

COLECCIÓN CALEIDOSCÓPICA

---

SVETLANA ALPERS

**EL ARTE DE  
DESCRIBIR**

EL ARTE HOLANDÉS  
EN EL SIGLO XVII



# Índice de contenido

**Portadilla**

**Lista de ilustraciones**

**Prefacio**

**Introducción**

**I. Constantijn Huygens y *El nuevo mundo***

**II. “*Ut pictura, ita visio*”: El ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual**

**III. “Con mano sincera y ojo fiel”: La técnica de la representación**

**IV. El impulso cartográfico en el arte holandés**

**V. Palabras para la vista: La representación de textos en el arte holandés**

**Epílogo: Vermeer y Rembrandt**

**Apéndice: Sobre la interpretación emblemática del arte holandés**

El arte de describir  
El arte holandés en el siglo XVII

CALEIDOSCÓPICA  
Colección dirigida por Sandra Szir

**SVETLANA ALPERS**

**EL ARTE DE DESCRIBIR**  
**EL ARTE HOLANDÉS EN EL SIGLO XVII**

Alpers, Svetlana

El arte de describir : el arte holandés en el siglo XVII / Svetlana Alpers ; editado por Ana Basarte ; Ana Hib. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ampersand, 2020.

Libro digital, EPUB - (Caleidoscópica / Szir, Sandra M. )

Archivo Digital: y online

Traducción de: Consuelo Luca de Tena Navarro.

ISBN 978-987-4161-46-8

1. Historia del Arte. I. Basarte, Ana, ed. II. Hib, Ana, ed. III. Luca de Tena Navarro, Consuelo , trad. IV. Título.

CDD 709

Colección Caleidoscópica

Primera edición en la Argentina, Ampersand, 2016.

Primera edición en español, Hermann Blume, 1987.

Derechos exclusivos de la edición en castellano reservados para todo el mundo.

Cavia 2985 (C1425CFF)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

[www.edicionesampersand.com](http://www.edicionesampersand.com)

Publicado por primera vez en inglés por The University of Chicago Press con el título: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, de Svetlana Alpers. Esta obra ha sido traducida y publicada bajo la licencia de The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.

El autor ejerce su derecho de ser identificado como el autor de esta obra.

Primera edición en inglés, 1983.

© 1983 by The University of Chicago. All rights reserved

© 2016 de la presente edición en español, Esperluette SRL, para su sello editorial Ampersand

© de la traducción en español, Consuelo Luca de Tena Navarro

Edición al cuidado de Ana Basarte y Ana Hib

Traducción: Consuelo Luca de Tena Navarro

Corrección: Ana Basarte

Diseño de colección y de tapa: Tholön Kunst

Maquetación: Tholön Kunst

Imagen de tapa: *El arte de la pintura*, de Johannes Vermeer

ISBN 978-987-4161-46-8

Digitalización: Proyecto451

*Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante el alquiler o el préstamo públicos.*

## LISTA DE ILUSTRACIONES

1. THOMAS DE KEYSER, *Constantijn Huygens y su secretario*, 1627
2. JACQUES DE GHEYN, *Cangrejo ermitaño y brujerías*
3. JACQUES DE GHEYN, página de un libro de dibujos (acuarela sobre pergamino)
4. JAN DE BRAY, *Pareja representada como Ulises y Penélope*, 1668
5. REMBRANDT VAN RIJN, *La novia judía*, 1666
6. REMBRANDT VAN RIJN, *Mendigo sentado en un montón de tierra* (aguafuerte)
7. REMBRANDT VAN RIJN, *Autorretrato*, 1658
8. PAULUS POTTER, *El novillo*, 1647
9. ABRAHAM VAN BEYEREN, *Naturaleza muerta con jarra de plata y autorretrato del artista reflejado en ella*, 1655
10. ABRAHAM VAN BEYEREN, detalle de la fig. 9 (reflejo del artista)
11. JAN VAN EYCK, *Virgen del canónigo Van der Paele*, detalle (reflejo del artista)
12. GERRIT DOU, *Una pollería*, 1672
13. JAN VERMEER, *Vista de Delft*, 1660-1661
14. JAN VERMEER, *Soldado y muchacha sonriente*, 1658
15. Ilustración de la teoría de la imagen retiniana en RENÉ DESCARTES, *La Dioptrique* (Leiden, 1637)
16. JAN VERMEER, *El arte de la pintura*, 1666
17. JACOB MATHAM, *La fábrica de cerveza y la casa de campo de Jan Claesz. Loo* (pluma sobre tabla), 1627
18. Ilustración del funcionamiento del ojo en JOHAN VAN BEVERWYCK, *Scbat der Ongesontheyt* (Ámsterdam, 1664)

