



EL MAR Y LA CIUDAD.

ESTUDIO SOBRE LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO Y DE LO EXTRAORDINARIO EN LA PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO XVII

ÁLVARO CORTINA
MARÍA GIL SÁENZ



Resumen: Este texto pretende analizar dos extremos del gusto estético de una época, la Holanda del siglo XVII. Estos dos extremos son lo cotidiano y lo extraordinario, nociones que empleamos como categorías estéticas, y además evocan dos tipos de temporalidad. Ambas categorías están relacionadas con el espíritu de su época. Por un lado, lo cotidiano está relacionado en este texto con la pintura de género del arte holandés. Por otro lado, lo extraordinario está relacionado con la vivencia de la naturaleza en el paisaje marino. Ambos géneros, novedosos entonces, representan las dos categorías estético-temporales ya referidas, que también podrían llamar, como digo en la conclusión, tendencias del espíritu.

Abstract: *This paper attempts to examine two extremes of the aesthetic taste of an epoch, the seventeenth-century in Holland. These two extremes are the quotidian and the extraordinary, notions we use as aesthetic categories, and also evoke two types of temporality. Both categories are related to the spirit of their time. On the one hand, the quotidian is related in this text with Dutch genre painting art. On the other hand, the extraordinary is related to the experience of nature in the marine landscape. Both genders, new then, represent two aesthetic-time categories already mentioned, which could also be called, as I say in the conclusion, trends of the spirit.*

Palabras clave: estética, cotidiano, extraordinario, pintura holandesa siglo XVII, pintura de género, paisaje.

Keywords: *aesthetics, quotidian, extraordinary, seventeenth century Dutch painting, genre painting, landscape.*

A José Luis Urdampilleta

1. INTRODUCCIÓN. LO BELLO-AGRADABLE, LO BELLO-TEMIBLE Y EL ‘ESPÍRITU DE LA ÉPOCA’.

Este trabajo aplica una dualidad estética (*lo cotidiano* frente a *lo extraordinario*) al *espíritu de una época* histórica concreta. Por eso, como es natural, en esta introducción pretendo, por un lado, explicar en qué sentido uso la polaridad de lo cotidiano o bello-gradable y lo extraordinario o bello-temible. Por otro lado, también intento detallar a qué me refiero con “espíritu de la época”. El espíritu de la época en cuestión es, como se advierte en el título, el espíritu holandés de la

llamada Edad de Oro, el siglo XVII. Además, por último, en esa sección explico cuál ha sido mi elección bibliográfica, así como el sentido del discurso. Es decir, quiero dar cuenta de las herramientas conceptuales (los dos polos), del material (la época) al que tales herramientas se aplican, de las fuentes, y de la dirección o sentido de este texto.

I. En lo que respecta a lo cotidiano y lo extraordinario, se puede decir que mi planteamiento tiene que ver con parte del planteamiento de la estética kantiana. Pero sobre todo con la obra pre-crítica *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, de 1764, no con la posterior *Crítica del juicio*, donde el sentimiento de lo sublime no parece tener relación con las bellas artes, sino que es más bien un sentimiento estético de la naturaleza. En cambio, el sublime de las *Observaciones*, que sí se aplica a las artes, tiene mucho que ver con lo extraordinario o bello-temible de este trabajo. Volveremos a este asunto enseguida.

Reténgase, por el momento, que no voy a hablar de condiciones de posibilidad de una Belleza, sino de un puñado de producciones artísticas en mi opinión ilustrativas. Este trabajo no pretende pues estudiar los elementos formales de las nociones de belleza kantiana, aunque hasta cierto punto las presuponga.¹ Esta aproximación está más bien ligada a las formas materiales que ese gusto por la belleza ha adoptado en un tiempo histórico muy concreto, las Provincias Unidas de los Países Bajos en el XVII. Mantengo un punto de vista “empírico”.² Este estudio pretende

¹ La complacencia desinteresada y libre (“ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen”, K.U. I. §5), la universalidad, o validez común o universal (“Gemeingültigkeit” o “Allgemeinheit”, KU. I. §8), la relación a fines o la conformidad a ley sin ley (“Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz”, KU. I. §18) y demás rasgos comprendidos en los diferentes “momentos” de la “Analítica de lo bello” de la *Crítica del juicio* entran dentro de nuestro marco de comprensión teórica del término, pero no pretendo elaborar un estudio ligado a la fundamentación trascendental del sentido del gusto.

² En este sentido, con “empírico” no quiero referir en ningún caso una referencia al gusto puramente subjetivo no universal, ni a un “interés” sobreañadido relativo a la naturaleza humana, como se refiere en KU.I. § 41, en torno a un “interés empírico en lo bello”, sino, ni más ni menos, lo que Jiménez Moreno dice sobre el texto de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* de Kant: “La actitud de Kant al escribir este ensayo, la declara él mismo cuando escribe, en los primeros momentos, que mirará ‘con los ojos de un observador, antes que con los de un filósofo’. Tratará, pues, de descubrir *empíricamente* cómo tiene lugar en los diversos hombres, en diferentes lugares y en ocasiones variadas, cuanto sea base para la reflexión filosófica posterior” (la cursiva no es mía, Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez Moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 18). Se trata, dice antes el introductor, de “describir a qué objetos puede referirse el sentimiento” (Ibíd. p. 11). Se trata aquel trabajo, que nosotros tenemos en mente como un análisis del gusto “descubriéndolo positivamente como hecho en la manifestación de los diferentes temperamentos” (Ibíd. p. 13). Nosotros, como se ha dicho, vamos a centrarnos en un sólo temperamento, el holandés del siglo XVII. Jiménez Moreno encuentra en este opúsculo no sólo un anticipo lejano y proto-especulativo de la primera parte de la tercera *Crítica*, también un precedente a sus investigaciones antropológicas en sentido pragmático. Es importante señalar, por último, otro comentario del introductor a la traducción española de la obra de 1764: “La

tratar un aspecto, si se quiere, por tanto, contingente de la ciencia de lo bello: el cómo se han plasmado una serie de motivos en las bellas artes.

