

Valeriano Bozal

«La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno» (I)

Del 17 de abril al 10 de mayo pasado, Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno». Este curso analizó el desarrollo de la pintura holandesa durante el siglo XVII con especial atención a sus tres grandes creadores, Hals, Rembrandt y Vermeer, y a los diferentes géneros en los que es maestra: el paisaje, las costumbres, el retrato, los interiores de iglesia, etc. La hipótesis expuesta sitúa a la pintura holandesa del siglo XVII en los orígenes del mundo moderno, allí donde y cuando se configura la noción de sujeto en el sentido más actual de este concepto. El punto de partida teórico es la idea de «vida corriente» tal como ha sido estudiada por Ch. Taylor en el marco de los cambios suscitados simultáneamente por el movimiento reformista y el singular desarrollo económico y social de los Países Bajos.

Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron los siguientes: «Géneros y escuelas en la pintura holandesa»; «Paisajes y paisajistas en la pintura holandesa»; «Calles e interiores en la pintura holandesa»; «Interiores de iglesias y nuevas iglesias en la pintura holandesa»; «Cortesías relaciones en la pintura holandesa»; «Johannes Vermeer de Delft»; «Retratos personales y de grupo en la pintura holandesa»; y «Rembrandt».

Se ofrece a continuación un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.

Géneros y escuelas

¿Hasta dónde alcanzan los orígenes del mundo moderno? La idea que aquí deseo mantener —y hasta cierto punto verificar— es que aspectos básicos sin los cuales el proyecto moderno no puede definirse encuentran en el mundo holandés del siglo XVII, y muy concretamente en la evolución de su pintura, el punto de partida. Es en las imágenes de Hals, Rembrandt, Vermeer, etc. donde encontramos, cuando las miramos, la configuración de ese que solemos denominar sujeto moderno: interesado en la vida cotidiana y en la tensión que éste puede introducir en su existencia; desarrollando concepciones

profesionales nuevas y nuevas valoraciones de aspectos mundanos, el confort de su existencia y la condición de su trabajo que antes no habían sido valorados.

La «recuperación» de la pintura holandesa del XVII se produce en el siglo XVIII y, ante todo, en el siglo XIX, en el marco del interés por el realismo, del creciente interés por la verosimilitud y la vida corriente, allí donde el género de costumbres ocupa un lugar destacado.

No existe homogeneidad en nuestro modo de mirar la pintura holandesa. Hay una pintura de Vermeer, que me parece de las más hermosas del artista de Delft: *Mujer con balanza* (hacia 1664, Washington, The National Ga-

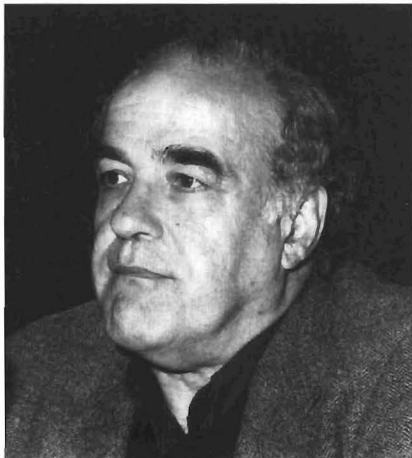
llery of Art), conocida también como *Mujer pesando perlas*. Este asunto —una mujer o un hombre que pesan perlas o monedas de oro— es habitual dentro de la pintura de género. Nada tiene, pues, de particular que situemos esta obra dentro de la pintura de costumbres. Pero esta interpretación no resulta por completo suficiente. Por una parte, hacer de *Mujer con balanza* una pintura de costumbres, una escena de género, reduce su significado y no parece tener en cuenta la especial atmósfera de quietud y serenidad que le es propia —y que es propia de todas las pinturas de Vermeer—. Por otra, introducir los elementos simbólicos de una forma convencional produce la sensación de que es un proceder extrínseco, un añadido a la imagen, más que un elemento de la imagen misma. Ambos recursos tienden a hacer de Vermeer un pintor entre otros, un autor de escenas de género con componentes simbólicos, con lo cual se pierde lo que es propiamente suyo y le diferencia de otros.

S. Alpers entiende las pinturas de Vermeer y, en general, la pintura holandesa como un «arte de describir» ligado al interés científico por la visualidad. Lo visual adquiere una relevancia que va más allá de la representación de escenas de costumbres; es un modo —el modo— de aproximarnos al mundo, conocerlo y reconocerlo. Creo que la hipótesis de Alpers tiene la virtud de invitarnos a penetrar en el mundo del arte holandés prescindiendo de los tópicos habituales y obligándonos a tener en cuenta un hecho que muchas veces no es suficientemente tenido en cuenta: la pintura es una creación que pertenece al ámbito de la visualidad, y las diferencias entre unos pintores y otros —así como sus calidades respectivas— son antes que nada diferencias de orden visual. Se trata así de poner en primer término la visualidad, de hacer de la pintura una forma de mirar... En definitiva, la visualidad es un modo de conocer la realidad, de procurarnos una imagen de ésta, una imagen consistente, diferente de la que nos ofrecen las narraciones de

acciones. Naturalmente, no parece posible prescindir por completo de la acción, al igual que las pinturas narrativas tampoco prescinden de la descripción. Creo que esa preocupación por la descripción, por la visualidad, que S. Alpers estudia con detenimiento en el desarrollo artístico y científico holandeses del siglo XVII, es uno de los rasgos que permite hablar de la modernidad de la pintura holandesa.

A lo largo del siglo XIX, y muy especialmente desde el impresionismo, la importancia de la visualidad no ha hecho más que crecer y la narración de acciones ha retrocedido —lo ha hecho en dos sentidos: en tanto que había menos acciones narradas y las acciones perdían importancia— hasta que con el cubismo y tras él la representación de acciones se ha situado de forma decidida en un segundo plano.

Sería necesario explicar cómo —y por qué— se ha pasado de la intensa actividad que ofrecen las obras de Bruegel —y antes de El Bosco— como en general las de todos aquellos artistas que se ocupan de temas de campesinos, a la falta de actividad, o a la actividad contenida de De Hooch, Vermeer, etc. Volviendo al cuadro de Vermeer que nos ocupa, *La mujer de la balanza*, cabe decir que la mujer está ajustando la balanza antes de iniciar el pesado de las perlas. Podemos decir, por ejemplo, que contempla reflexivamente la balanza, que el cuadro que hay tras ella llama la atención del espectador —no de la mujer— sobre el Juicio Final, creando un contexto para la reflexión; que las joyas son testimonio de lo acomodado de la dama, de lo burguesamente acomodado y, por eso mismo, una referencia a la vida mundana; mientras que el espejo está ahí para reflejarse y verse pero aquí, en una atmósfera mucho menos anecdótica de lo que podría ser habitual en una convencional pintura de costumbres. Concluimos entonces que es una pintura adecuada para la concepción protestante de la existencia tal como se plantea en Holanda en el siglo XVII: la responsabilidad de los propios actos y la reflexión,



Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es Doctor en Estética por la Universidad Autónoma de Madrid, en la que ha sido profesor titular de esta disciplina. En la actualidad es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Ha sido miembro del Consejo Rector del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y presidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Dirige la colección de libros de ensayo «La balsa de la Medusa» y es miembro del consejo de redacción de la revista del mismo nombre. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar: *Goya y el gusto moderno* (1994), *Arte del siglo XX en España* (1995), *El gusto* (1996; edic. española, 1999) y *Pinturas negras de Goya* (1998). Ha dirigido la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996). Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

la autoconciencia de la misma. Se trata, por tanto, de una interpretación histórica... ¿Es lo histórico lo que nos fascina en la pintura de Vermeer? Desde luego, hay una componente histórica de la que no podemos, ni debemos, prescindir, pero el efecto de la pintura de Vermeer sobre nosotros ahora va mucho más lejos de lo estrictamente histórico. En esa mujer con la balanza *descubrimos* al sujeto que reflexiona sobre sí mismo, des-

cubrimos la autoconciencia del sujeto... y éste es un rasgo de modernidad más fuerte –aunque complementario– que el anteriormente mencionado, la visualidad.