19. ALBERTO DURERO, *Artista dibujando un desnudo* (xilografía), en *Unterweysung der Messung* (Núremberg, 1538)
20. JAN VAN EYCK, *Virgen del canónigo Van der Paele*, 1436
21. DOMENICO VENEZIANO, *Virgen con Niño y santos*, 1445
22. LEONARDO DA VINCI, *La Virgen y el Niño con santa Ana*, 1508-1510
23. Dibujo de un aparato óptico, de los papeles de JOHANNES KEPLER
24. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Buurkerk, Utrecht* (pluma y tiza sobre papel azul), 1636
25. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Buurkerk*, 1644
26. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Buurkerk*, 1644
27. La primera *regola* o la *costruzione legittima*, en GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica* (Roma, 1583)
28. La segunda *regola* o método del punto de distancia, en GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica* (Roma, 1583)
29. JAN VREDEMAN DE VRIES, *Perspective* (Leiden, 1604-1605)
30. JAN VREDEMAN DE VRIES, *Perspective* (Leiden, 1604-1605)
31. JAN VREDEMAN DE VRIES, *Perspective* (Leiden, 1604-1605)
32. Jan Saenredam, sobre HENDRICK GOLTZIUS, *El artista y su modelo* (grabado)
33. Atribuido a ANTONIO y PIERO DEL POLLAIUOLO, *El martirio de san Sebastián*, 1475
34. AGNOLO BRONZINO, *San Juan Bautista*, 1553
35. PABLO PICASSO, *Mujer sentada*, 1927
36. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, caja óptica, detalle
37. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, caja óptica, detalle
38. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Iglesia de san Lorenzo en Alkmaar*, 1661

39. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Iglesia de san Bavón de Haarlem* (pluma, aguada y carboncillo realzado con blanco sobre papel azul), 1635
40. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Iglesia de san Bavón en Haarlem*, 1636
41. Jan van de Velde, sobre PIETER SAENREDAM, *San Bavón, Haarlem* (aguafuerte)
42. DIEGO VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, 1656
43. Imágenes milagrosas encontradas en un manzano
44. Cornelis Koning, sobre PIETER SAENREDAM, *Grabado para desmentir los rumores acerca de las imágenes encontradas en un manzano* (aguafuerte), 1628
45. Ilustración de semillas de tomillo en ROBERT HOOKE, *Micrographia* (Londres, 1665)
46. JACQUES DE GHEYN, *Cuatro ratones* (pluma, tinta, aguada gris y acuarela)
47. ABRAHAM VAN DER SCHOOR, *Bodegón de vanitas*, 1640
48. JACQUES DE GHEYN, *Estudios de una cabeza* (dibujo)
49. JACQUES DE GHEYN, *Anciana y vid* (carboncillo y sanguina)
50. JACQUES DE GHEYN, *César dictando a sus escribas*
51. WILLEM CLAESZ. HEDA, *Naturaleza muerta*, 1634
52. FRANCISCO DE ZURBARÁN, *Bodegón con limones, naranjas y una rosa*, 1633
53. "Un árbol", en JUAN AMÓS COMENIO, *Orbis sensualium pictus* (Londres, 1685)
54. JACQUES DE GHEYN, *Mujer con niño y libro de estampas* (pluma con aguada sepia)
55. "Cocina", en JUAN AMÓS COMENIO, *Orbis sensualium pictus* (Londres, 1685)
56. ANÓNIMO, Escuela holandesa, *Rábano*, 1626
57. DAVID BAILLY, *Naturaleza muerta*, 1651
58. Egidius Sadeler, sobre BARTHOLOMEUS SPRANGER, *Recordatorio de la esposa de Bartholomeus Spranger* (grabado), 1600
59. WILLEM KALF, *Bodegón con copa de nautilus*, 1660

60. GERRIT DOU, *El charlatán*, 1652
61. JAN VERMEER, *Mujer tocando la guitarra*, 1672
62. JAN VERMEER, *El arte de la pintura*, detalle (mapa)
63. JACOB OCHTERVELT, *La lección de música*, 1671
64. JAN VERMEER, *El arte de la pintura*, detalle (mapa)
65. JAN VERMEER, *Vista de Delft*, 1660-1661
66. John Mix Stanley, sobre RICHARD H. KERN, *Vista del Paso de Sangre de Cristo* (litografía), en *Reports of Explorations and Surveys to Ascertain the... Means for a Railroad from the Mississippi to the Pacific Ocean* (1853-1854)
67. Mapa de los Estados Unidos de América
68. ALBERT BIERSTADT, *Invierno en Yosemite*, 1872
69. JASPER JOHNS, *Mapa*, 1961
70. Mapa de las Diecisiete Provincias, publicado por CLAES JANSZ VISSCHER, detalle
71. CONSTANTIJN HUYGENS III, *Vista de Maastrich desde Smeermaes, al otro lado del Mosa* (dibujo), 1676
72. Anónimo, sobre PIETER SAENREDAM, *El sitio de Haarlem* (aguafuerte)
73. GASPAR VAN WITTEL, *Vista del Tíber en Orvieto* (dibujo)
74. GASPAR VAN WITTEL, *La plaza y el palacio de Montecavallo*, 1682
75. PIETER BRUEGHEL, *Bahía de Nápoles*, 1556
76. Frontispicio, en WILLEM BARENTSZ, *Caertboek Vande Midlandtsche Zee* (Ámsterdam, 1595)
77. JAN VAN GOYEN, *Vistas de Bruselas y Haeren*
78. "Geographia" y "Chorographia" en PETRUS APIANUS, *Cosmographia* (París, 1551)
79. Mapa del África en WILLEM JANSZ. BLAEU, *Atlas universal* (1630)
80. Cómo sujetar una pluma, en GERARDUS MERCATOR, *Sobre la inscripción de mapas* (1549)
81. HENDRICK GOLTZIUS, *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (dibujo), 1603