Como he dicho, en la *Crítica del juicio* lo sublime no aparece referido a producciones estéticas (sino más bien a un estado de ánimo producido por determinados rasgos de la naturaleza), pero en las *Observaciones* del período pre-crítico sí aparece esta relación³. Hay obras artísticas sublimes de pleno derecho, según este Kant pre-crítico. Así, tanto una “tormenta enfurecida”, como John Milton “suscitan complacencia, pero con horror”, y entran dentro de lo sublime. En la sección primera de ese opúsculo, sembrado de polaridades, podemos encontrar, entre otras cosas, obras estéticas⁴. Otro ejemplo: la tragedia despierta sentimientos sublimes y la comedia los de belleza. Estos juicios estéticos se extienden a Homero y Virgilio, etc.⁵

Por tanto, insisto una vez más, no hace falta que nos dirijamos al significado técnico trascendental de estos conceptos, que se hallan comprendidos en la compleja trama sistemática del filósofo. Más bien entenderemos el gusto con esta dúplice orientación más o menos general de la que se vale Burke o el Kant pre-crítico. El título elegido “El mar y la ciudad” hace referencia a dos contenidos estéticos que representan esa *dualidad entre el placer estético que excluye el displacer y que es comprendido en lo limitado, y el otro placer, que no excluye el displacer, sino más bien se comprende según un temor y una cierta reverencia, y que se comprende en la ilimitación.*

Tomando el mencionado ejemplo de Kant, que compara la sublimidad de un desierto desolado frente a la belleza de un paisaje trabajado por el hombre, con flores y demás, podemos decir que entre la ciudad y el océano no hay menos distancia. Se podría decir que el mar y la ciudad, dominios muy presentes en la estética de la época concreta que vamos a tratar, representan cabalmente estos dos modelos estructurales

cuestión estética, propiamente, ya lo dice él, no la trata como filósofo, su método trascendental a este se aplicará en la *Crítica del juicio*, si bien aquí describe lo que puede considerarse *bello, sublime*, y la intensidad con que se ejerce el sentimiento en tan diversas condiciones y situaciones” (Ibíd, p. 17). Querría matizar una cosa más, a la luz del comentario del estudioso kantiano: me valgo de los términos bello y sublime de esta obra (y no descarto, como señalé en la primera nota, con KU) pero no he puesto el acento en elementos morales, como hace Kant en su tratado popular. Me he querido mantener en un ámbito plenamente estético, en torno a opciones estéticas (aunque no he podido obviar las implicaciones morales o teológicas que han ido emergiendo). Pero no he tomado como referencia una estética formal, sino que me he centrado en las producciones estéticas materializadas. Hasta aquí lo que había que aclarar sobre este punto de vista “empírico”.

³ KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 31.

⁴ Los paisajes trabajados por el hombre son a lo bello lo que los *desiertos* agrestes son a lo sublime. Los primeros paisajes alegran el espíritu, los segundos lo conmueven. El primer sentimiento, el producido ante lo bello, es jovial y no es contrario a la alegría, ni siquiera a la risa. El sentimiento sublime es grave y serio. Lo sublime es grande y sencillo, lo bello puede ser pequeño y es barroco.

⁵ Ibid. pp, 37 y 38.

de la estética que son lo sublime y lo bello. En cualquier caso, he propuesto una cierta modificación o remodelación de estas nociones. Aquí propongo lo extraordinario y lo cotidiano, como categorías.

Lo extraordinario se encuentra privilegiadamente en los cuadros sobre el mar. A través del mar se abre un camino hacia lo desconocido, hacia las peripecias asombrosas de los navegantes, hacia las hazañas, los naufragios y los monstruos. El mar representa mejor que nada lo bello-temible y lo extraordinario. Representa a la naturaleza en su especie más pura. En cambio, la ciudad se ajusta al patrón de lo bello, amable y no reñido con lo atractivo, es el placer vinculado a la cotidianidad. Como he dicho, ciudad y mar son la diferencia entre lo limitado y lo ilimitado.⁶ Entre lo puramente familiar y lo puramente ajeno, entre la naturaleza y la cultura. Se trata de dos polaridades irreductibles. No existen extremos más acusados en esa misma dirección. De nuevo: lo cotidiano y lo extraordinario son la contraposición entre lo bello-agradable y lo bello-temible.

Además, aquí aventuro que lo extraordinario, propio del ámbito oceánico, nos permite, por otro lado, establecer una categoría estética peculiar. Quiero sugerir también un rasgo estético-temporal. En cada polo encontramos una medida temporal propia. Frente al tiempo de lo cotidiano, o tiempo continuo, de la belleza de las pinturas de género holandesas, tenemos el tiempo de los grandes acontecimientos, que es un fragmento en el curso continuo y tiene una autonomía perfectamente circunscrita por la naturaleza límite del evento.

Las primeras escenas de lo cotidiano evocan la vivencia de un tiempo continuo, refractario a la idea de acontecimiento, pues todos los acontecimientos son y serán indefinidamente repetidos. El evento no tiene ninguna naturaleza límite. Al revés, en lo cotidiano tenemos una limitación de los espacios (los espacios cerrados de la pintura de género) pero una ilimitación en el tiempo. La acción y el evento pierden importancia hasta un nivel inusitado. Las acciones son *acciones cualquiera*. Esta es una novedad de la pintura barroca del XVII holandés.

Las escenas extraordinarias suponen una clara intermitencia del tiempo, pues el tiempo cotidiano se cancela, de alguna manera. Esto es algo muy corriente en la pintura anterior a esta época. La pintura mítica y religiosa nos habla también de acontecimientos. Lo novedoso de lo extraordinario del arte holandés no es su vivencia del tiempo del

⁶ He dicho que KU no iba a *dirigir* mi disquisición, pero que podría señalar eventuales afinidades. Considero importante señalar que en KU.I §23 tenemos una distinción de lo bello y lo sublime según esta diferencia entre lo limitado y lo ilimitado. En el primer párrafo del texto he señalado que en relación a lo bello, KU establece toda una serie de elementos a la luz de su método que no nos son útiles, aunque son perfectamente compatibles. El caso de lo sublime sin embargo cambia enormemente entre el texto de 1764 y la tercera crítica, de 1790, pues pasa de significar un rasgo de belleza temible (acepción que aquí empleamos) presente en el arte, a otra cosa que aquí no viene al caso.

acontecimiento límite, sino la *vivencia de la naturaleza*, unida al auge del paisajismo, que es el horizonte de la acción humana.