Cuando hablamos del sujeto moderno lo hacemos de ese sujeto que toma conciencia de sí. Cuando nos pronunciamos sobre sus valores morales, es a esta reflexión sobre su propia responsabilidad a la que nos referimos. Hemos dado un paso gigantesco respecto de las viejas alegorías, de los viejos sistemas de premios y castigos. Éstos tuvieron su tiempo en la pintura flamenca, en *El jardín de las Delicias*, de El Bosco, por ejemplo. Aquéllas no han perdido sus opciones, pero dejan paso a una concepción distinta. Todavía en 1568 pinta Bruegel su célebre *La parábola de los ciegos* (Nápoles, Capodimonte). Nada más contrario a esa ceguera que la lucidez de las mujeres de Vermeer. La visualidad se entiende ahora como conciencia de ser abandonadas las pautas de una alegoría que ilustraba el camino de la vida como el azaroso recorrido de los que no ven y son conducidos por los que no ven.

Las mujeres de Vermeer y de Rembrandt no componen una alegoría sobre la responsabilidad; *muestran* en personajes concretos, verosímiles y verídicos, los problemas que un momento dado plantea la responsabilidad. En las pinturas de Vermeer y de Rembrandt se han reunido dos mundos que son de orden distinto y que siempre se habían planteado en órdenes distintos y jerarquizados. ¿Cuál es el marco en el que la reunión de los dos mundos –«realidad» y «perfección», para emplear la terminología de Spinoza– se hace posible? Acudir a la noción de *vida corriente* y a la «afirmación de la vida corriente», tal como plantea Taylor que sucede en Holanda en el siglo XVII, facilitará las cosas. Taylor introduce el concepto de *vida corriente* para designar «los aspectos de la vida humana que conciernen a la producción y a la reproducción, es decir, el trabajo y la manufactura de las cosas necesarias para la vida, y nuestra

vida como seres sexuales, incluyendo en ello el matrimonio y la familia». El rasgo característico que introduce la Reforma es la afirmación de la vida corriente. Se opone en este punto a las tradiciones católico-romanas y a la herencia medieval, según las cuales el espacio sagrado es ocupado por instituciones específicas y modos de vida no corrientes: la iglesia, el monacato, el celibato... La Reforma impone un giro fundamental en todos estos aspectos. Rechaza la separación entre vida cotidiana y mundo sagrado; rechaza, o aminora, el papel mediador de la Iglesia y la superioridad de las formas de vida no corrientes. Lejos de eso, concibe la vida cotidiana como el ámbito en el que lo sagrado puede darse. El modelo que plantea la Reforma no consiste en escapar a la vida cotidiana, sino en santificarla: hombre y mujer piadosos son los que santifican la vida corriente.

El ser humano debe acoger todos los dones que Dios le ha dado, es decir, el mundo cotidiano, pero debe hacerlo de modo y manera que nunca dejen de ser dones de Dios que merece *disfrutar* con su piedad. El matrimonio y la sexualidad, la actividad productiva, el trabajo, la vida confortable deben ser santificados, aceptados y no rechazados. La existencia humana se desenvuelve en el seno de esa tensión: la santificación de lo corriente o, en términos spinozianos, la perfección de lo real en cuanto tal.

Me parece que el concepto de *vida corriente* que Taylor desarrolla para explicar la formación del *yo moderno*, facilita la comprensión de algunos aspectos centrales de la pintura holandesa del siglo XVII. En ella, la realidad cotidiana, la vida corriente, no es una realidad accesoria encaminada a la otra vida; es, por el contrario, la realidad en la que la perfección es posible, en la que, como diría Spinoza, puede encontrar el hombre todo aquello que le conduce a una perfección mayor. En ella es patente la tensión entre dos extremos que siempre han de estar presentes y unidos a pesar de su diferencia, lo corriente y lo santo.

La importancia que la vida corriente

adquiere marca la comprensión, recepción y fortuna de la pintura. Los géneros —el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, las historias bíblicas...— no son una simple cuestión de ejercicio pictórico; constituyen un modo de repertoriar el mundo. La existencia de escuelas locales de una importancia sin igual no sólo indica el papel que juega cada uno de los grandes núcleos urbanos, su burguesía, sus derechos y atribuciones; hablan de la existencia de gustos específicos que no se extrañan de la variedad.

Hasta cierto punto cabe decir que la pintura holandesa rechaza la existencia de un cánón universal, a diferencia de lo que hace la pintura italiana del barroco, y propone orientaciones que responden a gustos diferentes. Éste me parece ser un rasgo de modernidad, un rasgo que la aproxima a nuestra sensibilidad o, mejor dicho, que está en los orígenes de nuestra sensibilidad.

Paisajes y paisajistas

En el marco del desarrollo de la pintura holandesa, el paisaje ocupa un lugar importante. Aumenta el número de cuadros con paisajes y paralelamente disminuye la pintura religiosa y la pintura de historia. Tan importante como el número es la calidad de las obras y la entidad del género. Muchos autores se inclinan a afirmar que la pintura de paisaje es una *creación* del arte holandés, en especial del arte holandés del siglo XVII, que perdurará en los siglos siguientes. No son pocos los que estiman que es una creación moderna, un tipo de pinturas que nos permiten gozar de la naturaleza desde un punto de vista y una actitud modernos.

Las causas que para este desarrollo se han buscado son muy variadas y complejas. Se ha argumentado a propósito del desarrollo económico de las Provincias Unidas que, a pesar de las guerras, fomentaron un elevado nivel comercial y una gran riqueza financiera, fenómenos a cuyo amparo prosperó una consistente burguesía interesada en

las artes y concretamente en la pintura. Importante debió ser también el apego de los holandeses a la tierra, un *bien* que, gracias a la desecación de zonas ocupadas por el mar, no hizo más que aumentar. En muchas ocasiones las pinturas representan esas tierras nuevas y los panoramas —una de las «especialidades» de la pintura de paisaje— las convierten en espacios ilimitados: en un país donde la limitación geográfica es norma. No sería injusto, por último, mencionar entre las posibles causas de este desarrollo la actividad viajera de los holandeses, que les condujo a valorar, más que ningún otro europeo, tanto los lugares visitados como los propios y a rodearse de imágenes —pinturas y estampas— en las que podían reconocerse y solazarse. La idea de un lugar *ameno* —como se dirá en el siglo XVIII— no debe ser ignorada.

Por otra parte, el paisaje holandés tendrá una influencia notable sobre la pintura inglesa y continental del siglo XVIII, influencia que se extenderá también a lo largo del XIX y que permitirá la difusión de la «concepción moderna» de la naturaleza que se impuso de forma decisiva en este tiempo.

No son pocos los historiadores que consideran que el paisaje es una creación del arte holandés del siglo XVII, pues es entonces cuando se perfilan con nitidez las pautas fundamentales del paisajismo. Este, en sentido estricto, es un fenómeno del siglo XVII. Ello no quiere decir que no se hubieran pintado paisajes antes, pero, por lo general, o eran motivos que aparecían en función de otros temas —religiosos, mitológicos, históricos, costumbristas...— o poseían un carácter excepcional. Claro que algunos de los paisajes que «sirven de fondo» a las escenas representadas por los artistas de los siglos XV y XVI son de una calidad que difícilmente puede superarse. Además influyen decisivamente sobre los que se hacen en el siglo barroco, que nunca llega a desprenderse por completo de ellos.

En Bruegel, como en Patinir antes, la naturaleza se extiende hacia horizontes

ilimitados, en distancias que nuestra visión cotidiana no sería capaz de captar. El punto de vista tan elevado eleva, a su vez, la línea del horizonte por encima de la mitad del cuadro y reduce la porción de firmamento a un tercio, aproximadamente, de la superficie total de la pintura. El resultado obtenido es el de un paisaje inmenso. En él pueden tener lugar grandes acontecimientos, con un fuerte contenido simbólico. Más que un paisaje, lo que Bruegel pinta es la naturaleza, el mundo cósmico, como si nos recordara de esta forma nuestra pequeñez, por una parte, y, por otra, la transcendencia que tan magnífica naturaleza posee: la Creación y el Creador.