82. HENDRICK GOLTZIUS, *Pareja contemplando una cascada* (dibujo)
83. Mapa de Den Briel, en BRAUN Y HOGENBERG, *Civitates orbis Terrarum* (Colonia, 1587-1617)
84. Referencias topográficas, en WILLEM JANSZ. BLAEU, *Le flambeau de la navigation* (Ámsterdam, 1625)
85. PHILIPS KONINCK, *Paisaje con partida de cetrería* (detalle de la fig. 86)
86. PHILIPS KONINCK, *Paisaje con partida de cetrería*
87. ANÓNIMO HOLANDÉS, *El pólder "Het Grootslag" cerca de Enkhuizen*
88. JACOB VAN RUISDAEL, *Vista de Haarlem*, 1670-1675
89. ALBERT CUYP, *Vista de Amersfoort*
90. CONSTANTIJN HUYGENS III, *Vista del Waal desde la puerta de la ciudad en Zaltbommel* (tinta, aguada sepia y de colores), 1669
91. REMBRANDT VAN RIJN, *El prado del quilatador* (aguafuerte y punta seca), 1651
92. PETER PAUL RUBENS, *Paisaje con Het Steen*, 1636
93. ALBERT CUYP, *Dos jóvenes pastores* (dibujo)
94. JAN VERMEER, *Vista de Delft*
95. Nimega, en BRAUN Y HOGENBERG, *Civitates orbis Terrarum* (Colonia, 1587-1617)
96. ESAIAS VAN DE VELDE, *Zierikzee*, 1618
97. HENDRICK VROOM, *La Puerta de Haarlem en Ámsterdam*, 1615
98. JAN VAN GOYEN, *Vista de La Haya*, 1653
99. REMBRANDT VAN RIJN, *Vista de Ámsterdam* (aguafuerte)
100. JAN CHRISTAENSZ. MICKER, *Vista de Ámsterdam*, 1652
101. CLAES JANSZ. VISSCHER, *El sitio de Breda* (grabado), 1624
102. DIEGO VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda*, 1634-1635
103. Mapa del Brasil por GEORG MARKGRAF, publicado por Johannes Blaeu (1647)
104. ALBERT ECKHOUT, *Nativo tarairiú*, 1641
105. JAN VAN KESSEL, *América*, 1666

106. JAN VERMEER, *El arte de la pintura*, detalle (cabeza de la modelo)
107. “Geographia” y “Chorographia”, en PETRUS APIANUS, *Cosmographia* (París, 1551)
108. JAN VERMEER, *El arte de la pintura*, detalle (figura de mujer en la tapicería)
109. PIETER DE HOOCH, *El patio de una casa en Delft*, 1658
110. PIETER DE HOOCH, detalle de la fig. 109 (placa con inscripción)
111. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST, *Los cuatro arqueros de la Guardia de san Sebastián*, 1653
112. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST, detalle de la figura 111 (pizarra con inscripción)
113. PIETER SAENREDAM, *Interior de la iglesia de San Odulfo de Assendelft*, 1649
114. PIETER SAENREDAM, detalle de la fig. 113 (inscripciones sepulcrales)
115. PETER PAUL RUBENS, *Los milagros de San Ignacio de Loyola*, 1617
116. PIETER STEENWYCK, *Alegoría de la muerte del almirante Tromp*, 1635-1640
117. Sepulcro del almirante Tromp, Oude Kerk, Delft
118. PIETER SAENREDAM, *Interior de la iglesia de San Bavón en Haarlem*, 1636
119. PETER PAUL RUBENS, *Santa Cecilia*, 1639-1640
120. PIETER SAENREDAM, *Interior de la Mariakerk de Utrecht*, 1641
121. PIETER SAENREDAM, detalle de la fig. 120 (inscripción de un pilar, primer plano, derecha)
122. JAN VAN EYCK, *El matrimonio Arnolfini*, 1434
123. JAN VAN EYCK, detalle de la fig. 122 (nombre inscrito y reflejo de la imagen del artista)
124. ANTHONY LEEMANS, *Naturaleza muerta*, 1655
125. PIETER SAENREDAM, *Siluetas de Leiden y Haarlem y dos árboles* (pluma, aguada y acuarela), 1617 y 1625