Veremos en detalle todo esto. Además, en el terreno más empírico, más material, quiero mostrar dos figuras, el patio urbano (donde el exterior se hace interior) y la ballena varada (donde lo extraño es arrastrado por una extraña inercia a lo cotidiano), figuras por lo demás comunes en cuadros y grabados de la época, figuras que, de algún modo, representan una tendencia invasora en el ámbito polarmente antagónico. Los patios, intermedio entre la casa privada y la calle pública, son como techar el cielo natural, y el monstruo se desliza entre objetos útiles y personas normales, como haciéndose hueco, a trompicones, como un ruidoso invitado, en el bodegón de naturalezas muertas de la ciudad.

Hasta aquí, la dualidad estructural. Una palabra más sobre la mentada obra breve de Kant. En su sección cuarta, Kant elabora una *perspectiva antropológica* del hecho estético. Cada elemento de la polaridad bello-agradable y bello-temible, o en nuestra terminología, lo cotidiano y lo extraordinario, tiene una fuente bibliográfica muy concreta, fuente afín a esa perspectiva antropológica.

II. He contado con *Elogio de lo cotidiano* de Todorov como base del sentimiento de cotidianidad en el arte barroco holandés. En lo que respecta al sentimiento de lo extraordinario, la fuente principal ha sido *La vergüenza de la riqueza. Una interpretación de la cultura holandesa en la Edad de Oro*, de Simon Schama. Se trata de dos aproximaciones historicistas a la estética holandesa clásica por parte de dos autores vivos. Como no podía ser de otra manera, este análisis participa de este historicismo en el sentido de que lo toma como base.

No me refiero con historicismo a que “lo bello depende de la situación histórica: toda época tiene su belleza”,⁷ que según Tatarkiewicz proviene de una rama “extrema” del subjetivismo sociológico. Este trabajo no es tan ambicioso. Al revés, pretendo ofrecer un acercamiento flexible a una época para subrayar ciertos rasgos, diría, puramente estéticos (siguiendo, de nuevo, la mencionada dualidad). Pretendo mostrar cómo el gusto toma una forma determinada en Holanda, en un momento de novedad y de excelencia de este gusto. Voy a comentar ciertos frutos de ese gusto peculiar.

Para localizar el núcleo de ese *gusto epocal* he recurrido a la mentada polaridad: entre la belleza que place y genera atracción y la belleza temible, que provoca en el estado de ánimo una resistencia.

Queda por aclarar el segundo elemento prometido. El “espíritu de la época” que sustenta el gusto epocal que, de hecho, será el objeto, y hasta cierto punto el presupuesto. He hablado de la forma del planteamiento, y queda aclarar algo más de su materia. La belleza puede tener elementos

⁷ TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2001, p. 250.

estructurales a-históricos, ese no es el tema aquí. Veremos *cómo* aparece la belleza materialmente en un momento determinado. Quiero detallar dos aspectos importantes antes de continuar.

No he elegido sólo grandes artistas de la época, en mi selección pictórica no se encuentran exclusivamente “grandes individualidades”. Aunque alguna pueda mencionarse eventualmente, su singularidad no será destacada. Más bien al revés. La posesión o no de genio artístico no ha sido un elemento discriminatorio para mí (para ilustrar este artículo, pienso más en un grabado de autor anónimo, de un libro de viajes antiguo, junto con un cuadro de Pieter De Hooch, de Delft). Esto, por supuesto, no está exento de algún tipo de toma de posición: he querido mostrar cómo se ha dado lo bello-cotidiano y lo bello-extraordinario a partir de la vivencia compartida que supone la expresión “arte holandés de la Edad de Oro”, o fórmulas afines.

De este modo, hay un rasgo de “espíritu de la época”, una determinada “concepción del mundo” radical e irreductible bastante apreciable en la base de mi discurso. También participa esta investigación de ciertos elementos de la postura de Dilthey. En un texto esencial del pensador alemán, “Esbozos para una crítica de la razón histórica” se expone lo que nosotros entendemos como “espíritu de la época”, que Dilthey llama “espíritu objetivo” (*der objektive Geist*). Escribe: “Entiendo por tal espíritu objetivo las múltiples formas en las que se ha objetivado en el mundo sensible la comunidad existente entre los individuos. En este espíritu objetivo, el pasado es presente permanente y duradero para nosotros. Sus dominios alcanzan desde el estilo de vida, las formas de trato, hasta la conexión de los fines que la sociedad se ha formado, a la costumbre, el Derecho, el Estado, la Religión, el Arte, las Ciencias y la Filosofía. Pues también la obra del genio representa una comunidad de ideas, vida psíquica, de ideal en una época y un entorno. A partir de este mundo del espíritu objetivo, nuestro sí mismo obtiene su alimento desde la primera infancia. Es también el medio en el que se lleva a cabo la comprensión de otras personas y sus manifestaciones de vida (*Lebensäusserungen*)”. Ya añade un poco más adelante: “... el individuo se orienta en el mundo del espíritu objetivo”.⁸

Pues bien, este trabajo apunta también a una “esfera de comunidad” (*Sphäre der Gemeinsamkeit*) y a un “comprender elemental” (*elementare Verstehen*): es decir, a una existencia comunitaria que se manifiesta de diferentes modos. Nuestro interés y nuestro modelo comprensivo estructural es aquí estético, de modo que esa concreta manifestación vital será el objeto de este estudio.

Por último, querría hacer una aclaración más. En el primer párrafo prometí hablar del dualismo formal, del contenido material y de el sentido del conjunto, condicionado por la bibliografía. Digamos algo más sobre la bibliografía que voy a usar. Los mentados ensayos, aproximaciones

⁸ DILTHEY, Wilhelm, “Esbozos para una crítica de la razón histórica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000, p. 167.

históricas a la estética, *Elogio de lo cotidiano*, de Tzvetan Todorov, y *La vergüenza de la riqueza* de Simon Schama han inspirado este texto.

En el trabajo de Todorov, la perspectiva antropológica a la hora de abordar el problema de la estética holandesa es la política. Las Provincias Unidas o República de los Siete Países Bajos Unidos viven un cambio que determina o dirige su interés por lo cotidiano. El discurso de Todorov sostiene que la aparición de la primera burguesía europea, en este caso protestante, comporta un cambio significativo en los temas y en los estilos. Su tesis es sensata y poco sorprendente. No supone una aproximación materialista al arte, sino más bien una lectura política, teológico-social del arte holandés. Todorov sólo se centra en la llamada “pintura de género”, término acuñado por Diderot para designar una corriente estética interesada por lo cotidiano.

