígenes a mediados del siglo XVI, la revuelta de los Países Bajos y su escalada militar se convirtió también en un conflicto de panfletos e imágenes propagandísticas que pretendían movilizar a las masas para crear un determinado estado de opinión o para conformar una ideología favorable o contraria de la rebelión. Puede decirse que nos hallamos en los albores del periodismo de guerra y sucesos, de la aparición de lo que podríamos considerar como la «opinión pública», al menos en la que era sin duda una de las regiones más urbanizadas de Europa. Este fenómeno, al igual que la propagación de la Reforma protestante, no podrían concebirse sin el desarrollo creciente de la imprenta y sin la extraordinaria capacidad productiva de los grabadores radicados en los Países Bajos y en otros territorios de su entorno como Francia, Alemania, Inglaterra o el norte de Italia” (García 2006a, XVII). García ofrece “una aproximación al estudio de las relaciones impresas de temática bélica generadas sobre la prosecución de la guerra de Flandes en el siglo XVII entre el término de la Tregua de los Doce Años (1621) y la firma de las Paces de Westfalia en 1648” (2006b, 247).

²⁸ En Norte América circulaba “la narrativa de la ‘Leyenda Negra’ de las crueldades españolas contra los ‘inocentes’ americanos” (Van Groesen 2018: 173). Acerca de la “leyenda negra española”, véase Polvorinos Guillot 2019.

²⁹ Franz Hogenberg (1535-1590), grabador a buril y aguafuerte, realizó una serie de estampas que representan con lujos de detalles macabros la denominada “furia española” en Amberes en 1576 por los tercios españoles de Flandes – como *Huida de*

ses verse en el papel de “liberadores” de otras víctimas de los españoles. [...] pero también prolongó la guerra misma, porque cada vez que las negociaciones de paz estaban en juego en las décadas de 1630 y 1640, los episodios descontextualizados del pasado se utilizaban como evidencia que militaba contra la paz en el presente” (Pollmann 2018: 92-93)³⁰. Poco, en cambio, se decía acerca de la brutalidad y crueldad de las tropas holandesas en Europa o en su imperio colonial –como el genocidio contra la población de las islas de Banda cometido en 1621 por el recién nombrado gobernador de la VOC, Jan Pieterzoon Coen–, ni del inhumano comercio de esclavos. Como anota Pollmann, “[e]ra raro que alguien en la República preguntara públicamente cuán violento era el precio que los holandeses tenían derecho a exigir por vivir en una Edad de Oro” (Pollmann: 103).

Una de las pinturas de género que mejor ilustra el síntoma al que nos referimos es el cuadro de Carel Fabritius (1622-1654), cuyo centinela parece montar guardia frente a la entrada de una ciudad –por cierto, no muy bien, ya que parece dormido– contra eventuales invasores.

Varios “grandes maestros” pintaron cuadros que representan escenas de la vida cotidiana relacionadas con la guerra. Abundan las pinturas de género que retratan a soldados en un entorno urbano y doméstico, como, por ejemplo, este otro cuadro de ter Broch, *Officer*

la población de Amberes, El incendio del ayuntamiento y Masacre en las calles: véase Real Academia Española (colección Rodríguez Moñino, 1634), perteneciente a la serie de *Sucesos de España*-. Véase, también, Portús 2006: 16-24, y *La masacre de los inocentes* de Pieter Brueghel el viejo, 1565-1567, óleo sobre tabla, 109 x 158 cm., Royal Collection, Windsor Castle; años después, su hijo Pieter Brueghel el joven realizó una copia en la que aparece el duque de Alba (Polvorinos Guillot 2019: 32).

³⁰ “[L]os principios de la retórica antigua ocupaban un lugar central en la articulación de la cultura visual de cada tipo y clase de imagen en cuestión, definiendo, en otras palabras, su género” (Van der Auwera 2006: 44).

Writing a Letter, with a Trumpeter (ca. 1658-1659), óleo sobre tela de 56,5 x 43,8 cm., Philadelphia Museum of Art³¹, en el que un oficial escribe una carta, probablemente de amor –por el as de corazones tirado en el piso–, mientras espera un trompeta ricamente ataviado; el de Peter de Hooch, *Woman drinking with soldiers* (1658), óleo sobre tela de 69 x 60 cm., Musée du Louvre, Paris; el de Johannes Vermeer (1632-1675), *Officer with a Laughing Girl* (ca. 1657-1659), óleo sobre tela de 50,5 x 46 cm., The Frick Collection, New York, o el de Gabriël Metsu (1629-1667), *A soldier Paying a Visit to a Young Lady* (ca. 1650-1675), óleo sobre tabla de 64,5 x 47,5 cm., Musée du Louvre, Paris. Y muchos otros³².