126. DIRCK VAN RIJSWIJCK, *Homenaje a Nicholas Verburch*, 1671
127. JACOB MATHAM, *La fábrica de cerveza y la casa de campo de Jan Claesz. Loo* (pluma sobre tabla), 1627, detalle
128. ANÓNIMO, Escuela holandesa, *Rábano*, 1626, detalle (inscripción)
129. JERONYMUS VAN DIEST, *Captura del buque insignia inglés "Royal Charles"*, 1667
130. JERONYMUS VAN DIEST, detalle de la fig. 129 (documento escrito)
131. JOSEPH DE BRAY, *Elogio del arenque*, 1657
132. GABRIEL METSU, *Dama sentada al virginal*, 1660-1667
133. GABRIEL METSU, *Dúo*, 1660
134. JAN VERMEER, *La lección de música*, 1662-1665
135. JAN VERMEER, detalle de la fig. 134 (inscripción, imagen reflejada y cuadro)
136. REMBRANDT VAN RIJN, *Anslo y su esposa*, 1641
137. REMBRANDT VAN RIJN, detalle de la fig. 136 (libros)
138. GERRIT DOU, *La madre de Rembrandt*, ca. 1630
139. REMBRANDT VAN RIJN, *Anciana* (quizá la madre de Rembrandt como la profetisa Ana)
140. DIRCK HALS, *Mujer rompiendo una carta*, 1631
141. GERARD TER BORCH, *Dama escribiendo una carta*, ca. 1655
142. GERARD TER BORCH, *Dama leyendo una carta*, 1660-1662
143. GABRIEL METSU, *Caballero escribiendo una carta*, ca. 1664-1666
144. GABRIEL METSU, *Dama leyendo una carta*, 1666
145. GABRIEL METSU, *Mujer sorprendida escribiendo una carta*, 1662
146. JAN VERMEER, *Dama leyendo una carta, Dresde*, 1657
147. JAN VERMEER, *Dama leyendo una carta, Ámsterdam*, ca. 1663-1664
148. REMBRANDT VAN RIJN, *Betsabé*, 1654

149. JAN STEEN, *Betsabé*, 1659
150. PIETER LASTMAN, *David entregando la carta a Urías*, 1619
151. PIETER LASTMAN, *Aparición del ángel a la familia de Tobías*, ca. 1625
152. PIETER LASTMAN, *Abraham y los tres ángeles*, 1616
153. FRANÇOIS VENANT, *David y Jonatán*, 1630
154. PIETER LASTMAN, *Susana y los viejos*, 1614
155. PETER PAUL RUBENS, *Susana y los viejos*, ca. 1636-1638
156. GOSCINNY Y UDERZO, viñetas de *Asterix en de Belgen*
157. REMBRANDT VAN RIJN, *Natán amonestando a David* (dibujo)
158. PETER PAUL RUBENS, *La matanza de los inocentes*, 1611-1612
159. PETER PAUL RUBENS, *Apolo y Pitón* (boceto al óleo)
160. FERDINAND BOL, *La intrepidez de Fabricio en el campamento del rey Pirro* (boceto al óleo)
161. FERDINAND BOL, *Eliseo rechaza los regalos de Namán*, 1637
162. "Elck spiegelt hem selven", en JACOB CATS, *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt* (La Haya, 1632)
163. JAN STEEN, *Fácil viene, fácil se va*, 1661
164. JAN STEEN, detalle de la fig. 163 (inscripción)
165. REMBRANDT VAN RIJN, *Abraham e Isaac* (aguafuerte), 1645
166. REMBRANDT VAN RIJN, *Cristo predicando* (aguafuerte)
167. REMBRANDT VAN RIJN, *La conspiración de Julio Civilis*, 1661
168. REMBRANDT VAN RIJN, detalle de la fig. 167 (copa)
169. REMBRANDT VAN RIJN, detalle de la figura 167 (espada y ojo tuerto)
170. REMBRANDT VAN RIJN, *Homero dictando*, 1663
171. CAESAR VAN EVERDINGEN, *El duque Guillermo II concede privilegios a los representantes de Renania en 1255*, 1655

172. JACOB CATS, *Silenus Alcibiades* (Middelburg, 1618),  
libro I
173. JACOB CATS, *Silenus Alcibiades* (Middelburg, 1618),  
libro II
174. JACOB CATS, *Silenus Alcibiades* (Middelburg, 1618),  
libro III
175. ANÓNIMO, Escuela holandesa, *Pareja con niña*

## PREFACIO

Durante los varios años de preparación de este libro, he contraído algunas deudas de gratitud. En primer lugar, he disfrutado de las invitaciones y de la hospitalidad de tres instituciones y de sus miembros. Empecé a trabajar en el libro en 1975-1976 como colaboradora del Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences de Stanford. Pude proseguir la investigación sobre el terreno en 1979, durante mi estancia de seis meses como becaria en el Netherlands Institute for Advanced Study, en Wassenaar, con la ayuda del Humanities Research Committee de la Universidad de California, Berkeley, y una beca del American Council of Learned Societies. Por último, realicé la mayor parte de la redacción en 1979-1980, siendo colaboradora del Institute for Advanced Study en Princeton, donde Clifford Geertz dio cabida a los estudios de arte en la School of Social Science. Cada una de estas instituciones me brindó el estímulo de nuevos colegas de distintas especialidades y también el placer (no exento de cierto dolor) de poder hacer el propio trabajo, día tras día, sin interrupciones. Por último, y con menos formalidades, el Warburg Institute de la Universidad de Londres me ha dado en su docta casa un hogar cuando estaba lejos del mío.

Tan importante como esas temporadas de retiro ha sido el tiempo que he pasado enseñando en Berkeley. Las preguntas, las discusiones y los trabajos realizados por los estudiantes en mis seminarios me impulsaron a clarificar y desarrollar los míos propios. Su afán de tomarse en serio el estudio del arte y de su historia me ayudó a convencerme de que la empresa merecía la pena. A cada uno en

particular daré las gracias por su particular ayuda. Aquí quiero simplemente dejar constancia de lo esenciales que han sido para la realización de este libro tanto el ejercicio de la enseñanza como los estudiantes a quienes ha ido dirigida.