Escribe Todorov:

“La diferencia entre la pintura holandesa y la pintura italiana (como la entendía Miguel Ángel) no está en que en la segunda reine la belleza, y en la primera el bien y la verdad. Steen y De Hooch aspiran tanto como Miguel Ángel a la solidaridad de estas grandes categorías. No pintan como lo hacen para agradar a los predicadores, ni porque se limiten a representar lo que ven. Los impulsa su idea de la belleza, que es un conocimiento y una moral a la vez. La diferencia está en que el pintor holandés no necesariamente encuentra la belleza en un repertorio establecido de formas, sino que puede decidir por sí mismo mostrar la belleza de un gesto que nadie había magnificado hasta entonces: de un hombre que mira por la ventana o una niña que nos mira con ojos cansados.”⁹

Esta nueva espontaneidad puramente holandesa, según Todorov, tiene una matriz puramente republicana y protestante.

El libro de Schama, del que me he servido en la segunda sección, tiene una perspectiva más amplia. Pretende ese historiador una aproximación pluralista al universo holandés de la época, y no deja apenas un aspecto del espíritu de la época sin tratar. He subrayado los aspectos concernientes a una estética de lo sublime, o bello-temible en el arte holandés que Schama pondera. El autor relaciona las obras artísticas que hemos seleccionado, con a) los decisivos viajes ultramarinos de las Compañías de las Indias Orientales y Occidentales, sostén del nuevo país, y b) la lectura teológica del peligro y lo extraño, muy presente en su retrato de la sociedad calvinista holandesa. Lo veremos en detalle en la sección pertinente.

Una tercera sección servirá de conclusión del texto, y hará algunas valoraciones generales, después de haber reparado en algunas cuestiones de “estética empírica” que juzgo interesantes.

⁹ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 75.

III. Valeriano Bozal, en su conferencia “Paisajes y paisajistas” hace referencia a un descenso del punto de vista, en los cuadros del siglo XVI, hasta el siglo XVII. Desde las perspectivas “a vista de pájaro”, los pintores irán colocando el punto más y más abajo, hasta dejarlo a la altura de la vista de los seres humanos. Muchos especialistas e historiadores sostienen que en Holanda, entre el XVI y el XVII *se descubrió* el paisaje moderno, desde una posición humana, a la medida del hombre. Pero ni siquiera este nuevo punto de vista dejó de mirar precisamente aquello que no era a su medida: es decir, la Naturaleza. El pintor expone ahora *a la altura de los ojos* de los seres humanos, aquello que los sobrepasa. Ahí la inmensidad, el infinito ante los ojos en un paisaje de una tempestad marina. Pero he hablado de un movimiento de descenso. Del cielo a la tierra. Este movimiento comportó un nuevo tratamiento del paisaje. Así, aparece el género paisajístico genuino, técnico. A través de este género, el hombre moderno abre una ventana a lo salvaje, lo nunca hollado ni embridado.

Podemos hablar de otro movimiento. El movimiento de las plazas y lugares públicos a los interiores: a los patios (ese interior intermedio), a las casas (interior puro), a lo técnicamente intrascendente del día a día del buen burgués. A diferencia del mundo agreste bajo el cielo abierto, en los paisajes de interior, los bodegones, los salones, los contornos sí se adaptan perfectamente a la medida de lo humano.

Tenemos pues dos ámbitos, dos nuevos ámbitos, la naturaleza y la ciudad. La naturaleza se interroga ahora desde la altura del hombre medio. La ciudad se ve ahora desde las ventanas del hogar del hombre medio. Este texto pretende situarse en el cruce de ambos movimientos. Veremos cómo también la incansable burguesía calvinista de los Países Bajos tuvo su apertura al exterior, a lo extraño. Pero esa apertura sólo puede llegar desde esa interrogación a la naturaleza indomeñable que comenté.

Vamos a bascular constantemente entre elementos opuestos. Y en esta paradoja, compuesta y elaborada a partir de mis lecturas y mi reflexión, espero al menos tocar algo de ese espíritu multifacético que eclosiona en forma de una mirada de grandes pintores de un siglo. Escribe Todorov, en torno a los dos polos, casa y mundo, que él reconoce en el arte holandés de la época: “fuera reinan los conflictos, y dentro la paz. Fuera puede uno enriquecerse, pero dentro se purifica”.¹⁰ Esto puede verse así, pero también al revés: en el peligro está la salvación, que dijo famosamente el poeta. Schama, por su parte, nos aporta una lectura también salvífica de ese “fuera” lleno de tormentas y naufragios.

He dicho que los dos ensayos mentados han inspirado estas líneas, a ellos debo la mayor parte de los hallazgos que puedan contener estas páginas y también, seguramente, algunos errores interpretativos, pues en realidad el tema es vasto. Pero querría dejar claro que el hecho de que me haya valido de su autoridad, de un conocimiento histórico que a mí me

¹⁰ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 27.

falta, obedece a la intención de extraer algunas nociones estéticas más o menos atractivas. Por otro lado, lo cierto es que decir que toda la inspiración de este proyecto proviene de esos dos ensayos es impreciso. Sobre todo, este trabajo ha surgido a raíz de mi visita reciente a los deslumbrantes Maurithuis de La Haya, Rijkmuseum de Ámsterdam, Frans Hals Museum de Haarlem y el Lakenhaal Municipal Museum de Leiden, e incluso puedo añadir, como inspiración, algún que otro paseo a través de los patios holandeses, similares a los que De Hooch pintó, y a lo largo de alguna de sus playas, azotadas por el Mar del Norte, exentas, no obstante, de cetáceo varado.

Por último, he de añadir una cosa más. He insistido en que, entre otras cosas, “El mar y la ciudad. Estudio sobre la estética de lo cotidiano y de lo extraordinario en la pintura holandesa del siglo XVII” tenía más que ver con la primera aproximación de Kant, empírica, antropológica y pre-crítica al tema, por entonces ya tópico, de lo bello y lo sublime. Hasta aquí bien. También he señalado, en una nota, que el trabajo no se acerca tanto a las cuestiones morales, como Kant, aunque ya en el primer capítulo, que comienza más abajo, nos enfrentamos con derivaciones de la moral a la estética, y de la estética a la moral. Pero hay al menos un punto en el que no es que no suscriba el punto de vista kantiano, sino que lo rechazo. En realidad, es una observación muy puntual en su texto. En la sección cuarta de ese opúsculo (titulada “Acerca de los caracteres nacionales en cuanto se apoyan en el sentimiento diferenciador de lo sublime y de lo bello”), el filósofo alemán afirma contundentemente que el holandés, naturalmente utilitario, “tiene poco sentimiento para lo que es bello o sublime en el sentido más delicado”¹¹. Sirva este trabajo para mostrar cuán errada es esta consideración, “desde el punto de vista pragmático”, del célebre pensador.