Las actitudes populares contrapuestas hacia la guerra en el mar y la guerra en tierra se reflejan claramente en el arte pictórico holandés del siglo XVII. Pocas pinturas retratan hazañas de armas en tierra, como, por ejemplo, la batalla de Nieuwpoort (2 de julio de 1600) del pintor flamenco Sebastiaan Vrancx (1573-1647),

³¹ “A diferencia de muchos pintores holandeses que representaban a soldados, ter Borch estaba familiarizado con ellos por experiencia personal. Su lugar de nacimiento, Zwolle, y Deventer, donde se estableció como un adulto, albergaban guarniciones porque estaban situadas a lo largo de las líneas estratégicas de defensa establecidas durante la guerra con los españoles” (Franits 2008: 102-103).

³² Por ejemplo, Willem Cornelisz Duyster, *Soldiers beside a Fireplace or Card-Playing Soldiers* (ca. 1632), óleo sobre tabla de 42 x 47 cm., Museo de Arte de Filadelfia; Gerrit Dou, *Officer of the Marksman Society in Leiden* (ca. 1630), óleo sobre roble de 66 x 51 cm., Museo de Bellas Artes de Budapest; David Teniers el joven, *The guard-Room* (ca. 1640-1650), óleo sobre cobre de 67 x 52 cm., Museo del Prado, Madrid; Jan Steen, *Marauders attacking peasants* (ca. 1664-1668), óleo sobre tela de 87 x 142 cm., Colección privada; Pieter de Hooch, *Tric-Trac Players* (ca. 1652-165), óleo sobre tabla de 46 x 33 cm., The National Gallery of Ireland, Dublin; Pieter de Hooch, *Two soldiers and a serving woman with a trumpeter* (1655), óleo sobre tabla, de 76 x 66 cm., Kunsthaus Zürich; Gerbrand van der Eeckhout, *Tric-Trac Players*, 1653, óleo sobre lienzo, 43,8 x 37,8 cm., Colección privada.



Carel Fabritius, *El centinela*, 1654. Óleo sobre lienzo, 58 x 68 cm. Schwerin, Staatliches Museum.

la primera batalla importante ganada por los holandeses en campo abierto, entre las fuerzas de las Provincias Unidas de los Países Bajos, bajo el mando de Mauricio de Nassau, y el ejército español, al mando del archiduque Alberto de Austria³³. Philips Wouwerman (1619-1668) no se limitó a pintar escenas ecuestres, como las que vio Hegel, sino que representó también escenas de batallas, de combates, choques, cargas y escaramuzas de caballería.

Muchas grandes batallas navales, en cambio, en las que los holandeses salieron victoriosos, han sido objeto de lienzos excepcionales: *La batalla de Gibraltar*, de Cornelisz Claes van Wieringen (1577-1633)³⁴; la *Batalla de Livorno*, 14 de marzo de 1653, de Reinier Nooms (ca. 1623-1664), –entre 1653 y 1664–, óleo sobre tela de 142 x 225 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam³⁵; *La batalla de Ter Heide*, o de

³³ *La batalla de Nieuwpoort*, ca. 1620, óleo sobre lienzo, 122 x 177 cm., Museo de Bellas Artes de Sevilla. Acerca de las profundas reformas a las que Mauricio de Nassau sometió a su ejército, véase Puype 2006: 171-211.

³⁴ Observamos cómo el barco insignia de la flota española es embestido por un barco de guerra holandés y explota. Esta representación del incidente militar decisivo añade un carácter dinámico y dramático a lo que solía ser puramente descriptivo, ya que vemos pedazos del barco y partes de los marineros “suspendidos para siempre en el cielo” (Kloek 2006: 72), además de cuerpos en el mar: el cuadro “narra” lo que acontece después de la explosión. La batalla significó un cambio del escenario de la guerra que se desplazó al Mediterráneo.

³⁵ En el extremo izquierdo inferior hay un pliego que dice: “Combate naval en la costa de Livorno entre la flota neerlandesa e inglesa bajo el mando de los comandantes Jan van Galen y sir Appleton. Acontecido el 14 de marzo de 1653 / N° 1- El buque “Madonna della Vigne”, sufrido un impacto directo en la línea de flotación, abandona y se dirige a puerto / 2- El “Maagd van Enkuizen” conquista el mercante levantino de Armenia / 3 & 4- El “Son” y “Julius Caesar” abordan y conquistan el barco del almirante Appleton / 5 & 6- El “Suzanna” y el “Swarten Arent” abordan y conquistan el “Pelgrim” / 7- El barco del almirante van Galen dispara al inglés “Bonadventura” hasta prenderle fuego / 8- El capitán Tromp incendia el buque inglés “Samson” gracias a un barco incendiario / 9- El barco “María” navega a vela en solitario / 10- El almirante Bodley, aún con ocho buques y un barco incendiario, y con

Scheveningen, 10 de agosto de 1653, durante la primera guerra Anglo-Holandesa, de Willem van de Velde el viejo (ca.1611-1693), –1657–, tinta y óleo sobre lienzo de 170 x 289 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam³⁶. El más famoso de todos es, sin duda, el lienzo de Peter van de Velde (1634-1723), *El incendio de la flota inglesa frente a Chatham*. Todo está ardiendo excepto, en el centro, el *Royal Charles* en el que los holandeses acaban de izar su bandera, y los marineros exultantes agitan sus sombreros; en el fondo, a la izquierda, se divisan varios barcos holandeses que parecen observadores.