En el curso de su redacción me ayudaron más personas de las que es posible citar. Estoy sumamente agradecida a Carol Armstrong, Celeste Brusati, Bob Haak, Anita Joplin, Susan Donahue Kuretsky, Walter Melion, Michael Montias, Johan Snapper, Pieter van Thiel, Eric-Jan Sluijter, Nicolette Sluijter, James Welu, Arthur Wheelock, Jr., y M. L. Wurfbain por los datos o materiales concretos que me han brindado. Al aventurarme en terrenos muy alejados del mío particular, he tenido la suerte de encontrar a muchos estudiosos dispuestos a contestar preguntas o hacer las correcciones necesarias para quien era una neófita bastante inexperta en sus respectivas especialidades. Deseo dar las gracias en particular a Bruce Eastwood, Roger Hahn, Gerald Holton y Helen Wallis. La invitación de David Woodward para participar en las Kenneth Nebenzahl Jr. Lectures sobre arte y cartografía en la Newberry Library, en 1980, me proporcionó la oportunidad ideal para trabajar mis ideas sobre los mapas. Entre los amigos que se han mostrado disponibles en tantas ocasiones con su buena conversación y su buena pluma, quiero mencionar especialmente a Paul Alpers, Michael Baxandall, James Cahill, T. J. Clark, Natalie Zemon Davis, Michael Fried, Stephen Greenblatt, Rosalind Krauss, Edward Said y Edward Snow. Tuve la fortuna de iniciarme en el estudio del arte holandés con Seymour Slive, Egbert Haverkamp-Begemann y el desaparecido Horst Gerson. En un sentido más amplio, siempre me sentiré discípula de E. H. Gombrich. Desde la primera vez que estudié con él, años atrás en Harvard, su obra ha sido el ejemplo y su apoyo, un estímulo para la mía.

Por último, conviene hacer una observación de tipo práctico. Para aludir a las Siete Provincias Unidas que

componían la República holandesa, es normal, aunque inexacto, utilizar el nombre de Holanda, la más rica de ellas. Para mayor facilidad en las referencias, he respetado este uso. A menos que se indique lo contrario, pues, el nombre de Holanda designa no solo dicha provincia, sino la República holandesa en su conjunto.

Svetlana Alpers

# INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco tiempo, han sido los aspectos descriptivos del arte holandés los que llamaron la atención de sus espectadores. Para bien o para mal, hasta el siglo XX los escritores vieron y juzgaron el arte holandés del siglo XVII como una descripción de la tierra y la vida holandesas. Sir Joshua Reynolds, un antagonista, y Eugène Fromentin, un ferviente partidario, estuvieron de acuerdo en que los holandeses produjeron un retrato de sí mismos y de su país: sus vacas, sus paisajes, nubes, ciudades, iglesias, sus casas ricas y sus casas pobres, su comida y su bebida. Qué podía decirse, cómo podía expresarse la naturaleza de tal arte descriptivo era una cuestión que parecía apremiante. En su *Journey to Flanders and Holland*, de 1781, Reynolds apenas alcanza a confeccionar una lista comentada de artistas y temas holandeses. Reconoce que constituye un “estéril entretenimiento”, en contraste con el extenso análisis que puede ofrecer del arte flamenco. He aquí algunos extractos:

Ganado y un pastor, por Albert Cuyp, lo mejor que he visto nunca de su mano. La figura es asimismo mejor de lo habitual; pero la ocupación que ha dado al pastor en su soledad no es muy poética: ha de reconocerse, eso sí, que es muy auténtica y natural; está atrapando moscas o algo peor.

Una vista de una iglesia por Van der Heyden, la mejor de las suyas; dos frailes negros subiendo la escalera. Pese a que la obra está acabada, como de costumbre,

con gran minucia, no ha olvidado conservar, al mismo tiempo, una gran franja de luz. Sus pinturas tienen un efecto muy parecido al de la realidad vista en una cámara oscura.

Una mujer leyendo una carta; la lechera que la trae se entretiene descorriendo una cortina un poco por un lado para ver el cuadro que tapa, que parece ser una marina.

Dos hermosas pinturas de Ter Borch; el raso blanco notablemente bien pintado. Rara vez dejó de incluir alguna tela de raso blanco en sus cuadros.

Cisnes muertos de Weenix, de lo mejor que se encuentra. Creo que no he debido de ver menos de veinte cuadros de cisnes muertos de este pintor. (1)

La vulgaridad de los temas incomoda a Reynolds, pero él sigue concentrando su atención en lo que se ofrece a su vista: desde raso blanco hasta cisnes blancos. El interés de los pintores por lo que Reynolds llama la “naturalidad de la representación”, combinado con su carácter reiterativo (el inevitable raso blanco de Ter Borch o los incontables cisnes muertos de Jan Weenix), resultan en una descripción verbal aburrida, incluso inconexa. O como el propio Reynolds explica:

La relación dada hasta ahora de las pinturas holandesas es, confieso, un entretenimiento más estéril de lo que yo pensaba. Uno desearía poder comunicarle al lector una idea de esa excelencia cuya visión tanto placer ha proporcionado; pero dado que su mérito consiste a menudo únicamente en la veracidad de la representación, por mucho elogio que merezcan y por

mucho placer que proporcionen cuando se las tiene ante la vista, resultan muy pobres en la descripción. Es únicamente a los ojos a lo que se dirigen las obras de esta escuela; no es de extrañar, pues, que lo que fue concebido exclusivamente para la gratificación de un sentido haga un mal papel cuando se aplica a otro. (2)