En las primeras obras paisajistas del siglo XVII pesa mucho la presencia de las costumbres. E. Van de Velde (Amsterdam, 1587 - La Haya, 1630), a quien se considera como una de las figuras centrales de la escuela de Haarlem, ciudad en la que se estableció a partir de 1610, pintó en 1624 un *Paisaje de invierno*, en el que el espacio está concebido como un «contenedor» de los motivos —un sistema que utilizarán en los comienzos del siglo XVIII algunos pintores franceses y que pasará a los pintores de cartones para tapices españoles—; y éstos pueden variar sin grandes complicaciones.

Es típico decir que la pintura holandesa del siglo XVII nos ofrece una imagen de la sociedad y el mundo holandeses de este momento. Ello podría inducir a pensar que es una pintura delimitada a las propias fronteras, sin influencias exteriores o con influencias muy reducidas. Pero nada más lejos de la verdad, pues además de que la pintura italiana era conocida en las Provincias Unidas, también eran conocidos los textos teóricos, la influencia italianizante fue considerable y lo fue en todos los géneros, entre ellos, el paisaje.

¿Cuál es el paisajismo estrictamente holandés, si es que de tal cosa y con esa contundencia puede hablarse? El verismo es el rasgo más repetido y la Escuela de Haarlem aquella que encuentra habitualmente en el verismo su caracte-

rización más precisa. Si hubiera que caracterizar al paisajismo holandés del siglo XVII por un modelo, éste sería el *panorama*. Por panorama o paisaje panorámico se entiende la vista de una gran extensión de terreno que desde el primer término se pierde en la distancia, sin elementos laterales que enmarquen la imagen, con una amplia porción de firmamento —muchas veces dos tercios de la superficie del cuadro— y una especial atención a la composición horizontal o a la estructura de la luz. El autor más conocido y estimado de panoramas es Philips Koninch (Amsterdam, 1619-1688). *Vista panorámica con ciudad al fondo* (1655, Madrid, Thyssen) es un buen ejemplo de la maestría de Koninch, un clásico del paisajismo holandés.

Calles e interiores

Aunque sólo se hubiera pintado, o sólo se conservase *La callejuela* (Amsterdam, Rijksmuseum), la obra que Vermeer realizó en torno a 1657, ya este tipo de pinturas ocuparía un lugar destacado en la historia del arte holandés. *La callejuela* llamó la atención de los hermanos Goncourt y junto con *La lechera* y la *Vista de Delft*, había sido citada en la *Historia de la pintura nacional* que Van der Willigen publicó en 1816. *La callejuela* produce una sensación de una extraordinaria serenidad y quietud, a la vez que una singular viveza y temporalidad. Se ha producido una verdadera «santificación de lo cotidiano», pero sin evadirnos de lo cotidiano, que es plenamente asumido. La sencillez difícil y rigurosa de Vermeer se aprecia mejor si comparamos *La callejuela* con obras de temática afín de otros pintores. Entre todos, ninguno mejor que un bien poco conocido Jacobus Vrel, algunas de cuyas pinturas fueron durante bastante tiempo atribuidas al propio Vermeer. Es el caso de *Escena callejera*, tabla vendida en Londres por Sotheby's. A diferencia de lo que es propio de *La callejuela* de Vermeer, la composición de

Vrel elude el friso y estructura el espacio en profundidad

No son muchas las representaciones de escenas urbanas en la pintura holandesa del siglo XVII. El punto de vista con el que se acerca a la ciudad depende mucho del paisaje. En ocasiones se trata de verdaderos panoramas. Por qué los pintores holandeses del siglo XVII no se ocuparon de la vida en la calle con la misma intensidad que lo hicieron con la vida en el interior de las casas es cuestión para la que carezco de respuesta. Los pintores del siglo XVI gustaron de representar acontecimientos callejeros, bien es verdad que más en un marco aldeano que urbano, pero, desde luego, dando tanta importancia al espacio abierto que casi siempre las escenas de interior son simples transposiciones de un exterior a un interior. Quizá en estos puntos se encuentre la clave del cambio: la sociedad burguesa representada en la pintura del seiscientos prefiere distinguirse del mundo rural, y de hecho se distingue dando más relevancia a la vida familiar, a la vida en la casa, no fuera de ella.

Dos son los interiores de casas que los pintores representan con abundancia y dedicación: el patio y el interior de las viviendas. El patio tiene en la vivienda holandesa de la época una gran importancia. Puede tener diversas funciones, lo que depende de la condición social y económica del propietario. Pieter de Hooch es el pintor más importante entre todos los que se ocuparon de este tipo de temas —no sólo patios sino también interior de las casas— y el referente obligado cuando se trata de hablar de la representación de la sociedad holandesa de la época. Pero además, De Hooch es el creador de un estilo propio que, si no fuera por la sombra de Vermeer, destacaría mucho más cuando hablamos de los «grandes maestros». *Patio interior de una casa en Delft* es un buen ejemplo tanto del arte de De Hooch como de las características de este tipo de obras.

De Hooch es un gran creador de lugares, quizá el más grande entre los pintores holandeses. Algunos le supe-

ran en otras cosas, creo que ninguno en ésta: su lugar no es expresivo, es el espacio donde se está o se puede estar. Rembrandt crea espacios profundamente expresivos, no así De Hooch; pero Rembrandt no se interesa tanto por el lugar cuanto por el sentido dramático —expresivo y a veces teatral— de la escena; De Hooch, no. Éste recurre a la perspectiva para construir sus lugares, que son a la manera de «cajas» conectadas unas con otras. En esos lugares cada cosa ocupa un sitio en relación a una mirada virtual cuyo *centro* está enfrente del punto de mira.

El lugar es el requisito de la privacidad: los artistas antiguos no distinguieron entre exterior e interior porque pasaban de la vida pública a la privada sin solución de continuidad. Los lugares privados, las casas que pintó Bruegel en su *Juegos de niños*, o se abren a la calle como elementos más de la calle —por lo que no procuran privacidad alguna— o se contemplan como espacios inmensos que se pierden en el horizonte, a la manera de paisajes naturales. Los lugares modernos poseen unos límites o un orden de los que carece el espacio antiguo. Los cuadros de De Hooch cumplen a la perfección estos requisitos y por ello sus escenas resultan tanto más verosímiles. Es en esos lugares donde se santifica la vida corriente. Y para ello no se recurre al símbolo: precisamente es necesaria la verosimilitud.

Hacia 1657 se produce una transformación en el lenguaje de De Hooch. Es ahora cuando representa, casi de forma exhaustiva, los lugares compartimentados y conectados, los dameros en el suelo, las figuras en actitudes estáticas. Dos obras realizadas en 1658-1660 pueden ser un buen testimonio de este estilo. La primera representa a *Una mujer y una niña en la despensa*; la segunda a una *Mujer que expulga a una niña*, ambas en Amsterdam (Rijksmuseum). Los espacios conectados nos hablan de un mundo compartimentado que ha perdido los rasgos de inmensidad, pero además suscitan la impresión de que la vida discurre en unas u otras estancias,

o mejor: de unas a otras, también en la calle. «Discurre» en el más estricto sentido: se desarrolla en el tiempo. La temporalidad es un rasgo imprescindible de la verosimilitud. Aunque las figuras están quietas, aunque sus movimientos son mínimos, las estancias abiertas sugieren momentos anteriores y posteriores a la acción, no de la acción. No sabemos qué han hecho antes la mujer y la niña, tampoco qué harán después, pero sí que harán algo, que continuará la vida corriente porque el tiempo sigue fluyendo, porque no se ha detenido.

Me interesa remarcar esa diferencia, porque creo que permite comprender, a su vez, la diferencia entre la temporalidad de esta pintura holandesa y la que es propia del clasicismo barroco. Éste último —Poussin puede ser un ejemplo— se preocupa ante todo por la diversidad en la unidad de la acción. Representa un momento de la historia, pero lo hace de tal modo que el espectador está en condiciones de conocer los diferentes momentos anteriores y posteriores de la acción. El tiempo por el que el clasicismo barroco se preocupa es *el tiempo de la acción narrada*. El tiempo por el que se preocupa la pintura de De Hooch es *el tiempo en el que la acción acontece*.