Desde el inicio de la Segunda guerra Anglo-Holandesa, en 1665, los ingleses sufrieron una serie de desgracias: una gran peste y el Gran incendio de Londres, que coincidieron con su derrota en la Batalla de los cuatro días contra los holandeses (1-4 de junio de 1666), los llevó a tomar dos decisiones. La primera, guardar su flota en los puertos de Chatham y Harwich; la segunda, iniciar unas negociaciones de

el viento a favor, no se atreve a acercarse / 11- Un barco incendiario inglés es hundido por el almirante van Galen”, citado en Stoel 2014-2015: 32. Hay un cuadro de Willem van de Velde el Viejo, *La batalla de Leghorn*, 14 de marzo de 1653, (ca. 1654-1655), óleo y tinta sobre lienzo de 114 x 160 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam. La victoria de la flota holandesa permitió el control del Mediterráneo.

³⁶ *La batalla de Ter Heide*, o de *Scheveningen* es, a la vez, una derrota táctica de la flota holandesa y una victoria estratégica, ya que permitió levantar el bloqueo de la flota inglesa frente a la costa holandesa. “Lo más cercano a la imagen del pintor como corresponsal de guerra es el caso de los dos Willem van de Velde, quienes realmente salieron al mar para seguir los acontecimientos. Ambos estuvieron presentes en la batalla de ter Heide, el 10 de agosto de 1653” (Kloek 2006: 78-79). Willem van de Velde el Viejo realizaba sus obras “mediante la técnica denominada *penschilderij* (*pen painting*, una especie de grisalla a pluma y aguada, [...]) Su hijo, Willem van de Velde el Joven, añadió color a las batallas navales, conservó la precisión y al mismo tiempo redujo el elemento documental en favor de una cierta atmósfera, o tono, o incluso dramatismo. [...] Ambos estuvieron presentes en un gran número de episodios navales; se les podría considerar como los primeros corresponsales de guerra (por lo menos al padre)” (Kloek 2006: 70).

paz, en mayo de 1667, en la ciudad neerlandesa de Breda. Sendas decisiones resultaron a la postre fatales para sus intereses. Mientras que los ingleses anticipaban un posible acuerdo, y dejaban de movilizar su flota en el verano, Johan de Witt (1625-1675), Gran Pensionario [*raadpensionaris*] de Holanda desde 1653, quería una victoria decisiva, con el fin de lograr mayores ventajas en las negociaciones. Artífice de la creación de una armada profesional con la construcción de buques mucho más grandes con un mayor poder de fuego³⁷, y con el riguroso adiestramiento de las tripulaciones de los barcos, de Witt concibió en el mayor secreto el ataque en el Medway. Bajo el mando militar del teniente almirante Michiel de Ruyter (1637-1676)³⁸, vencedor en la Batalla de los cuatro días, la flota holandesa navegó río arriba el Támesis hasta Gravesend y siguiendo el río Medway hasta Chatham, a sólo 30 millas de Londres, quemó tres buques insignia y otros diez barcos de menor calado, tomando además como trofeos al HMS *Unity* y el HMS *Royal Charles*, el mayor barco de la Marina Real con 86 cañones y tres cubiertas, todo un símbolo del poderío naval inglés, que fue posteriormente llevado a los Países Bajos, a Hellevoersluys, donde se expuso como trofeo de guerra –la popa del *Royal Charles* se puede ver hoy en día en el Rijksmuseum en Ámsterdam–. Esta derrota impulsó la firma del Tratado de Breda, adverso a

³⁷ En la segunda mitad del siglo XVII, “los barcos ya no eran naves comerciales adaptadas, sino enormes máquinas de guerra. Las tácticas de combate habían pasado del disparo de cañones y los intentos de abordaje, para acometer después la lucha cuerpo a cuerpo, a una navegación sistemática en la que se buscaba el mejor viento, se alineaban los barcos de guerra, se aproximaba al enemigo, se disparaba y se recuperaba, para intentar alinearse de nuevo y usar los cañones del otro lado de los barcos” (Kloek 2006: 64-65).

³⁸ Véase el cuadro de Ferdinand Bol (1616-1680), *Retrato de Michiel de Ruyter* (1667), un óleo sobre tela de 157 x 135 cm., Mauritshuis, La Haya.



Cornelisz Claes van Wieringen (1577-1633), *La batalla de Gibraltar* (25 de abril de 1607), ca. 1621. Óleo sobre tela, 137,5 x 188 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.



Peter van de Velde (1634-1723), *El incendio de la flota inglesa frente a Chatham* (20 de junio de 1667), hacia 1677, óleo sobre tabla de 73 x 108 cm.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Inglaterra, pocas semanas después, el 31 de julio de 1667³⁹. Es evidente que estos lienzos significaban algo más que simplemente unos barcos de guerra que se enfrentaban en alta mar. “Respecto de la función original de una pintura, la cuestión de por qué se realizó precede a la cuestión de si es o no fiel a la realidad. Lo cual es particularmente evidente en el caso de las representaciones de batallas navales” (Kloek 2006: 72). Las pinturas de batallas navales constituyen una imagen del poder holandés con un claro sentido propagandístico⁴⁰. Los pintores prescinden de cualquier referencia alegórica, mitológica o divina que podría restarle valor al esfuerzo humano en pro de alguna intervención sobrenatural.