A nosotros, herederos del arte del siglo XIX, nos cuesta trabajo retroceder a la mentalidad que hacía a Reynolds menospreciar este arte descriptivo. Después de todo, estamos convencidos -lo que no le ocurría a él- de que puede hacerse una gran pintura, por ejemplo, como hizo Cézanne, de dos hombres jugando a las cartas o un frutero y una botella o, como hizo Monet, de un pedazo de estanque con nenúfares. Pero el mismo trabajo nos cuesta hoy en día apreciar el arte holandés por las razones que daba un ferviente admirador decimonónico como Fromentin. En un párrafo muy citado, de 1876, este aduce, refiriéndose a la tregua de 1609 con España y a la fundación del nuevo Estado, que “la pintura holandesa no fue y no pudo ser otra cosa que el retrato de Holanda, su imagen externa, fiel, exacta, completa, veraz, sin adornos”. (3) Resumió la clave de su argumento en un punto: “¿Qué motivo tenía un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguno”. (4) El afán de los estudios especializados sobre el arte holandés en nuestro tiempo ha sido calar más hondo que el ingenuo visitante de museos que se extasía ante el brillo de los rasos de Ter Borch o ante la atmósfera clara y serena de un interior de iglesia de Saenredam, que se divierte quizás ante la vaca tendida al sol de Cuyp, rival en tamaño de la lejana torre de una iglesia, o que finalmente se detiene reverente ante la belleza y la compostura de una dama de Vermeer, en un rincón de su cuarto, con su rostro espejado en el cristal de la ventana.

Fromentin se esforzó por hallar la distinción entre el arte como tal y el mundo del que era imitación:

Percibimos una nobleza y bondad de corazón, un apego a la verdad, un amor a lo real, que dan a sus obras un valor que las cosas mismas no parecen poseer. (5)

Pero siempre está al borde de negar lo que separa al arte de la vida y que lo hace distinto de ella.

Habitamos el cuadro, circulamos por él, miramos hacia su fondo, nos sentimos tentados de alzar nuestras cabezas para medir su cielo. (6)

Y Fromentin compara concretamente, desde esta perspectiva, la pintura holandesa con la “actual escuela” (francesa), heredera académica de los italianos.

Aquí encontraréis fórmulas, una ciencia que se puede poseer, un conocimiento adquirido que ayuda al examen y lo sustituiría en caso necesario y, por así decirlo, le dice a la vista lo que tiene que ver y al espíritu lo que debe sentir. Allí, nada de esto: un arte que se adapta a la naturaleza de las cosas, un conocimiento que queda olvidado ante los pormenores de la vida, nada preconcebido, nada que preceda a la simple, intensa y sensible observación de lo que hay. (7)

Es muy significativo, y sumamente acertado, como veremos, que Fromentin vuelva a un tema que también había anunciado Reynolds: que la relación de este arte con la realidad es igual que la de la propia vista.

En nuestro tiempo, los historiadores del arte han desarrollado una terminología y han entrenado su vista y su

sensibilidad para que reaccionen sobre todo a los rasgos estilísticos que componen el arte: la altura del horizonte en el cuadro, la colocación de un árbol o una vaca, la luz. De todos esos rasgos se habla como aspectos del arte tanto o más que como observaciones de la realidad vista. Cada artista tiene su propia evolución estilística relativamente clara y nos es posible reconocer la influencia de unos artistas en otros. En esto, como en la interpretación de su temática, el estudio del arte holandés ha adoptado instrumentos analíticos en principio desarrollados para tratar el arte italiano. Al espectador que admira el brillo de un vestido de Ter Borch se le dice ahora que la mujer del lustroso traje es una prostituta, requerida o comprada ante nuestros ojos; que las apesadumbradas muchachas que tan a menudo vemos vacilantes al borde de una cama o una silla mientras las atiende el médico han quedado embarazadas antes de casarse y que las que se miran en un espejo son pecadoras vanidosas. La señora que en un cuadro de Vermeer lee una carta junto a la ventana anda metida en alguna aventura extra o prematrimonial. Los alegres bebedores son glotones, haraganes o, más probablemente, víctimas de los placeres del sentido del gusto, como los músicos son víctimas de los placeres del oído. El despliegue de relojes o de flores exóticas que se marchitan son ejercicios sobre la vanidad humana. Los iconógrafos han sentado el principio de que en la pintura holandesa del siglo XVII, el realismo encubre bajo su superficie descriptiva un significado oculto.

Pero esta moda de apelar a la comprensión de sus entrañas literarias ha costado muy cara a la experiencia visual. El propio arte holandés se resiste a dejarse ver así. La cuestión dista mucho de ser nueva. Su origen tiene raíces profundas en la tradición del arte occidental.