¹¹ KANT, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 101.

2. LA CIUDAD. EL TIEMPO CONTINUO

“Y por debajo de aquellas refriegas mentales palpitábale inmenso y oscuro el mundo de las pacíficas impresiones, de las humildes imágenes de las cosas cotidianas...”

Paz en la guerra
Miguel de Unamuno



I. ESTÉTICA DE LA INTIMIDAD E INTIMIDAD DE LA ESTÉTICA. La edad de oro del arte holandés se vincula con la pintura de género, de escenas cotidianas en patios privados, en salones o en cocinas. No se trata de retratos de personas particulares, identificables. Las escenas de la pintura de género tienen como centro acciones perfectamente intrascendentes efectuadas por personas sin nombre. Todorov sostiene que esto refleja un cambio de cosmovisión. Escribe: “...antes lo cotidiano no ocupaba el mismo lugar ni desempeñaba el mismo papel. Lo vemos en las iluminaciones medievales [...] esta antigua representación de la vida

cotidiana está sometida a un objeto superior: elaborar una relación exhaustiva y sistemática de las situaciones de la vida e ilustrar un orden preexistente”.¹² Para Todorov el auge del calvinismo holandés comporta un nuevo valor concedido a la vida mundana, la vida puramente secular. El objetivo del arte holandés es la *vida intramundana*, o *intrahistórica*. Los relatos de grandes acontecimientos históricos y bíblicos no son sustituidos totalmente en la pintura del siglo XVII, aunque su monopolio desaparece. El nuevo objetivo estético intramundano, alejado del gusto por los grandes acontecimientos, supone la aparición de pintores como De Hooch, Jan Steen o Vermeer.

Leamos a Todorov:

“... los significados que descubrimos en los cuadros holandeses tiene que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos del siglo XVII, calvinistas, se consideraba virtud o vicio. Quizá Fromentin tiene razón cuando habla del realismo en esta pintura, pero sin duda se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. (...) Para los holandeses de esta época, poseídos por una auténtica pasión moralizante, la vida cotidiana, como hemos visto, es cualquier cosa menos un terreno neutro. La pintura pues, en términos retóricos, entra en la esfera del género epidíctico, el del elogio y la censura, incluso del idilio y la sátira. (...) En cabeza de los elogios están las virtudes domésticas (...) Así, en un cuadro de De Hooch, una mujer holandesa se convierte en una auténtica madona profana, y lo mismo sucede con las de Rembrandt, que trata un tema sagrado en una escena de la vida cotidiana”.¹³

La falta de un territorio concreto para la estética supone, precisamente, una expansión de la estética. La pintura *sale*, en gran parte, de las iglesias y *entra* en las casas. Lo bello es susceptible de impregnarlo todo hasta el ámbito menos afín a sus proyectos: el ámbito del día a día, el ámbito de lo homogéneo.

La pérdida de la distancia y la pérdida de la exigencia de grandiosidad permite, por un lado, una libertad al pintor bastante peculiar. Recordemos la cita de Todorov que incluí en la parte conclusiva de la introducción. Esta *estetización* de la vida común comporta una suerte de estetización del día a día. De algún modo, lo cotidiano es la prosa del mundo que reluce de nuevo. La belleza *impregna la totalidad de la existencia*. “La belleza no está más allá o por encima de las cosas vulgares, sino en su interior, y basta con observarlas para sacarla de ellas y mostrarla a todo el mundo”¹⁴, escribe Todorov. Aquí está la clave de la nueva interpretación de la belleza de la edad de oro holandesa: el artista elige qué mostrar y nos lo muestra como algo bello en sí, no referido a nada más. No es otro el resultado de esa *estetización del mundo*. La

¹² TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 10.

¹³ Ibid. p. 43.

¹⁴ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 100.

estética no es derivable enteramente de los conceptos, ni de leyes, ni derivable de la moral, no es derivable de intereses, sino una fundación de sentido: las cosas del día a día se hacen bellas en sí mismas, y no a través de instancias extrínsecas.

Según Todorov, esto no es otra cosa que la búsqueda de la belleza en sí, contemplada en sí misma. En los cuadros mitológicos, bíblicos o históricos, la estética aparecía alumbrada por la altura o la falta moral de sus protagonistas. El salto hacia la modernidad aparece con la idea de la belleza en sí, desprendida de connotaciones morales, de la pintura de género. No hay reproche ni elogio para la actividad de todos los días, una actividad perfectamente mediana. De tal modo, el elemento moral y la consecuente centralidad de la acción, en parte, se cancelan. Todorov nos dirá que esto es sólo parcial.

Así pues, existe, por un lado, esta estetización pura. Este imperio de lo estético, manifiesto, casi provocador. Por otro lado, Todorov admite, al mismo tiempo, que esta estética nueva, mundana, se puede ligar, ambigualmente, a la virtud, una nueva virtud, y a la moral, una nueva moral. Esta estética alejada del gran acontecimiento mítico o histórico también es susceptible de una lectura moral, en todo caso, derivada de esta “salida de las iglesias”.

Es decir, el artista, según Todorov, elige libremente dónde encontrar lo bello. Esa elección es puramente estética, pues no conlleva necesariamente una elaboración alegórica. Pero Todorov, como digo, nos habla de una nueva virtud, relativa a esta belleza en sí. De este modo, aunque no conlleva una lectura alegórica, también la sostiene. “Al haber descubierto su belleza, los pintores se convierten ahora en legisladores de la virtud. La pintura ya no es el espejo de la belleza, sino la fuente de luz que la pone al descubierto,”¹⁵ y también: “La cosa no es ya bella porque es virtuosa, sino virtuosa porque es bella. A partir de ahí el mundo de la pintura se transforma”.¹⁶

La virtud está aquí. Permanece. No se ha ido. Pero su origen es diferente y su importancia relativa. Acciones anónimas, en casas anónimas, pero al mismo tiempo reconocibles entre todos. Esta formalidad de la belleza supone una ausencia de tema, una puesta entre paréntesis del tema organizador. Hasta cierto punto, el foco de la belleza convierte el hecho cotidiano en una suerte de misterio, en una cierta lejanía. Por otro lado, tenemos una virtud que ha sido descubierta por la estética, y no al revés. Tenemos, pues, un gusto que se funda sobre sí mismo en escenas sin interés y gentes sin nombre, y al mismo tiempo, un gusto que, según el autor que estamos citando, *funda* un modo de entender la moralidad. Todorov tiene una consideración interesante al respecto: “La sublimación estética de la moral no supone negarse a reconocerla, sino más bien la esperanza de que lo bello no pueda ser puro

¹⁵ Ibid. p. 75.