III

Así las cosas, la manera como la pintura neerlandesa del siglo XVII representa la guerra contribuye a la construcción de la identidad y de la conciencia nacional de los holandeses⁴¹. Cuando escribimos que

³⁹ Después del éxito de la Batalla de Medway, Jan de Baen (1633-1702) pintó un *Retrato alegórico de Cornelis de Witt* (1667-1672), un óleo sobre lienzo de 66 x 100 cm., Mauritshuis, La Haya, con los barcos ingleses en llamas en el fondo. El cuadro sugiere que Cornelis fue el instigador de la victoria en Chatham, cuando era su hermano menor quien merecía los créditos.

⁴⁰ “Algunas de las funciones más importantes (*scil.* de los cuadros de batallas navales) son la pintura para presumir, o en otras palabras como expresión de vanidad personal (u orgullo), la pintura como regalo, la pintura como admonición y, finalmente, la pintura como *memento*” (Kloek 2006: 70). “Una buena parte de las imágenes bélicas creadas en Europa en los siglos XVI y XVII nacieron con una voluntad conmemorativa y tienen como objetivo dejar constancia de actos dignos de ser recordados. Son escenas de carácter propagandístico y encargadas por los vencedores de esas guerras y batallas, que describen su fuerza y su heroísmo” (Portús 2006: 3).

⁴¹ Simon Schama tiene una interpretación muy diferente de la nuestra: “Si la pintura histórica holandesa le había restado importancia a la guerra, a los soldados les fue aún peor en la pintura de género. [...] Artistas gráficos como Goltzius y Jacques de Gheyn en los primeros años de la guerra habían proporcionado algo parecido a una

los “grandes maestros” holandeses sí trataron los temas contemporáneos relacionados con la guerra, y sí tuvieron la capacidad de tratarlos, sólo que “*de otra manera*”, queremos decir con *simplicidad*, o *sencillez*, una de las cualidades de los holandeses que, según Huizinga, “no es ni altiva ni muy espiritual y, sin embargo, es de gran importancia: [...] y estrechamente relacionada con ella, el ahorro y la limpieza [*thrift and cleanliness*]. [...] Porque la limpieza iba de la mano con un fuerte sentimiento de la realidad, en la medida en que, filosóficamente o de otra manera, se consideraba que los objetos existían por derecho propio y se valoraban como tales” (Huizinga 1968: 61-63)⁴². La importancia de la *limpieza* no se les escapó a los editores de la traducción al inglés del ensayo “*Dutch Civilisation in the Seventeenth Century*” de Huizinga, publicado por primera vez en 1941, quienes pusieron en la carátula del libro el cuadro de Pieter de Hooch, *Patio de una casa de Delft* (1658), un óleo sobre tela de 73 x 60 cm., National Gallery of London. Una criada que tiene un plato en la mano baja unos escalones con una niña, entra en un patio bri-

visión heroica, o al menos llamativa, del hombre de armas. Pero esa imagen había desaparecido en gran medida a mediados de siglo, para ser reemplazada por algo más cercano al burlesco de los bajos fondos. [...] Esto no quiere decir que los soldados nunca se muestren con simpatía en el arte o la literatura holandesa. Gerard ter Borch pintó una serie de cuadros irónicos de la vida militar, cuyo temperamento se describe mejor como una delicada falta de respeto [...]. En muchos casos, la calidez e intimidad de la mirada de ter Borch surge de las formas ingeniosas en que desmilitariza y desmoviliza sus escenas elegidas” (Schama 1997: 241-244).

⁴² “[Constantine] Huyghens habló de la gloriosa simplicidad de Holanda, una virtud en la que la modestia y la moderación iban de la mano con la tradición y la gran dignidad” (Schama 1997: 61-62). Limpieza: “una cualidad nacional de la que estamos bastante cansados, porque suena tan prosaico, a saber, nuestra tan cacareada limpieza holandesa. Es un hecho extraño que en nuestra lengua, una sola palabra – *schoon* – exprese limpieza y pureza así como belleza” (Schama 1997: 114). Acerca de la obsesión con la limpieza, véase también Schama 1997: 377-384; 389 y 391. E. De Jongh (1989) critica la interpretación de Schama.

llantemente iluminado donde hay una escoba y un cubo, y en un corredor, al lado, se ve a una mujer de espaldas, tal vez la madre de la niña. Pieter de Hooch pintó varios cuadros de madres, niñas y criadas, como *Woman and child by a window, with a maid sweeping* (ca. 1655-1658), un óleo sobre tela de 65 x 80 cm., The Wernher Collection, Ranger's House, Londres. Los editores hubieron podido elegir otros cuadros, como el de Pieter van den Bosch (1604-1649), *Serving Maid with Pots and Pans* (ca. 1649), óleo sobre roble de 19.4 x 25.8 cm., National Gallery of London, o el de Caspar Netscher, *The Lace Maker* (1662), óleo sobre lienzo de 33 x 27 cm., Wallace Collection, Londres, en los que hay escobas, asociadas con la limpieza, pero también, de manera simbólica, con la “pureza espiritual y moral” (Franits 2008: 161) y con la piedad, al barrer la criada los objetos del vicio.