Interiores de iglesias y nuevas iglesias

La representación de interiores de iglesias no constituye, hablando en sentido estricto, un género. A lo más podría considerarse como un subgénero, pero si le presto atención aquí es porque en estas vistas y escenas se perciben con claridad algunos de los problemas que hemos planteado al comienzo. El templo constituye el espacio donde confluyen lo sagrado y lo profano. En la concepción prerreformista es un espacio sagrado que no debe ser «profanado». En la concepción reformadora, la diferencia entre sacro y profano se ha puesto en cuestión y la índole del recinto eclesial cambia su sentido inicial.

Cambia no sólo de sentido, también

de configuración arquitectónica. El templo tradicional, el templo católico, determinado en sus funciones por la liturgia, estaba orientado hacia el altar. Ahora ésta ha cambiado y con ella lo ha hecho también la disposición de los fieles. La institución eclesial deja de ser esa potente mediadora que hasta el momento había sido. Dirige los actos religiosos, comenta la palabra evangélica, reúne a los fieles, pero cada uno es dueño y responsable de su propia santidad. El papel jugado por la cabecera desaparece, cobra importancia el lugar del púlpito –pero no *sustituye* a la cabecera– y el espacio del templo se convierte en lugar de reunión de los fieles, lugar donde se exponen los modelos de comportamiento, se enaltece monumentalmente, pero siempre dentro de unos límites de sobriedad (sobre todo en comparación con el barroco católico), a los grandes líderes. En la iglesia coinciden en un solo cuerpo la sociedad civil y la religiosa..., porque son finalmente la misma cosa.

Ello condujo a la transformación del interior de las viejas iglesias, de las antiguas iglesias, y a la construcción de otras nuevas, las «nuevas iglesias», y a un tipo de representaciones que nada tenían ya que ver con las tradicionales.

Gerard Houckgeest (1600-1661) será uno de los principales renovadores de las nuevas imágenes. En *Interior de una iglesia renacentista* (Delst, Prinzenhof) la grandiosidad del templo se funda ante todo en la magnificencia del espacio creado por la perspectiva, la longitud de las naves, y también de la riqueza suntuaria del interior de la iglesia: los mármoles de color, los altares y las imágenes, el ornato de las mismas, etc. Houckgeest destaca el culto a las imágenes, aquel aspecto en que más claramente se diferenciaban, visualmente, el catolicismo y el protestantismo.

Pero antes hablemos de Pieter J. Saenredam (1557-1665), conocido casi exclusivamente como pintor de arquitecturas, con una influencia considerable en el género. Sin él sería imposible comprender lo que después sucedió en

Delft. En sus obras, Saenredam eleva ligeramente el punto de vista y lo aleja para que los edificios representados resulten más cotidianos. Encontramos ese esfuerzo verista que caracterizará toda su obra y que será rasgo propio de la pintura holandesa. También utiliza Saenredam la luz para destacar con nitidez los edificios y permitir una mejor visualización de los mismos. Podríamos considerarle como un pintor de arquitecturas, incluso como un pintor arquitecto. Las pinturas de Saenredam nos permiten conocer cómo eran las iglesias de Haarlem y de Utrecht, el antiguo Ayuntamiento de Amsterdam... lo que hace de ellas documentos relevantes para el conocimiento de la vida religiosa y de la sociedad holandesa del siglo XVII. En sus pinturas de la *Nueva Iglesia*, realizadas en los años 50, Saenredam culminaba un lenguaje cuya raíz había puesto veinte años antes.

La «herencia» de Saenredam no se recogió en Haarlem sino en Delft. Hay un factor no artístico que determinó en buena medida semejante fenómeno: en la *Nueva Iglesia* de Delft se había levantado el *Monumento funerario de Guillermo de Orange*, lugar de exaltación nacionalista y referente obligado de los ciudadanos de las Provincias Unidas, que fue realizado por Hendrik de Keyser (1565-1621), quien murió antes de verlo terminado.

El primero que pintará la iglesia del natural será Gerard Houckgeest, al que me he referido antes. Recurre a motivos veristas: el damero del suelo, los emblemas heráldicos, incluso el propio Monumento funerario. Pero quizá el aspecto en el que más claramente modifica las imágenes de Saenredam es su concepción del punto de vista, más complejo, más verista. En muchas de sus pinturas de la *Nueva Iglesia* de Haarlem, el punto de vista es frontal o casi frontal, sin que los elementos arquitectónicos impidan la mejor visión. Por el contrario, Houckgeest hace una composición mucho más compleja: un ciudadano, a su paso, «descubre» incidentalmente el *Monumento funerario* y lo

atisba –no puede decirse que lo contempla– entre dos columnas. Lo percibe, por tanto, fragmentariamente, al igual que otras partes del templo o los personajes que están junto al Monumento.

Esta noción de lo casualmente visto, esta eliminación de la *pose*, que los pintores de interiores de iglesias, que Houckgeest hace suya en fecha tan temprana como 1650, acabaría imponiéndose en la pintura de Delft, en Pieter de Hooch y, sobre todo, en Vermeer. Más que los motivos costumbristas es el tiempo el que entra en la pintura con semejante casualidad perceptual. Me interesa mostrar en la pintura de Houckgeest ese doble sentido, ese *equilibrio* que se establece entre lo estrictamente temporal y anecdótico y la consideración moral –moral civil y religiosa– más profunda. La figura de la *Aurea libertas* proporciona un sentido muy preciso a la iglesia y a los miembros de la sociedad holandesa que en ella se encuentran. La

lucha contra el papismo romano no es sólo un enfrentamiento religioso, es una lucha por la libertad de las provincias. Ambas, religión y política se funden en la resistencia común, de ahí el significado que cobra la imagen de la *Nueva Iglesia* de Delft.

Aurea libertas es una figura simbólica que aquí, sin perder su simbolismo –bien al contrario, acentuándolo– proporciona una clave visual para la percepción del conjunto de las imágenes. Así se «reordena» el sentido de lo que, de otra manera, no sería más que una simple escena de costumbres. En su concepción de la función que cumple *Aurea libertas*, Houckgeest se adelanta a lo que será propio de la figura del pintor en *El Arte de la Pintura* de Vermeer: vestido con una indumentaria antigua, pintando a la Historia y a la Gloria, es a la vez figura de pintor y de la pintura, clave en la percepción de la imagen y en la comprensión de su sentido. □

—●—
Claudio Guillén, desde el 8 de enero

«Montaigne, Cervantes, Shakespeare: la amistad o el amor»

Del 8 al 31 de enero, **Claudio Guillén**, catedrático emérito de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: La amistad o el amor». Los temas de las ocho conferencias públicas son los siguientes:

Martes 8 de enero: «Montaigne: *Ensayos* (I)».

Jueves 10 de enero: «Montaigne: *Ensayos* (II)».

Martes 15 de enero: «Cervantes: *El Quijote* (I)».

Jueves 17 de enero: «Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*; y *La ilustre fregona*».

Martes 22 de enero: «Cervantes: *El Quijote* (II)».

Jueves 24 de enero: «Shakespeare: *Ricardo II*».

Martes 29 de enero: «Shakespeare: *El Rey Lear*».

Jueves 31 de enero: «Shakespeare: *Los Sonetos*».

Claudio Guillén nació en París en 1924. Llevado al exilio por su padre, el poeta Jorge Guillén, enseñó en varias universidades norteamericanas, en las que dirigió el departamento de Literatura Comparada, y volvió a España en 1983 como catedrático de Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona y, luego, ya emérito, de la Pompeu Fabra. Premio Nacional de Ensayo 1999 por *Múltiples moradas*. Actualmente dirige la «Biblioteca de Literatura Universal» (Espasa Calpe). □

Valeriano Bozal

«La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno» (y II)

Del 17 de abril al 10 de mayo del pasado año, Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula Abierta» sobre «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno». El «Aula Abierta» constó de ocho conferencias públicas. En el anterior *Boletín Informativo* se incluyó un resumen de las cuatro primeras conferencias y se reproduce a continuación un resumen de las otras cuatro, las que llevaban por título: «Corteses relaciones en la pintura holandesa»; «Johannes Vermeer de Delft»; «Retratos personales y de grupo en la pintura holandesa»; y «Rembrandt».