¹⁶ Ibid. p. 75.

mal. La pintura holandesa no niega las virtudes y los vicios, pero los trasciende en alegría ante la existencia del mundo.”¹⁷

Hay pues un arte puro. Hemos hablado de él, de dónde sale (según Todorov, de las iglesias) y además sabemos que pierde su aspecto monumental, conmemorativo, histórico y trágico. Hay un esteticismo que se funda a sí mismo. Además, hemos visto que se puede hablar de una moral estetizada, fundada a su vez en este nuevo ámbito ilimitado de la belleza. Este segundo aspecto estético no es el que más nos interesa aquí, pues precisamente el camino hacia la dimensión puramente estética es lo que nos importa. Pero veamos rápidamente esta segunda línea interpretativa moral que mantiene Todorov (quien reconoce una cierta ambigüedad entre estas dos líneas). “La pintura holandesa del siglo XVII”, dice el autor “no ilustra el reino solitario de un principio único, sino la interpretación de lo ideal y de lo real, la armonía entre moral y estética.”¹⁸ Dediquemos unas palabras a esta armonía, si se quiere a modo de digresión. La ambigüedad de fondo, o el equívoco está en qué sostiene realmente este nuevo modo de ver el mundo: si es la moral, y, en última instancia, la teología que la funda (en el caso de que la teología funde la moral religiosa, y no al revés, cosa que es posible), o bien es la estética la que descubre los nuevos caminos de la moral burguesa.

Todorov parece no decidirse entre ambas opciones (la estética pura, no necesariamente alegórica, y la nueva moral estetizada, necesariamente alegórica). Ambas coexisten.

“La mayoría de las veces la intención elogiosa no muestra la menor ambigüedad. Se refleja tanto en la serenidad que emana de la figura de la mujer como en la mirada feliz y admirativa del niño, pero también en la representación magnificada de esas salas y esos patio interiores, impecablemente limpios e inundados de luz, como si estuviéramos en una iglesia.”¹⁹

Este elogio es un elogio de las labores mundanas. De ahí ese elogio a lo cotidiano que da nombre al título. Elogio por bello, por íntimo, y elogio por representar un cierto deseo de santificación o de glorificación de las actividades mundanas del hombre mundano en un ámbito íntimo:

“Cortar nabos y pelar manzanas se convierten por primera vez en una actividad tan digna de figurar en el centro de un cuadro como la coronación de un monarca o los amores de una diosa [...]. Hasta aquí se trata de una conquista que tiene su origen en la moral, no en el propio arte. No obstante, por esa brecha se introducirá en el reino de la pintura el mundo infinitamente variado de lo cotidiano –hasta entonces no les

¹⁷ TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 73.

¹⁸ Ibid. p. 76.

¹⁹ Ibid. p. 58.

había parecido bello-, y la vida diaria de la gente corriente podrá convertirse en objeto de elogios.”²⁰

Ambas líneas interpretativas son compatibles:

“los significados que descubrimos en los cuadros holandeses tiene que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos del siglo XVII, calvinistas, se consideraba virtud o vicio. Quizá [Eugène] Fromentin tiene razón cuando habla del realismo en esta pintura, pero sin duda se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. (...) Para los holandeses de esta época, poseídos por una auténtica pasión moralizante, la vida cotidiana, como hemos visto, es cualquier cosa menos un terreno neutro. La pintura pues, en términos retóricos, entra en la esfera del género epidíctico, el del elogio y la censura, incluso del idilio y la sátira.”²¹

Es decir, podemos hablar, como he dicho, de dos líneas interpretativas y de una ambigüedad, en realidad, connatural a nuestra idea de “espíritu de la época” (ver “Introducción. II”), pero no de una contradicción. He señalado ya qué nos interesa más aquí (la estética, en su rango peculiar), pero no podía dejar de señalar esa posible faz antropológica (moral estetizante), que señala Todorov, en parte porque es iluminador. Es decir, expresa el nudo de ideas, visiones, creencias y gustos que he designado como *espíritu epocal*. Cada época, en este sentido, es un ámbito de vasos comunicantes. En el caso de este ensayo de Todorov, por ejemplo, subraya las influencias mutuas entre moral y estética. El discurso de Simon Schama, del que me valdré más adelante, es afín a esta postura.

Tenemos pues un arte por el arte, no necesariamente alegoría de actividades elogiosas o reprochables. Lo más interesante, desde mi punto de vista, del *Elogio de lo cotidiano* es que nos habla de un arte autónomo y misteriosamente hermético. Así, Todorov habla del reto interpretativo que Vermeer supone. ¿Cuál es su encanto, cuál es la esencia de su atracción? En cualquier caso, es una línea que nos lleva a la estética emancipada y, hasta cierto punto, en un camino de autonomía, o, si se quiere, deshumanización. De Hooch o Vermeer son auténtica radicalidad. El propio Todorov duda ante este misterio de la forma pura.²²

En resumen, estética y moral miden sus fuerzas en el arte holandés, por primera vez, de igual a igual. Hay un mundo estético y otro puramente moral. Creo que esto es lo determinante. En algunos casos específicos, Todorov parece sugerir la existencia de un *inédito arte puro*. Por este preciso motivo ataca al crítico, Eugène Fromentin, autor del

²⁰ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 73.

²¹ Ibid. p. 44.

²² “Las normas morales forman parte de lo representable, pero los cuadros no necesariamente pretenden ser lecciones de conducta. Entonces, ¿qué nos dicen?”. TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 56.

ensayo sobre pintura holandesa y flamenca *Los maestros de antaño* (1876). En este sentido se trata de una defensa de la *estetización integral* de la pintura de género. En otros lugares del ensayo defiende, sin embargo, una intención moralizante en los temas de muchos de estos cuadros. La escena de un individuo en una labor doméstica supone, según esta segunda posición, la representación de una acción virtuosa. ¿Ambas lecturas son contradictorias?