Quien visitaba Holanda en el siglo XVII se sorprendía al notar los esfuerzos que los holandeses hacían para mantener sus casas y sus calles limpias:

[un esmero tal que era] el producto de una obsesión más que una preocupación razonable por la salubridad [...] en esta devoción colectiva por la pureza había algo más que consideraciones materiales. [...] Porque las leyes que obligaban a los holandeses a la observación visible de sus rituales de lavado eran *más morales que materiales*. Y estaban profundamente asociadas en la mentalidad colectiva con las polaridades del orgullo y la vergüenza, la solidaridad y lo ajeno. (Schama 1997: 377-378: las cursivas son nuestras)

La pulcritud de los hábitats descubre los *tonos morales* de las tareas domésticas y las normas piadosas de comportamiento social. Lo que ensuciaba y que los holandeses debían someter y eliminar eran los apetitos de la carne, el atractivo de la riqueza y las locuras de la vanidad mundana.

Cuando la comida, la lujuria, la pereza, la indolencia y el lujo vano eran sometidos por las virtudes domésticas –sobriedad, frugalidad, piedad, humildad, aptitud y lealtad– se les despojaba de su suciedad, es decir, de su capacidad para infligir daño o poner en peligro el alma. El hogar era ese terreno moralmente purificado y cuidadosamente vigilado en el que el libertinaje era gobernado por la prudencia, y los hábitos díscolos de animales, niños y desvergonzadas mujeres solteras eran sometidos a un estado de armonía y gracia. (Schama 1997: 388)

La pintura holandesa de género celebra este orden ideal y moral del hogar familiar, y quienes veían estas pinturas seguramente disfrutaban de la sensación de calma, de orden y simplicidad. Firmemente convencidos de la “sustancialidad de las cosas” (Huizinga 1968: 83), nuestros pintores no se preguntan si reproducen con la mayor fidelidad posible la forma exterior de las cosas: con la fe inquebrantable en la realidad de todas las cosas terrenales, una fe que es la consecuencia directa de un profundo amor por la vida y del interés por su entorno, se deleitan con los objetos y sus formas.

Superficialmente hablando, Vermeer, como muchos de sus amigos, era un pintor de la vida cotidiana. [...] Le mostrará a un hombre, o preferiblemente a una mujer, haciendo una tarea sencilla [*simple*], en un ambiente sencillo [*simple*], con un cuidado amoroso, leyendo una carta, vertiendo leche de una jarra o esperando la llegada de un barco. Todas las figuras parecen haber sido trasplantadas de la existencia ordinaria a un entorno claro y armonioso donde las palabras no tienen sonidos y los pensamientos no tienen forma. Sus acciones están envueltas en el misterio, como las de las figuras que vemos en un sueño. *La palabra realismo parece completamente fuera de lugar aquí*. Todo es de una intensidad poética sin igual. (Huizinga 1968: 84-85; las cursivas son nuestras)

Fromentin se equivoca cuando afirma que “la escuela que se ha ocupado más exclusivamente del mundo real parece ser la que más ha ignorado el interés moral” (1876: 204). No cabe duda que la pintura de género comunica mensajes morales:

[L]os significados que descubrimos en las pinturas holandesas tienen que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos calvinistas del siglo XVII, se considera virtud o vicio. Puede que Fromentin tenga razón al hablar del realismo de esta pintura, pero ciertamente se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. No es de extrañar: para los holandeses de esta época, [...] la vida cotidiana, como hemos visto, es todo menos un terreno neutral. La pintura es, por tanto, en términos retóricos, del género epidíctico, el del elogio y de la censura, o incluso, el del idilio y de la sátira. (Todorov 1997: 53)

Elogio de las virtudes domésticas, de la familia, de la mujer y del amor humano; censura de la intemperancia, de la vanidad de la vida, de los placeres de la carne, de la despreocupación y de la pereza, del deseo desmedido por los bienes materiales y de la grosería.

Los elementos emblemáticos cuyo sentido hay que captar están presentes en las pinturas, y la vida que representan no transcurre en un vacío moral. Lo que aquí está en cuestión, sin embargo, no es la presencia de estos elementos, sino su papel. No es porque estas pinturas representen un mundo impregnado de juicios morales que lo son a su vez; las normas morales son parte de lo representable, pero las pinturas en sí no pretenden ser necesariamente lecciones de conducta. (Todorov 1997: 81)