Corteses relaciones

Por corteses relaciones entiendo, por ejemplo, las que se establecen entre los protagonistas de una pintura como *Gozosa compañía* (*La visita*), que fue pintada en 1657 por Pieter de Hooch. En esa pintura podemos ver a una mujer que conversa con un hombre, otro observa y otra mujer sirve vino en una copa. La escena se desarrolla en un interior, entra luz por la ventana, a la izquierda, hay un mapa sobre la pared y un lecho con el dosel entreabierto. La conversación se desarrolla en una atmósfera cortés. Si hay pasiones, no se exteriorizan torpemente; si hay una transacción, ésta se lleva a cabo mientras se bebe algo de vino y sin exagerados ademanes. Es posible, sin embargo, que se trate de una visita y que la dama se limite a ser cortés con los caballeros —aunque no parece muy adecuado recibirles en una habitación donde está la cama—. La compañía es, como dice el título, gozosa. No hay exceso y abunda la educación, incluso el gesto de la mujer que sirve es moderado, también lo es el del caballero que contem-



pla la escena, aunque quizás me atrevería a decir que ese gesto es un tanto irónico. He dicho caballero y lo he hecho a propósito: cualquiera que sea lo que hagan tienen el aspecto de dos caballeros. No importa ahora que lo sean o no, lo que interesa destacar es

que en su indumentaria, actitud y gesto hay un componente social muy claro. Incluso si se trata de una transacción sexual, el componente social está presente y las buenas maneras van de suyo.

Cuando Vermeer pintó *La alcahueta* (1656) fue bastante menos «correcto»: el caballero pone la mano sobre un pecho de la mujer, que sujeta con su mano izquierda una copa de vino y dispone la derecha para que deposite el caballero unas monedas. Se trata, no cabe duda, de una prostituta. Por si no fueran suficientes los gestos, una mujer mayor, inconfundible celestina, mira desde detrás con interés sumo y un joven que se ríe hace música. Estamos claramente ante una transacción. En comparación con la pintura de De Hooch se han perdido las formas, aunque no del todo. También en otra pintura, *La novia judía*, de Rem-

brandt, lleva el hombre la mano al pecho de la joven, pero ¡cuánta diferencia con el gesto pintado por Vermeer!: aquí hay protección y amor más que deseo —aunque éste no está eliminado— y la concentración de la novia, su carácter pensativo, poco tienen que ver con la mujer que sujeta una copa de vino. También hay más intimidad, no sólo porque no hay testigos, además por el recato de los gestos, la entidad de ambas figuras, su concentración, y el lugar no público en el que se encuentran. Tal como sucede en otras obras de Vermeer —no en la «exhibicionista» *La alcahueta*—, tenemos la sensación de que un observador anónimo —de cuya presencia no son conscientes los protagonistas— percibe esa escena en principio «no destinada» al público. No es único el caso de escenas «no destinadas» al público, es decir escenas íntimas y recogidas, que Rembrandt ofrece. Un dibujo de 1640-41 representa un —éste es el título— *Interior con Saskia en la cama*. Es un dibujo fascinante por lo que el artista descubre: no sólo a Saskia, su esposa, arropada en el lecho, también la persona que la cuida, las chinelas, el cubo a la izquierda... Ésta no es una «escena social», por muchos que sean los rasgos de carácter social que en ella podamos conocer, es una escena privada, personal e íntima. Íntima es también, a pesar de que se «muestre», la pintura de Rembrandt, *Hendrichje en el lecho*. Es una de las obras de Rembrandt que mayor impresión me produce. No sólo revela la intimidad con Hendrichje, también el amor del artista por ese cuerpo, por ese rostro, no especialmente «bonitos», pero sí hermosos en su carnalidad. Rembrandt supo ver el cuerpo de la mujer y el paso del tiempo por él mejor que nadie, supo apreciar y mostrar la belleza que ese cuerpo temporal posee. En esta pintura hay algo así como un desafío, tal es el verismo y la cotidianidad que la pintura expone, el deslumbramiento de la luz en el cuerpo y en la almohada, el gesto de la mujer, su mirada. No es el único artista que desafió de esta manera las convenciones, pero sí el que lo hizo

de una manera más radical, intensa y plásticamente perfecta. *La muchacha de la perla*, que Vermeer pintó en torno a 1665, también nos mira, pero no es Hendrichje, no sólo está vestida, no sólo no hay alusión desenfadada a la sexualidad, su mirada carece de esa familiaridad que se «huele» en Hendrichje; aquí el tiempo no ha dejado todavía su marca, aunque lo dejará, pues su mirada, su gesto, ese movimiento de la cabeza, ese referirse a nosotros, son temporales: un instante del tiempo.

Vuelvo al concepto de las «cortes relaciones». Son las que representa De Hooch, no las que pintan Rembrandt y Vermeer en estos cuadros mencionados. Me atrevería a decir que Rembrandt nunca las pintó, no así Vermeer que lo hizo en diversas ocasiones. Las relaciones cortes son relaciones sociales. La cortesía establece pautas de comportamiento que, a la vez, encubren y expresan las emociones y los deseos, y Rembrandt parece en exceso íntimo como para dejarse llevar por semejantes pautas. La relación con Saskia o con Hendrichje es tan íntima que no necesita de otro vehículo para canalizarla que la corporalidad, la familiaridad, la vida en común y, con ella, el paso del tiempo. Las cortes relaciones son siempre relaciones que se establecen en un marco social y sobre pautas socialmente consistentes. Son por lo común relaciones eróticas y muchas veces francamente sexuales. Las cortes relaciones son motivo de representación pictórica cuando la burguesía urbana se convierte en protagonista de las obras. No las encontramos en las pinturas con motivos aldeanos, pero empiezan a cobrar peso cuando en la década de los treinta —1630— aparecen las primeras pinturas de *dandis*. El género sufrirá con el paso del tiempo una importante transformación. Las escenas tumultuosas, con abundante número de protagonistas, darán paso a otras con personajes en número limitado, a veces de compleja interpretación. Las cortes relaciones se manifiestan también en otro ámbito que fue tematizado por la pintura holandesa

en repetidas ocasiones: la música. A juzgar por el número de pinturas dedicadas a este motivo, la holandesa fue una sociedad que amaba la música y la costumbre de hacer música era habitual en las casas burguesas. Buena parte de las veladas musicales protagonizadas por la burguesía posee un marcado carácter cortés. En algunas ocasiones es muy evidente, como se ve, en mi opinión, en *El dúo* (1658), que anuncia algunas de las mejores composiciones de Vermeer.

Vermeer de Delft

La tradicional interpretación verista de la pintura de Vermeer creo que nos deja tan insatisfechos como esa otra interpretación, no menos convencional, que entiendo a Vermeer a partir de los cambios histórico-sociales habidos en las Provincias Unidas. En un manual se puede leer, por ejemplo: «El arte de Vermeer refleja el contenido y la moderación de carácter de la burguesía holandesa, una vez que el espíritu belicoso se había templado algo, y habían empezado a relajarse y a gozar los frutos de las hazañas de sus padres y abuelos. Poco después de mediar el siglo, la vida holandesa se distingue por una atmósfera serena, apacible y hogareña que Vermeer, mejor que ningún otro, pintó en sus bellos interiores.» Estas palabras no son falsas, son insuficientes. Es cierto que el artista de Delft pinta una atmósfera serena y apacible, hogareña –aunque quizá no tanto como a primera vista puede parecer–, y que en Holanda se vivió en estos años un desarrollo económico y tranquilidad bajo el gobierno de Juan de Witt, que coincide casi completamente con la actividad profesional de Vermeer. Todo esto es verdad, pero no explica la pintura vermeeriana. Son motivos que pueden aplicarse a Vermeer, pero también a otros muchos pintores y, por tanto, por su generalidad no resultan satisfactorios por completo. Es preciso mirar a otros lados para poder definir los parámetros que determinan el

marco en el que la pintura de este artista se hace posible. Parámetros que afectan a la historia de las Provincias Unidas y a la propia historia de Delft, a la mentalidad civil y religiosa que dominaba, a la propia trayectoria biográfica del artista, a la condición y orientaciones de la pintura que entonces se realizaba, al lenguaje plástico que estaba a su disposición y conocía.