Podemos decir que aunque existiera una intención moralizante, ésta no estaba por encima de la nueva estética del momento. Entre estética y moral, había una relación de *armonía*. De hecho, lo dice expresamente el propio Todorov. El gusto holandés expresado en las obras de los autores mencionados no tiene una relación de siervo, subordinado a la moral, si hacemos caso al autor. Es un territorio de emancipación. De ahí, en el fondo, su carácter misterioso e inaprensible de algunos de estos cuadros.

II. EL CURSO DEL TRANSCURSO. En la pintura de género el acontecimiento representado aparece difuminado. En cambio, una acción decisiva, como una acción moral, tal y como se representa en el arte previo al holandés del siglo XVII en general, divide el tiempo en, al menos, tres partes diferenciadas, no difuminadas. En primer lugar, un pasado, una historia, que el espectador presupone. Generalmente, Hércules, Jacob o San Antonio se hallan representados en un momento concreto de su historia, lo cual presupone un pasado, que está o debe estar sugerido en el artista. En segundo lugar, el artista interpreta el acto decisivo que es presente, con su signo distintivo (salvífico o fatal). En tercer lugar, la escena supone unas consecuencias. El mencionado presente de la acción se ilumina también en virtud de estas consecuencias. Es decir, el gran acontecimiento presupone una historia, una acción presente unitariamente concebida, y además un resultado de la acción.

La representación intramundana holandesa de la pintura de género ofrece, en cambio, un *continuo de intimidad*. Ese continuo es una difuminación de los tres tiempos. Precisamente porque los *extremos de la acción* no tienen valor en sí. Aquí, en esta nueva propuesta del nuevo arte de género, entendemos el tiempo como en un continuo que vivifica el cuadro de un modo peculiar. No existe aquí la violencia de la limitación, que, de algún modo, ejercemos nosotros sobre una actividad concreta para entenderla o para moralizarla. Es decir, una acción moral tiene un antes, un durante y un después.

Schopenhauer, quien no siguió a su admirado Kant en sus consideraciones holandesas (ver último párrafo de la Introducción), y quien tiene que ver también con la recuperación del arte holandés en el romanticismo que refiere Todorov, advierte algo curioso, en este mismo sentido, que merece la pena que citemos:

“No hay hecho alguno de la vida humana que deba ser excluido de la pintura. Gran injusticia se comete con los pintores holandeses no

admirando en ellos más que la perfección técnica, desdeñándoles y rebajándoles porque no presentaron más que escenas de la vida vulgar las más de las veces, como si no tuvieran importancia más que las historias bíblicas o los grandes acontecimientos históricos. Pero ante todo debemos entender que *la importancia interior de una acción es muy diferente de la exterior*, y ambas no suelen correr parejas (...) Ese mismo carácter efímero de la escena que el arte reproduce en dichos cuadros (llamados hoy cuadros de género) despierta en nosotros una emoción particular; en efecto, la pintura, al fijar lo fugitivo y mudable en imágenes duraderas que componen, sí, escenas aisladas, pero que completan el conjunto de la vida, crea obras que parecen inmovilizar el curso del tiempo, con lo cual eleva lo individual a la categoría universal”.²³

²³ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*. § 48. trad. de Wenceslao Roces, Porrúa, México, 2003, pp. 238-239. Las cursivas son mías. Algunas interesantes reflexiones de Todorov sobre la mencionada “recuperación de los románticos en el XIX”: (P.41) “La controversia sobre la naturaleza del sentido en el ámbito poético y artístico llevará a los románticos alemanes del siglo XIX a oponer alegoría (evocación de otra cosa por contraste) y símbolo (presencia de lo general en lo particular, de lo abstracto en lo concreto). Según los románticos, ese sentido general nunca se agota del todo en el símbolo, y tampoco se expone nunca en primer plano. Es una presencia discreta pero incuestionable. Goethe escribía respecto de las artes plásticas: “Los objetos así representados parecen estar ahí sólo por sí mismos, pero son significativos en lo más profundo de sí, y ello debido a lo ideal, que siempre lleva consigo la generalidad”. (P.71) “sentimos el amor del pintor por lo que está pintando. Recordemos las frases de Taine y de Fromentin: para estos pintores, decía el primero, basta con que las cosas existan para que sean dignas de interés; su objetivo es que se ame lo que imitan, añadía el segundo. Esta representación es en sí misma una forma de incitar a la admiración, y lo ideal se confunde aquí con lo real” (P.72) “Es cierto que Spinoza era coetáneo de Vermeer, Maes, Ochtervelt, Van Mieris y Netscher, que vivía en compañía de pintores y que él mismo pintó. Nada tiene de sorprendente que lo identifiquen con el *Saúl* de Rembrandt y en *El Astrónomo* de Vermeer. Pero de entrada en el mundo de Spinoza no hay lugar para la moral y la acción voluntaria, dado que se trata de un mundo necesario —“Realidad y perfección son para mí lo mismo”—, mientras que los pintores holandeses de lo cotidiano admiten tranquilamente la existencia de la moral, pero su gran amor a la vida, gesto de todo voluntario, la trasciende. Lo uniformemente perfecto no es la realidad en sí, sino la mirada del pintor, que, al elegir en el mundo y transformarlo nos pone en contacto con la belleza.” Concretamente, sobre Hegel, también comenta cosas interesantes. P.24

“Hegel: “A ningún otro pueblo se le habría ocurrido crear obras de arte cuyo contenido fueran objetos en apariencia tan banales y corrientes como los que aparecen en sus cuadros”” Todorov, 24. P.32

“No se ha dejado de relacionar las obras pictóricas con las circunstancias políticas y sociales. Según las influyentes teorías de Hegel y de Hippolyte Taine, el contenido del arte depende de los siguientes elementos contextuales: la mentalidad nacional, el momento y la evolución cultural.”

“El gran descubridor y promotor de la pintura holandesa en el siglo XIX es Théophile Thoré (...) a él debemos el redescubrimiento y la revalorización de muchos pintores, el más importante de ellos Vermeer. (...) Ve una estrecha relación entre la pintura realista del siglo XVII y la libertad religiosa y política de los Países Bajos, ya que la filosofía subyace tanto a ese arte como a esa política es el humanismo.” P.35 “Hegel escribe que ese pueblo trató su pintura como el resto de su vida: “Quiere ver también en sus cuadros la limpieza de sus ciudades y gozar de su paz doméstica.” Thoré-Bürger ve en

Dejando de lado alguna referencia a su propio sistema que no nos compete aquí, diría que su observación tiene mucho que ver con lo que trato de expresar y que he llamado tiempo-continuo: hay una importancia interior de la acción, como dice Schopenhauer, que tiene que ver con esa emoción particular que tiene que ver con el curso del tiempo.