En grado considerable, el estudio del arte y de su historia ha estado dominado por el arte de Italia y por su estudio. Esta es una verdad que los historiadores del arte, en la

actual fiebre especializadora de sus temas y sus estudios, corren el riesgo de ignorar. El arte italiano y la retórica para hablar de él no solo se han impuesto en la práctica de los artistas dentro del tronco principal de la tradición occidental; también han definido el estudio de sus obras. Al referirme a la idea del arte en el Renacimiento italiano, estoy pensando en la definición del cuadro formulada por Alberti: una superficie o tabla enmarcada situada a cierta distancia del espectador a través de la cual contempla un segundo mundo, sustituto del real. En el Renacimiento, este mundo era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo. Y la omnipresente doctrina del *ut pictura poesis* se invocaba para explicar y legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos. A pesar del hecho, bien conocido, de que fueron pocas las pinturas italianas realizadas exactamente según las prescripciones de la perspectiva albertiana, creo que es justo decir que esta definición general del cuadro que he expuesto resumidamente fue la que los artistas asimilaron y la que finalmente instalaron en el programa de la Academia. Por “albertiana”, pues, no entiendo un tipo particular de pintura del siglo XV, sino más bien un modelo genérico y permanente. Fue la base de esa tradición que los pintores se sintieron obligados a emular (o a refutar) hasta bien entrado el siglo XIX. Fue la tradición, además, que produjo a Giorgio Vasari, el primer historiador del arte y el primer escritor que formuló una historia del arte autónoma. Muchas generaciones de artistas en Occidente y toda una corriente central de literatura artística se comprenden con estos parámetros italianos. Desde la institucionalización de la historia del arte como disciplina académica, las principales estrategias analíticas con que se nos ha enseñado a ver e interpretar imágenes –el estilo, como propuso Heinrich Wölfflin, y la iconografía, como

propuso Erwin Panofsky- fueron desarrolladas en relación con la tradición italiana. (8)

El puesto definitivo que el arte italiano ocupa tanto en nuestra tradición artística como en nuestra tradición crítica demuestra lo difícil que ha sido encontrar un lenguaje apropiado para tratar tipos de imágenes que no encajen en ese modelo. De hecho, del propio reconocimiento de esa dificultad han surgido algunas obras y escritos innovadores sobre el tema de la imagen. Se han hecho a propósito de tipos de imágenes que podríamos llamar no clásicas, no renacentistas y que de otra forma habría habido que considerar desde la perspectiva de las cotas italianas. Me estoy refiriendo a los escritos como los de Alois Riegl sobre los tejidos antiguos, el arte tardoantiguo, el arte italiano posrenacentista o los retratos de grupo holandeses; los de Otto Pächt sobre arte nórdico en general; de Laurence Gowing sobre Vermeer o, más recientemente, de Michael Baxandall acerca de la escultura alemana en madera de tilo y de Michael Fried sobre la pintura francesa “absorbente” o antiteatral (léase antialbertiana). (9) Aunque difieren en muchos aspectos, cada uno de estos autores sintió la necesidad de encontrar una nueva manera de considerar ciertos tipos de imágenes, al menos en parte por la conciencia de su diferencia con respecto a las normas ofrecidas por el arte italiano. En esta corriente, si se me permite llamarla así, quisiera situar mi trabajo sobre el arte holandés. Y si en las páginas que siguen me adentro en este arte en parte a través de su *diferencia* con el arte de Italia, no es por sostener únicamente una polaridad entre el norte y el sur, entre Holanda e Italia, sino por poner de relieve cuál es la condición, a mi parecer, de nuestro estudio sobre cualquier tipo no albertiano de imágenes.

Hay, sin embargo, una distinción pictórica y una situación histórica a las que prestaré especial atención. Uno de los temas principales de este libro es que los aspectos fundamentales del arte holandés del siglo XVII -y de hecho

de toda la tradición nórdica a que pertenece- se entienden mejor como un arte de descripción y, en cuanto tal, distinto del arte narrativo de Italia. Esta distinción no es absoluta. Pueden encontrarse numerosas variantes, incluso excepciones. Y, en cuanto a las fronteras geográficas, la distinción ha de ser flexible: algunas obras francesas o españolas, incluso algunas italianas, pueden considerarse provechosamente partícipes de la manera descriptiva, mientras que las obras de Rubens, un nórdico iniciado en el arte de Italia, pueden considerarse según la manera que él adopta en cada caso. El valor de esta distinción está en lo que pueda ayudarnos a ver. La relación entre estas dos maneras dentro del propio arte europeo tiene su historia. En el siglo XVII, y luego en el XIX otra vez, los mejores y más innovadores artistas de Europa -Caravaggio, Velázquez y Vermeer, después de Courbet y Manet- practicaron una manera de representación pictórica esencialmente descriptiva. "Descriptivo" es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a las que solemos referirnos vagamente como *realistas*, entre las que se incluye, como apunto en mi texto en varias ocasiones, la manera de representación de los fotógrafos. En la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, *El aguador* de Velázquez, la *Dama pesando perlas* de Vermeer y el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, las figuras están suspendidas en la acción que se ha de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva. Parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa. Panofsky lo expresó con especial acierto a propósito de Jan van Eyck, otro artista que trabajó en la manera descriptiva:

El ojo de Jan van Eyck opera a la vez como un microscopio y como un telescopio... De forma que el espectador se ve obligado a oscilar entre una posición razonablemente distante de la pintura y muchas otras muy cercana... Sin embargo, tal perfección tenía un precio. Ni el microscopio ni el telescopio son buenos instrumentos para observar la emoción humana... El acento se pone en la pasiva existencia más que en la acción. Para los criterios normales, el mundo del Jan van Eyck maduro es un mundo estático. (10)