Delft, donde Johannes Vermeer nació en 1632, era una villa comercial e industrial en pleno desarrollo. Su padre fue tejedor, negociante en obras de arte y propietario de un hostel en el centro de la villa y Johannes también se dedicó al negocio de obras de arte, pero superó a su padre en cuanto al tratamiento social: «señor» es denominado ya en 1655, dos años después de su matrimonio –que es posible que influyera en su ascenso social–. Fue artista estimado, miembro de la Cofradía de San Lucas, que agrupaba a los pintores, en 1653, síndico de esa Cofradía en 1662 y en 1672, pero a pesar de todo murió lleno de deudas en 1675. El número de pinturas que realizó fue bajo. Se conservan 35 y en los documentos se mencionan otras diez, lo que eleva la cifra a 45 y permite una estimación media de dos pinturas anuales para el período en que fue miembro del gremio. Si a estas obras se añaden las eventuales no conservadas y no documentadas, pero posibles, cabe pensar en un máximo de 60 obras. Este número puede explicar las dificultades económicas del artista, mas si tenemos en cuenta que, aunque estimadas, sus pinturas no alcanzaron precios exagerados, entonces comprenderemos mejor sus dificultades económicas. Tras su muerte, la obra de Vermeer se dispersó y la figura del artista se difuminó. Fue necesario esperar al siglo XIX para que volviera a renacer el interés por él, primero con la compra de la *Vista de Delft*, en 1822, con destino al Museo de La Haya, y después en 1842, a partir de los estudios de Thoré-Bürger. A partir de esta fecha se inicia el redescubrimiento del artista y se perfila un catálogo de su obra, una tarea tan com-

plicada que sólo en nuestros días ha podido culminarse, con la exposición de 1996.

En relación, por tanto, a las limitadas referencias documentales, al análisis de los rasgos estilísticos y de los estudios técnicos se ha fijado una cronología para las obras de Vermeer, que establece diversas etapas. La primera de esas etapas nos muestra a un Vermeer de influencia o de pintura italianizante: a esta etapa pertenece *Santa Práxedes* (1655), la más italianizante de todas; *Cristo en casa de Marta y María* (h. 1655), *Diana y sus compañeras* (h. 1655-56) y, hasta cierto punto, *La alcahueta* (1656) y *Joven dormida* (h. 1657). Las primeras obras de Vermeer, éstas, revelan una sabiduría pictórica superior a la de algunos maestros consumados y estimados. ¿Dónde aprendió Vermeer? ¿Dónde y cuándo conoció la pintura italiana o al menos la italianizante? Nada se sabe y poco puede aventurarse, pero es evidente que conocía, viendo *Santa Práxedes*, que es una copia matizada de una obra italiana, la pintura italiana. En estas obras de su etapa italiana se observan algunos rasgos que adelantan los que serán propios del Vermeer posterior. Así en *La alcahueta* el motivo es propio del género de la pintura holandesa, pero también de los caravaggistas de Utrecht. La composición en friso parece extraña al lenguaje italianizante, pero también a la tradición holandesa del género y algunos rasgos adelantan los que después veremos en el Vermeer maduro. Es posible que, a juzgar por *La joven dormida*, conociera Vermeer la pintura de Pieter de Hooch, al menos utiliza algunas de sus concepciones espaciales, pero no se pliega a ellas. Para Vermeer son elementos que le permiten crear dos espacios: aquel en el que se encuentra la joven y, delante, aquel otro en el que está el observador. Además de esta obra, en 1657 y años inmediatamente posteriores, Vermeer pintará las que se consideran ejemplo de su lenguaje maduro: *Lectora en la ventana*, *La callejuela*, *Oficial y mujer joven sonriendo*, *La le-*

chera, hasta llegar a *La vista de Delft*. Todas estas obras darán paso a una serie de mujeres solas pintadas entre 1663-1665. Esta cronología convierte a Vermeer en uno de los artistas fundamentales entre los que protagonizaron los cambios habidos en la Escuela de Delft, cambios que durante muchos años se atribuyeron específicamente sólo a De Hooch. En este sentido, una obra tan celebrada como *La lechera* puede ser un ejemplo expresivo. Nos encontramos ante la representación de una figura popular en una pintura que, por lo que se sabe a través del examen radiográfico, incluía, además de lo que vemos, un perro en primer plano y un hombre al fondo, motivos que Vermeer finalmente eliminó. Este proceder indica el gusto por la sobriedad, por la eliminación de las anécdotas, que es característico del artista. Aunque en este momento del paso de los cincuenta a los sesenta hay algunas mujeres solas —*La lechera* es la más relevante, no la única—, predominan los cuadros con varios protagonistas y escenas galantes. Pero entre 1663 y 1665 realiza una serie magistral de mujeres solas, algo que ningún otro pintor holandés ha llegado a realizar. Son los años de *Lectora en azul*, *Mujer con laúd*, *Mujer con balanza*, *Mujer con collar de perlas*, *Mujer con aguamanil*, *Dama en amarillo escribiendo*, *Joven con perla*, etc., hasta llegar a *La encajera* (1669-70). Resulta difícil inclinarse por una u otra de estas pinturas, pues todas son magníficas y cada una introduce matices que la enriquecen respecto de las restantes. Vermeer ha pintado mujeres solas y creo que ese hecho debe ser valorado en toda la importancia que tiene. Aunque las representa en el momento de una acción, ésta tiene quizás menos interés que la misma figura, su monumentalidad, su aislamiento, la serenidad de o de tales figuras en el interior de las casas, en las habitaciones en las que se encuentran, parece uno de los objetivos fundamentales de Vermeer. No podemos ver sus pinturas con los ojos de sus coetáneos. Nuestro tiempo es otro, pero

estas mujeres nos son familiares, en tanto que sujetos, como nos será familiar el drama patético de algunas de las que pintó Rembrandt. Vermeer nos describe el mundo cotidiano con una entidad de otro modo desapercibida, una presencia —muestra— que lo cotidiano suele hurtarnos y en ella la privacidad de la acción y de la atención del pensamiento, la intensidad de las mujeres que hacen música, leen cartas, escriben o se ocupan de sus labores domésticas es fundamental. Mejor que ningún otro, Vermeer ha pintado esas notas de un modo nuevo, nuevo en el sentido de que, al verlas, tenemos la sensación de que las descubrimos por primera vez, de que no son algo manido y ya visto.

Retratos personales y de grupo

Al hablar de retratos es difícil no pensar en dos grandes maestros de la pintura holandesa, Franz Hals (1581/85-1666) y Rembrandt (1606-1669). En otros ámbitos pictóricos existen excelentes retratistas —Velázquez no sería el menor de ellos—, pero en ningún otro país alcanzó el género las dimensiones y calidad que tuvo en las Provincias Unidas. Por otra parte, se desarrolló aquí un tipo de retrato que no encontramos en otros lugares: el retrato de grupo. El retrato de grupo, que se practica en el siglo XVI, responde a encargos de compañías y asociaciones, y está, por tanto, estrechamente ligado a las formas de vida propias de las Provincias Unidas. Sólo la existencia de asociaciones y de gremios y la inexistencia de una estructura cortesana, que había en otros países, permiten comprender el desarrollo del retrato, y no sólo del retrato de grupo. Mas, si es cierto que esta configuración social es necesaria para entenderlo, también me parece verdad que no resulta suficiente y que, en cualquier caso, su sentido no se agota en la explicación estrictamente sociológica. Algunos autores, que han estudiado este hecho, insisten en una nota que no es exclusiva del retrato —ni del retra-

to de grupo—, pero que en éstos adquieren toda su importancia y también toda su dificultad. La tradición pictórica de los Países Bajos se había apoyado en una descripción muy pormenorizada e individualizada de los motivos representados. Ésta es una pauta que remite a los llamados primitivos flamencos. Algunos autores han insistido en el carácter científico de semejante modalidad de representación; otros, al contrario, han insistido en la condición visual de la descripción plástica así realizada. Como quiera que sea, se ha llamado la atención sobre la tensión que en el retrato de grupo se establece. Si por un lado es necesario representar fielmente a los individuos con su personalidad específica, por otro lado es preciso ofrecer una imagen de conjunto, de grupo, que proporcione unidad a estos individuos. La cuestión no parece resolverse en el tópico «unidad en la variedad». A lo que el tópico conduce es a una de estas dos opciones: o bien se resuelve la variedad en el marco exclusivo de la unidad plástica —lo que implica recurrir a sistemas compositivos, que engloba lo diverso en una unidad común, con el riesgo consiguiente de reducir la viveza y verosimilitud de los motivos representados en aras de una unidad ideal— o bien, y es la otra posibilidad, se prescinde de los rasgos accidentales que individualizan a las figuras, con lo que en función de cuál sea el nivel de semejante reducción se puede negar aquello que es preciso mantener: la individualidad. Ahora bien, ni uno ni otro procedimiento parecen adecuados cuando lo que se pretende es mantener precisamente el verismo y la individualidad.