En toda obra de arte hay que buscar pistas, preferiblemente en la propia obra, si no en composiciones similares o en la literatura contemporánea. Hay pinturas que son fáciles de interpretar, pero hay otras

que no, lo que obliga a examinar más de cerca el estatuto del sentido moral en la pintura holandesa. En las pinturas de género los mensajes morales se ocultan a veces por razones tácticas o estéticas, o se encuentran en pequeños detalles en el fondo del cuadro. La interpretación iconográfica –descripción de las imágenes– debe, entonces, complementarse con una interpretación iconológica –explicación de las imágenes– de los símbolos, estableciendo un movimiento que va de la materia a la moral, de lo concreto a lo abstracto, del mundo animado al mundo inanimado, que revela un significado alegórico sobre la vida y sus caprichos, como una especie de advertencia o recordatorio. Ahora, por un lado, no tenemos forma de saber qué pretendía realmente el artista. Por otro lado, las pinturas de género expresan las costumbres, los hábitos, los sentimientos de una nación: los retrata, pero produce también efectos en quienes las ven. Además, para los espectadores del siglo XVII la lectura de una pintura era diferente a la nuestra.

Parece poco probable que debamos suponer una advertencia contra el comportamiento pecaminoso detrás de cada cuadro de campesinos pendencieros, fornicadores o borrachos. La interpretación iconográfica⁴², es decir, la identificación y el *análisis* de los contenidos temáticos, de las pinturas de género como alegorías veladas de los pecados capitales está ligada a la creencia de que la función de tales obras era didáctica y de advertencia⁴³. Las pinturas se interpretan

⁴² Panofsky propone tres niveles de significación de la obra de arte, al igual que de la vida ordinaria, en *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art* [Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento] (Panofsky 1955, 26-54; 1987, 45-75).

⁴³ Un ejemplo es el artículo de Dekker (2009). Su tesis es que “La pintura holandesa del siglo XVII desempeñó un papel importante en la promoción de la búsqueda de las virtudes familiares y educativas. Acomodar mensajes moralistas en bellas pinturas se consideraba una política de comunicación moralista muy eficaz en una cultura

como espejos de pecados que muestran lo que no debe hacerse. ¿Pero representar un comportamiento inmoral habría sido realmente efectivo como medio de edificación? ¿No sería esto sobreestimar los poderes didácticos de la imagen? Las personas que miraban las obras conocían perfectamente las normas aceptadas. No necesitaban cuadros ni grabados para saberlo. Entonces, ¿qué nos dicen las pinturas de género? ¿De qué nos hablan?

Conviene dejar provisionalmente la discusión acerca de las diferencias entre las teorías “descriptivas” y las teorías “narrativas” por lo que eran, y dejar de soñar con el sentido del mensaje moral sin que

en la que enviar tales mensajes moralizantes era muy popular [...] Dos estrategias de educación moral eran populares para la amplia burguesía y complementarias de la educación moral por parte de la iglesia: moralizar por el placer y moralizar por el embellecimiento. La estrategia de moralizar por el placer, o enseñar y aprender las virtudes con diversión [*with fun*], se utilizó con frecuencia en los libros emblemáticos populares sobre el matrimonio y la crianza de los hijos, en particular en los bestsellers y longsellers de Jacob Cats. La estrategia de moralizar embelleciendo, o enseñar y aprender con estética [*with aesthetics*], se utilizó en muchas pinturas de género sobre el matrimonio, la infancia y la familia” (Dekker 2009: 166-169). De lo que se trataba era de una “propaganda moral” (Dekker 2009: 169). Para Roth, “las opiniones de Dekker implican una estrategia coordinada de educación moral por parte de los artistas holandeses. Esta afirmación es incompatible con la evidencia disponible, que indica que los artistas de la época estaban motivados en gran medida por simples consideraciones comerciales y no por aspiraciones morales o educativas [...]. Las decisiones de compra se tomaban por motivos económicos, sociales, egoístas o estéticos, y los artistas satisfacían la demanda” (Roth 2020: 23-24). Como escribe Zumthor: “El gusto del artista mismo estaba determinado en gran medida por el gusto predominante de sus compatriotas, que amaban la armonía del diseño y la riqueza del color y aborrecían el sentimentalismo y el misticismo. Lo que hoy consideramos como el “realismo” de los grandes pintores holandeses es, de hecho, un reflejo directo de esta estricta unidad entre el artista y la sociedad en la que vivía” (Zumthor 1994: 196).

podamos resolver su enigma, para atender lo que ambas teorías tienen en común: el *hombre*. Y lo humano –como en la naturaleza humana– es la esencia de Jan Havicksz Steen (1626-1679). A pesar de su edad, estas obras nos hablan tan directamente como cualquier arte de nuestro tiempo, de hecho más directamente que la mayoría, porque nos hablan de nosotros mismos. Jan Steen, como lo dijo tan justamente Bürger, “parece haber elegido, como texto de sus pinturas, la comedia humana” (1858: 104). Generalmente conocido, y estudiado, por su “estilo moralizante”, Steen es “este pintor para quien el significado parecía estar tan en la superficie, por un lado, pero cuya pintura no podía ser considerada como puramente descriptiva [*all about describing*], tampoco” (Westermann 2009: 261). Su cuadro titulado *La vida del hombre* [*The Life of Man*] es más un escenario teatral que el interior de una taberna llena de gente –niños, jóvenes y viejos de ambos sexos–cuyas actividades invitan a una interpretación iconológica susceptible de desentrañar minuciosamente sus motivos y significados subyacentes.