Lo que Panofsky dice de Jan van Eyck es bastante cierto. Pero los “criterios normales” a que se refiere no son otros que las expectativas de acción narrativa creadas por el arte italiano. Aunque podría parecer que la pintura por su propia naturaleza es descriptiva –un arte del espacio, no del tiempo, uno de cuyos temas básicos es la naturaleza muerta–, la estética renacentista tuvo como uno de sus principios fundamentales el que las facultades imitativas se aplicaran a fines narrativos. La *istoria*, como escribía Alberti, conmoverá el ánimo del espectador cuando cada uno de los hombres representados en ella muestre claramente el movimiento de su alma. La historia bíblica de la matanza de los inocentes, con sus muchedumbres de enfurecidos soldados, niños moribundos y madres desconsoladas, era el compendio de lo que, según este punto de vista, debía ser la narración pictórica y por lo tanto la pintura. A causa de este punto de vista, existe una larga tradición de menosprecio por las obras descriptivas. Se las ha considerado carentes de significado (ya que no narran texto alguno) o inferiores por naturaleza. Esta visión estética tiene una base social y cultural. Una y otra vez se esgrime la superioridad del intelecto sobre los sentidos y del espectador culto sobre el ignorante, para redondear la defensa del arte narrativo con la condena de que solo

deleita la vista. El arte narrativo tiene sus defensores y sus exégetas; pero el problema sigue siendo cómo defender y definir el arte descriptivo. (11)

Las pinturas holandesas son ricas y variadas en su observación de la realidad, deslumbrantes en su ostentación de maestría, domésticas y domesticadoras en sus asuntos. Los retratos, bodegones, paisajes y la presentación de la vida cotidiana representan placeres escogidos en un mundo lleno de placeres: los placeres de los vínculos familiares, los placeres de la posesión, el placer de las ciudades, de las iglesias, de la tierra. En esas imágenes, el siglo XVII parece un largo domingo, como lo ha expresado recientemente un escritor holandés, después de las tribulaciones del siglo anterior. (12) El arte holandés es una fiesta para los ojos y, como tal, parece exigir menos de nosotros que el arte de Italia.

Desde el punto de vista de su consumo, el arte tal como lo entendemos en nuestro tiempo empezó en muchos aspectos con el arte holandés. Su papel social no era muy distinto del que tiene hoy: una inversión líquida como la plata, los tapices u otros objetos de valor; los cuadros se compraban al artista en su taller o en el mercado libre como bienes y se colgaban, suponemos, para llenar espacio y para decorar las paredes de la casa. Tenemos pocos documentos referentes a encargos y pocos indicios sobre las demandas de los compradores. Para un espectador moderno, el problema está en cómo distanciarse de este arte, cómo ver lo que tiene de especial un arte que nos hace sentir tan cómodos y cuyos placeres parecen tan obvios.

El problema consiste en que, a diferencia del italiano, el arte nórdico no ofrece un fácil acceso verbal. No produjo su propio estilo de crítica. Se diferencia tanto del arte del Renacimiento italiano, con sus manuales y tratados, como de los realismos del siglo XIX, que fueron objeto de extensos comentarios periodísticos y de frecuentes manifiestos. Es

cierto que, a las alturas del siglo XVII, la terminología y los textos italianos habían permeado el norte de Europa e incluso habían sido adoptados por algunos artistas y escritores. Pero esto produjo un desdoblamiento entre el carácter del arte que se producía en el norte (en su mayor parte por artesanos que seguían perteneciendo a gremios) y los enunciados verbales de los tratados con respecto a lo que era el arte y cómo tenía que hacerse. Un desdoblamiento, en suma, entre la práctica nórdica y los ideales italianos.

Tenemos pocos indicios significativos de la tensión que pudo producirles a los artistas holandeses vivir en una tradición pictórica originaria mientras admiraban, o mientras se les decía que debían admirar, ideales extranjeros. Tenemos a los artistas que empezaron sus carreras haciendo pintura de historia (el pintor de arquitecturas Emanuel de Witte, los discípulos de Rembrandt, incluso Vermeer) pero que luego se dedicaron (con resultados más positivos) a lo que se llama genéricamente *pintura de género*. Sabemos del papel que hizo el grupo de artistas holandeses establecido en Roma. (13) Se llamaban a sí mismos *Bentvueghels* ('pájaros de una bandada'), adoptaban nombres cómicos y se dedicaban a hacer ceremonias de iniciación báquica en que a la vez se mofaban de la Antigüedad y de la Iglesia. Se negaban a someterse a las regulaciones de los pintores italianos y acostumbraban dejar señal de su presencia en forma de ingeniosos grafitis en las paredes convenientes. Esta forma de entretenimiento para sí mismos y de diversión para la sociedad que los rodeaba era acaso una reflexión, podemos suponer, sobre el hecho de su diferencia. Con sus carnavaladas pretendían un efímero triunfo sobre su sentimiento de inferioridad. En un sentido muy distinto, podemos identificar esa tensión en la naturaleza misma del arte de Rembrandt. Aunque cabe pensar que no congeniara con las pretensiones pictóricas de sus compatriotas,