Un modo antiguo y, por así decirlo, primitivo de resolver el problema es el que encontramos en, por ejemplo, en Jan van Scorel (1495-1562), un pintor del siglo XVI que, en torno a 1527-29, pinta *La hermandad de peregrinos de Tierra Santa*, que se considera el punto de partida más importante en el ámbito del retrato de grupo. Las diferentes fisonomías se identifican no sólo en atención al parecido, sino también a partir

de una concepción heráldica y de todo elemento de carácter iconográfico que el cuadro incluye. Pero no cabe duda de que a pesar de su realismo, la pintura está muy lejos de ser verista y se entiende como una reunión de iconos que recuerdan a los hermanos y a su empresa, los peregrinos de Tierra Santa, pero que carece de naturalidad. Los pintores del siglo XVI se esforzaron por solucionar este problema, pero parece posible concluir —a la vista de las obras existentes— que no obtuvieron resultados suficientemente positivos. Algunos se sirvieron del banquete como lugar de reunión para introducir mayor verismo. El escoger el banquete como tema no era fortuito. Se sabe que los banquetes de compañías y asociaciones eran momentos importantes de celebración, que podían durar varios días y por lo elevado del dispendio estaban reglamentados y moderados. Ahora bien, si el banquete era un motivo naturalista, la disposición de las figuras, la relación entre ellas y la representación de los personajes de medio cuerpo no lo son; el resultado no se alejaba en exceso de las representaciones más primitivas y algunas modificaciones introducidas siguen sin ser convincentes. Y esto nos conduce a otro problema que no afecta sólo al retrato de grupo, sino al retrato en general. La individualidad de las personas se funda tanto sobre las diferencias de sus fisonomías cuanto sobre las diferencias de sus personalidades. Sus personalidades no son fácilmente accesibles y no tienen por qué serlo en un banquete como los representados en estas pinturas, pero no cabe duda de que los gestos y las actitudes de cada uno constituyen un indicio de la personalidad. La diferencia fundamental entre los retratos de grupo de los siglos XVI y XVII radica en que la importancia que adquiere en el XVII la expresión de las pasiones —por utilizar la terminología de la época— de los miembros de los grupos y la posibilidad de establecer relaciones emocionales, sentimentales entre los diferentes individuos a partir de tal expresión.

En fecha tan temprana como 1616,

Frans Hals realizó el *Banquete de los oficiales de la Compañía de San Jorge de Haarlem*, que ha sido considerada como una obra de arte y se ha visto en ella un punto de partida nuevo para el género. Podríamos calificarla como una pintura de transición, pues Hals aunque introduce novedades se sirve de elementos que remiten a la tradición clasicista; por ejemplo, es especialmente moderado en la composición (dispone figuras vueltas hacia nosotros, tres en el primer término, y estructura la imagen a partir de unas líneas, ejes, de gran fuerza). La estructura formal es bastante rígida, la indumentaria de los personajes no parecía prestarse, por su uniformidad, a evitar esta rigidez, pero Hals ha sabido procurar variedad, allí donde no cabía esperarla: mediante el mantel y sus alimentos, las bandas, las golas, la bandera, la ventana del fondo... y, sobre todo, mediante las relaciones animadas que entre los comensales se establecen. Es cierto que casi todos nos miran, unos más que otros, como si estuvieran posando al igual que en las pinturas del siglo anterior, y posar es lo que están haciendo, pero la llamada de atención del pintor —«mírenme», como si fuera un fotógrafo...— ha interrumpido conversaciones iniciadas, algunos se distraen, otros no se dan cuenta, y todo ello establece una triple relación: en tanto que miembros de la compañía, a la que la bandera y el acto representan, una relación entre ellos; como comensales, por otra parte; y hacia nosotros, que les miramos posar. Esta triple relación se produce en un instante del tiempo: ese momento del «mírenme, que voy a pintarles», y ése es el rasgo que Hals ha sabido pintar con precisión, pues en un instante del tiempo todos somos diferentes. Esta afirmación de la temporalidad cambiará todos los esquemas hasta ahora aceptados. El modelo tuvo éxito. Hals lo desarrolló en 1627, en dos nuevos banquetes, los de la Compañía de San Jorge y de Compañía de San Adrián. Además de otros elementos, hay otro que aunque ya había aparecido anteriormente no estaba muy desarro-

llado: me refiero al espacio. Las figuras del siglo anterior no disponían de un espacio propio, se yuxtaponían unas a otras. En el *Banquete* de 1616 las figuras disponían ya de un espacio propio, pero que era insuficiente (poco propio y escaso para el volumen material de los personajes). Ahora ya no es el caso. Cada figura goza de espacio suficiente y eso también en dos sentidos: es propio, suyo, y tiene la suficiente amplitud como para que puedan girar y moverse. Hals se sirve de dos recursos para alcanzar este resultado: la disposición espacial y la luz, quizá menos evidente, pero igualmente importante (no se ha remarcado de forma suficiente los espacios de luz, que la iluminación crea; esto se percibe en varias obras de Hals). En los retratos de Hals se descubre la burguesía a sí misma. Pocos retratos como los suyos muestran el orgullo social y el ánimo de los retratados, pocos reúnen tan nítidamente en una misma imagen los papeles sociales, con su ritual de posturas, actitudes, gestos, y la viveza de lo que es temporal. Son rasgos que se perciben ya en los retratos temporales, y en los que mantienen todavía convenciones bien tradicionales. El tipo de retrato, individual pero relacionado, constituye una de las «especialidades» de Hals.

Rembrandt

Rembrandt es quizás el artista más completo entre todos los pintores holandeses, pues su pintura reúne muchos de los elementos que en otros están dispersos, creo que va más allá de todos los restantes y que culmina la creación de ese marco que yo me he atrevido a llamar «marco de modernidad». La importancia de Hals y de Vermeer —y mi interés por ellos lo puedo calificar de pasión— no puede ser subestimada, pero no hay más remedio que convenir en que son artistas de un registro más limitado que Rembrandt. No tienen una obra tan ingente, ni tan variada; la extraordinaria calidad de ambos siempre

tienen un punto de referencia muy concreto —el retrato, en el caso de Hals; el género, en el de Vermeer—: es cierto que ambos desbordan ese punto de partida y van más allá. Pero aunque esto sea así, el origen de ese desarrollo —el retrato, la pintura de género— no termina de perderse del todo. Rembrandt es mucho más ingente: hace retratos, pintura religiosa (que estaba entrando en decadencia en las Provincias Unidas en el siglo XVII y, en mi opinión, compite su pintura religiosa, incluso con ventaja, con la que se hace en el Barroco italiano, en el Barroco católico), pintura de historia (creo que *La ronda de noche* podría ser pintura de historia, si pensamos en la historia como algo más que el ámbito de las grandes hazañas), pintura mitológica (*El rapto de Ganimedes* es una pintura difícilmente superable), paisajes (algunos excepcionales), y aunque no respetó el género, no llegó a olvidarlo: también hizo alguna pintura de género, hizo incluso naturalezas muertas —no muchas—. Hizo, pues, todo tipo de pinturas y, por si esto no fuese suficiente, hizo también un número muy abundante de dibujos y fue un grabador fuera de serie: la historia del grabado y del dibujo sería diferente sin la figura de Rembrandt.