El cuadro, al que Jongh llama *The World as a Stage*, comparte esta metáfora con el teatro y “refleja una visión de la humanidad [*a view of mankind*]” (De Jongh 1996: 42)⁴⁴. En la parte superior del cuadro vemos lo que parece ser un telón alzado, y quizá lo que Steen quiere que consideremos es que no estamos viendo el interior de una taberna, sino el escenario en el que se desarrolla la vida humana. Un escenario como en la obra de Shakespeare *Como gustéis* [*As You Like It*], en la que Jaques dice el famoso monólogo las “Siete edades del hombre”, que comienza con estas líneas:

Todo el mundo es un escenario,
Y todos, hombres y mujeres, son meros actores.

⁴⁴ Jongh llama el cuadro *The So-Called Brewery of Jan Steen* (1971: 40).

Todos tienen sus entradas y salidas,
Y cada hombre en su vida representa muchos papeles,
Siendo los actos siete edades (Shakespeare [ca. 1599] 2016: 1718)⁴⁵.

La comparación de la vida con una representación teatral era una metáfora común en el siglo XVII, como lo confirman las líneas que el poeta y dramaturgo holandés Joost van den Vondel (1587-1679) escribió en 1637 con motivo de la inauguración del teatro de Ámsterdam [*Amsterdamse Schouwburg*] en Keizersgracht: “Todo el mundo es un escenario / Cada uno hace su parte y recibe su parte”⁴⁶.

Así las cosas, la siguiente apreciación de Hegel podría ser la ilustración de *La vida del hombre* de Jan Steen:

Si contemplamos a los maestros holandeses con estos ojos, ya no opinaremos que la pintura holandesa hubiera debido abstenerse de tales temas y sólo representar a los antiguos dioses, mitos y fábulas, o imágenes de Madonnas, crucifixiones, martirios, papas, santos y santas. Lo que pertenece a toda obra de arte, pertenece también a la pintura: la intuición de lo que en general hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el *hombre* y lo que es *este* hombre [*die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch und was dieser*



Jan Steen. *The Life of Man*. Ca. 1665. Óleo sobre tela. 68,2 x 82 cm.
Mauritshuis. La Haya.

⁴⁵ Acto 2, escena 7: “*All the world’s a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages*”.

⁴⁶ “*All the World’s a Playing Set / Each Plays His Part, His share Will Get*” (Westermann 1996: 58). Estas líneas fueron cinceladas en la puerta. El teatro se quemó, pero la puerta se conservó.

Mensch ist]. Esta concepción de la naturaleza humana interna y de sus vivas formas y modos de manifestaciones externos, este ingenuo placer y libertad artística, esta frescura y serenidad de la fantasía y segura audacia de ejecución, constituyen aquí el rasgo poético fundamental del que se hallan penetrados la mayoría de los maestros holandeses de este círculo. En sus obras de arte se puede estudiar y aprender a conocer la naturaleza humana y a los hombres [*In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studieren und kennenlernen*]. (Hegel [1942-1943] 1989: 643-644; 1970b: 130- 131)

REFERENCIAS

- BRANDON, Pepijn (2018). “The Armed Forces”, en Helmers & Janssen (2018: 69-86).
- BÜRGER, William (1858), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise* (Paris/Bruxelles: V° Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- CHAPMAN, H. Perry *et al.* (1996), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Washington: National Gallery of Art; Amsterdam: Rijksmuseum).
- CONSTANT, Benjamin (1895), *Journal intime et lettres à sa famille et à ses amis précédés d'une introduction par D. Melegari* (Paris: Paul Ollendorff, Éditeur).
- DARRIULAT, Jacques (2018). “La terre et les hommes”, en *La peinture hollandaise au siècle d'or* [Edición digital sin paginación disponible en: <http://www.jdarriulat.net/Essais/PeintureHollandaise/1/Paysage.html>].
- DE JONGH, Eddy (1971), “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch painting”, en Franits (1997: 21-56; 206-211).
- ____ (1989), “The Broom as Signifier: An Iconological Hunch”, en De Jongh (2000: 193-214; 281-283).
- ____ (1996), “Jan Steen, So Near and Yet So Far”, en Chapman *et al.*, (1996: 39-51).
- ____ (2000), *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, trad. y ed. de Michael Hoyle (Leiden: Primavera Pers).
- DEKKER, Jeroen J. H. (2009), “Beauty and Simplicity: the Power of Fine Art in Moral Teaching on Education in Seventeenth-Century Holland”, *Journal of Family History*, 34, 2: 166-188.
- FRANITS, Wayne (ed.) (1997), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2008), *Dutch seventeenth-century Genre Painting* (New Haven and London: Yale University Press).
- ____ (2018), “Genre Painting” en Helmers & Janssen (2018: 268-288).
- FROMENTIN, Eugène (1876), *Les maîtres d'autrefois* (Paris: Éditions Plon et Cie.).
- GAIGER, Jason (2016), *Dutch painting in the Golden Age* (United Kingdom: The Open University). [Disponible en formato pdf: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/dutch-painting-the-golden-age/altformat-printable>].
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (ed.) (2006a). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos* (Madrid: Editorial Complutense; Fundación Carlos de Amberes).
- ____ (2006b), “Las guerras de Flandes en la prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo”, en García García (2006a: 247-288).
- 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).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1842-1843), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke, vollständige Ausgabe, Band x: Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, 3 Theilen, hrsg. von Heinrich Gustav Hotho (Berlin, Duncker und Humblot).
- ____ (1970a), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte

- Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp). [Edición original: Hegel 1842-1843]
- ____ (1970b), *Werke in zwanzig Bände, Band 14: Vorlesungen über die Ästhetik II*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp). [Edición original: Hegel 1842-1843]
- ____ (1989), *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal). [Edición original: Hegel 1842-1843].
- HELMERS, Helmer J. & JANSSEN, Geert H. (eds.) (2018), *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- HUIZINGA, Johan (1968), *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays*, comp. por Pieter Geyl y F. W. N. Hugenholtz, trad. de Arnold J. Pomerans (London: Collins).
- ISRAEL, Jonathan (1998), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806* (Oxford: Clarendon Press).
- KANT, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices por Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores). [Edición alemana: *Kritik der Urtheilskraft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981 [1790]].
- KLOEK, Wouter (2006), “Batallas en el mar. La pintura como *memento*” en García García (2006a: 63-94).
- LISSAGARAY, Prosper-Oliver (1896), *Histoire de la Commune de 1871* (París: Librairie Dentu). [Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36518g.texteImage#>]
- MARGOT, Jean-Paul (2021), “La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin”, *Boletín de estética*, 56: 7-48. DOI:10.36446/be.2021.56.280
- MERRIMAN, John M. (2017), *Masacre. Vida y muerte en la Comuna de París de 1871* (Madrid: Siglo XXI de España Editores).
- OLIVIER, Alain Patrick (2016), “L’expérience de la peinture et son concept”, *Verifiche. Rivista di scienze umane*, XLV (1-2): 149-181. Hal-01705882
- PANOFKY, Erwin (1955), *Meaning in the visual Arts* (New York: Anchor Books).
- ____ (1987), *El significado en las artes visuales*, trad. de Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial).
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2006), *El pintor de batallas* (Bogotá: Alfaguara).
- POLLMANN, Judith (2018), “The Cult and Memory of War and Violence”, en Helmers & Janssen (2018: 87-104).
- POLVORINOS GUILLOT, Guillermo (2019), *La guerra de Flandes: propaganda y leyenda negra española*, tesis de grado en Historia (Santander: Universidad de Cantabria; Facultad de Filosofía y Letras). [Disponible en <https://1library.co/document/zko8431y-guerra-flandes-propaganda-leyenda-negra-espanola.html>]
- PORTÚS, Javier (2006), “Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez” en, García García (2006a: 3-28).
- PRAK, Maarten (2009), *The Dutch Republic in the Seventeenth Century. The Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PUYPE, Jan Piet (2006). “Las reformas del ejército holandés del Príncipe Mauricio de Nassau, 1590-1600. Armas y tácticas de batalla” en García García (2006a: 171-211).
- ROTH, David (2020), “Moral Messages in Dutch Realist Art of the Seventeenth-Century Golden Age”, *ANU Historical Journal*, II, 2: 23-42. DOI: doi.org/10.22459/ANUHJII.2020.02
- SCHAMA, Simon (1997), *The Embarrassment of the Riches. An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (New York: Vintage Books).
- SHAKESPEARE, William (2016), “As you like it”, *The new Oxford Shakespeare. The complete works. Modern critical edition*, ed. por Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus y Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 1693-1755).
- STOEL AGUIRRE, Alana (2014-2015), *Los cuadros de batallas navales. Una imagen del poder de las Provincias Unidas en el siglo XVII*, tesis de grado en

- Historia del arte (Lejona: Universidad del País Vasco). [Disponible en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21233/TFG_Stoel_Aguirre.pdf]
- TAINE, Hippolyte (1869), *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (Paris: Germer Baillère).
- TODOROV, Tzvetan (1997), *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* (Paris: Éditions du Seuil).
- VAN GROESEN, Michiel (2018). "Global Trade", en Helmers & Janssen (2018: 166-185).
- VAN DER AUWERA, Johan (2006). "La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)" en García García (2006a: 29-62).
- WESTERMANN, Mariët (1996). "Steen's Comic Fictions", en Chapman *et al.* (1996: 53-67).
- ____ (2009), "Taking Dutch Art Seriously: Now and Next?", *Studies in the History of Art*, 74: 258-270.
- WILCOX, John (1953), "The Beginnings of l'Art pour l'Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 4: 360-377.
- ZUMTHOR, Paul (1994), *Daily Life in Rembrandt's Holland*, trad. de Simon Watson Taylor (Stanford: Stanford University Press). [Edición original: *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt (1606 à 1699)*, Hachette, París, 1960].