Esta diversidad no oculta una unidad que no es sólo estilística. Cuando pintaba historias bíblicas y mitológicas, cuando retrataba y se autorretrataba, cuando representaba a su casa y a su familia no menos que cuando pintaba a sus amigos o hacía encargos, siempre pintó hombres y mujeres. Pintó sus emociones, sus interrogantes, su responsabilidad, tanto como pintó su cuerpo, el paso del tiempo, la belleza de la piel, de las arrugas, o —lo que es sorprendente— las marcas que deja la ropa sobre la carne. Es curioso que ni siquiera cuando sus temas eran asuntos que favorecían los tipos, ni siquiera entonces pintó tipos: siempre individuos, seres humanos, sujetos, en el sentido más moderno del término. Algún autor ha equiparado a Rembrandt con Shakespeare: ambos analizaron la relación del ser

humano con el mundo como una relación problemática. En ocasiones gozosa, dramática muchas veces, trágica también, esperanzada... Una relación que no está nunca dada de antemano y que nunca se repite.

Muy esquemáticamente me atrevería a decir que hay tres espacios en la pintura holandesa del siglo XVI: un espacio propio de Hals, otro de Vermeer y, claro está, el espacio Rembrandt. De nuevo podría decir: supone los dos anteriores, sin ellos sería imposible. Es en cualquier caso una hipótesis inverificable, que tiene que ver más con la lógica que con la historia. En el espacio Rembrandt asume el sujeto su condición de individuo, atiende al eventual drama de su relación con el otro y con lo otro, siendo lo otro todo lo demás. Pero también al drama de la relación consigo mismo, con su propio cuerpo; el drama de su relación con el tiempo que lo forja, con la historia y la religión que ha hecho suyas —no con la historia y la religión como instituciones que están por ahí, sino con algo que ha hecho suyo—, con la mitología y el paisaje: tampoco algo que está por ahí, sino algo que está en una relación directa y plena con él. Y ha hecho suya también su fisonomía: aquello de lo que no puede carecer (se puede carecer de todo, pero no de nuestra propia fisonomía, de nuestro propio rostro). Hablar de tres espacios no es otra cosa que trazar un esquema incompleto, pues hay otros muchos pintores —ya se ha visto en estas conferencias— que si no ocupan el lugar central de Hals, Vermeer o Rembrandt, ocupan un lugar, por decirlo así, necesario. Pues la nota que define, en mi opinión, a la pintura holandesa del siglo XVII es el intercambio y la difusión de los lenguajes pictóricos, lo que no impide la específica personalidad de las escuelas locales.

Hay dos autorretratos de Rembrandt: uno, de un joven Rembrandt, es de 1629; el otro, de un viejo Rembrandt, es de 1661 (morirá en 1669). Ambas pinturas son obras maestras, y ambas son muy diferentes. Podríamos verlos como un tratado de psicología artística. En el

primero, domina el empeño del joven que no sólo desea ser algo, también está seguro de serlo. En el segundo, domina, se hace presente la imagen del anciano en el que el paso del tiempo ha dejado sus marcas. Ambos son bellos, pero la índole de su belleza es en cada caso diferente. Son pinturas distintas: el retrato del joven rinde todavía tributo a los restos de caravaggismo que podría conocer, y que había conocido a través del que fuera su maestro, Pieter Lastman, con el que estudió en Amsterdam. El Rembrandt joven que, tras estudiar con Lastman vuelve a Leyden en 1624-25, no olvida las «posibilidades» del caravaggismo ni las posibilidades de la pintura italiana cuando, cuatro años después, en 1629, pinta este autorretrato. La sombra casi oculta los ojos del artista y con ello la viveza de su mirada. Pero no es un juego. La contundente construcción de la cabeza que destaca con nitidez en la luz es tan importante como la fisonomía para conseguir el efecto deseado. Es una cabeza monumental, en la que se presume más que se ve la decisión de la mirada, en la que el mentón la sugiere. El anciano Rembrandt es más sabio en su autorretrato. Ya no hay modelo evidente en la pintura, o mejor dicho, el único modelo evidente es su propia pintura. También hay un uso contrastado de la luz, pero no con la violencia de la juventud; también entra la luz por la izquierda, pero ilumina la cara, aunque deja alguna parte de ella en sombra. Ha pasado el tiempo, y no sólo porque sea distinta la edad del artista, sino porque el tiempo se ha apoderado del rostro, está en él. Se ha perdido la tersura que dominó en la juventud, ahora la carne está macerada, no es una superficie lisa, no es siquiera una superficie, porque el grosor del volumen manda en las mejillas, en el mentón, en la nariz, etc.

Entre estos dos autorretratos hay una vida de pintura y una vida de tiempo, porque el tiempo ha trabajado no sólo para hacer de aquel joven este hombre mayor, ha trabajado también para hacer de aquel vivaz empeño esta presencia.

En el curso del tiempo ha tomado el artista conciencia de sí, pero lo ha hecho pintando. Ya, ahora, no tiene nada que prometer, ahora está ahí, y está como pintura a la vez que como persona, quizá porque no pudo ser lo uno sin lo otro. Picasso lo sabía bien cuando tantas veces tomó a Rembrandt –y casi siempre al viejo Rembrandt– como protagonista de su *El pintor y la modelo*, y muchas

veces se cambió con él, porque ambos eran lo mismo. Lo supo antes Goya en sus autorretratos, mirándonos como pintor. Se pintó Rembrandt en muchas ocasiones y de maneras diversas, y más que ningún otro pintor de la historia. Y también se sirvió en abundantes ocasiones de los miembros de su familia como modelos de pintura histórica, mitológica o religiosa. □

Desde el 5 de febrero

«Origen y evolución del Hombre»

Del 5 al 28 de febrero se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula abierta» titulada «Origen y evolución del Hombre». Coordinada por **José María Bermúdez de Castro**, profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, contará también con la participación de **José Luis Arsuaga**, **Eudald Carbonell**, **Juan Carlos Díez**, **Ignacio Martínez** y **José Miguel Carretero**. Integrada por ocho sesiones, el «Aula abierta» consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción.

El origen del grupo de primates (*tribu Hominini*) al que pertenecemos los seres humanos se remonta a finales del Mioceno, hace algo más de cinco millones de años. La evolución de los *hominini* ha estado jalonada por la aparición de importantes novedades biológicas, responsables en último término de los rasgos que definen a las poblaciones humanas modernas.

Con el objeto de comprender el largo proceso de la evolución de nuestro grupo zoológico se realizará un análisis de aspectos tales como los fundamentos de la postura erguida y la locomoción bípeda, la pinza de precisión, el incremento de la capacidad craneal y la apa-

rición de nuevas áreas en el neocórtex cerebral, la adquisición de nuevas fases del desarrollo y la extensión del periodo de crecimiento o la evolución del aparato fonador y el lenguaje. Un aspecto esencial de la evolución humana fue la aparición de la tecnología, que ha definido un nuevo nicho ecológico en el mundo animal: la cultura.

Los temas de las ocho conferencias públicas son los siguientes:

Martes 5 de febrero: **José María Bermúdez de Castro:** «Los homínidos y el proceso de humanización»

Jueves 7 de febrero: **José Luis Arsuaga:** «Marcha bípeda y el problema del parto»

Martes 12 de febrero: **Eudald Carbonell:** «La evolución técnica»

Jueves 15 de febrero: **Juan Carlos Díez:** «Estrategias de subsistencia y economía de los homínidos»

Martes 19 de febrero: **José María Bermúdez de Castro:** «El desarrollo y las estrategias adaptativas de los homínidos»

Jueves 21 de febrero: **Juan Luis Arsuaga:** «La evolución del cerebro y de la mente»

Martes 26 de febrero: **Ignacio Martínez:** «La evolución del lenguaje»

Jueves 28 de febrero: **José Miguel Carretero:** «Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos» □