Todorov quizá puede ayudarnos en este sentido. Distingue el retrato individual de la pintura de género o pintura de lo cotidiano. El retrato individual remite a acciones personales, a una biografía. Tiene que ver con las grandes acciones, en el sentido en que las grandes acciones se retratan individualmente. Pero la pintura de género no atiende a acciones personales, sino a acciones cotidianas. El paradigma de género requiere de acciones impersonales. La personalidad y la impersonalidad, están ligadas a los dos tipos de temporalidad mencionados. La personalidad está vinculada al pasado, al presente que el pintor ilumina, y al futuro. Una personalidad es susceptible de moralizarse. Pero la estética pura no necesariamente moralizable no representa personalidades individuales, sino sumidas en un continuo de cotidianidad. No nos importa el pasado, el presente y el futuro de la acción cotidiana. La pintura de género se desancla del esqueleto temporal de la personalidad. Escribe Todorov:

“El retrato siempre apunta a la esencia del individuo; la escena de la vida cotidiana no aísla a las personas, sino que representa a los individuos sumidos en la existencia. En el primer caso, la persona queda al margen del curso del tiempo, mientras que en el segundo aparece en un engranaje narrativo. Y es por eso también que el cuadro de género propicia la búsqueda de lo típico.”²⁴ El cuadro de género busca lo típico porque refleja la *acción cualquiera*.

III. LA ‘FRONTERA BORROSA’: LOS PATIOS. Vamos a hablar entonces de esta belleza de lo limitado. No me refiero a la limitación en el sentido de que toda belleza, para constituirse como tal, necesite de una regla. Me refiero al gusto por lo limitado del mundo cotidiano como objeto de búsqueda artística. Hemos visto que la belleza se funda aquí en sí misma, pues no se deriva de la moral (sino al revés, en todo caso). La pintura deja de imitar unas *acciones determinadas* y reluce formalmente imitando *acciones indeterminadas*, donde el valor de la propia acción pierde valor en relación a la imitación pictórica, artística, que lo ilumina.

En realidad, ésta es la parte que más nos interesa, porque nos interesa la estética, pero además, Todorov sostiene que esto se funda sobre un determinado tipo de vida o de modo de entender la vida. La cosmovisión calvinista es paradójicamente iconoclasta en lo que se refiere a la religión pero otorga poder, hemos visto, al artista para dignificar el

ellos “una especie de fotografía de su gran siglo XVII”, y los pintores quisieron “hacer lo que se ve y lo que se siente”.

²⁴ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 19.

mundo. Todorov sostiene que hay aquí implícita una moral de las rutinas. Es muy posible. Pero nosotros nos debemos quedar por su nueva interpretación del límite como algo privado o relativo a la medida del hombre individual.

Allá donde el hombre se encuentra en su propio mundo personal tenemos esta visión de lo bello-gradable. La noción ilustrada, aplicada a los lugares, a un gusto de los lugares, nos habla de lugares trabajados, creados por el hombre. El hombre establece su propia medida sobre el mundo. Un nuevo estadio histórico que configura un tipo de gusto.

Esto que he llamado “movimiento” (ver Introducción. III), porque supone un desplazamiento histórico en el sentido del gusto, supone un desplazamiento del interés de la visión a los interiores, a los objetos útiles, etc. Todos los entes y todas las acciones son susceptibles de ser pintados o pintadas: el hito histórico que en el gusto estético del XVII es decisivo. Hemos de tener en cuenta que esto gesta y alumbró géneros nuevos (a pintura de género, pero también el bodegón).

Hay otro rasgo, más indefinible y fugitivo, en esta operación de cambio del punto de vista. Aquí no sólo tenemos una serie de nuevos objetos, un nuevo inventario de figuras. Los platos, las jarras, las cocineras anónimas o los anónimos ociosos. Esta nueva luz, tan límpida, también baña este nuevo paisaje de interiores de una nueva manera. El otro rasgo de esta expresión notable de la belleza o belleza-gradable en el siglo XVII, en las Provincias Unidas de los Países Bajos, no es otra que la temporalidad de lo cotidiano, o “el tiempo-continuo”.

La intimidad sustituye, hemos visto, en la pintura de género a los grandes acontecimientos. Lo intrascendente supone una mayor limitación en cuanto a contenido, del objeto bello. Es decir, obviamente, un bodegón es una limitación con respecto a una gran historia (de nuevo, Hércules, Isaac, etc.), o una historia ejemplar privada (objeto de los retratos). Pero la paradoja es que al desaparecer el acontecimiento propiamente hablando, al descender a lo más limitado, parece que la idea de tiempo se amplía, pues no está restringida al tiempo concreto de una determinada acción. Esto es el resultado de despojar a la estética de drama en cualquier caso, de moral.²⁵ Las actividades domésticas intrascendentes o las estampas de realidades inertes domésticas e igualmente intrascendentes nos remiten a un mundo de acciones iguales a otras. Remite a una acción indistinta de otras tantas. Esto es lo que, según Schopenhauer, es el tiempo detenido, pero que yo entiendo como tiempo-continuo, porque es un modo de transcurrir de la vida. Es el transcurso de lo indistinto, de lo homogéneo. En el fondo, refiere a un tiempo desnudo, o un puro transcurrir, pues es despojado de la referencia de la acción única.

²⁵ Se puede sostener, como Todorov, que hay una ambigüedad entre lo no moralizante del arte y de lo moralizante rutinario (no dramático, en cualquier caso) del calvinismo cuando nos referimos a labores domésticas; pero es más difícil cuando nos referimos a bodegones, por ejemplo, donde entre las dos interpretaciones, el estetismo puro parece imponerse sobre cualquier moralismo.

En cualquier caso, ha llegado el momento de salir del tiempo-continuo. Todorov habla de una frontera “borrosa”, del mundo del imperio del tiempo cotidiano. Este territorio anfibio, entre casa y calle, es el patio, representado por el pintor de Delft llamado Pieter De Hooch. Todorov nos dice que es el primer pintor que pinta el exterior como si fuera un interior. Para ello elige un espacio que es precisamente intermedio, el patio, que supone una transición entre la casa y el mundo. En la pintura holandesa nadie igualará esta luminosa síntesis de lo de fuera y lo de dentro. De Hooch expresa bien esa tendencia de desbordamiento de lo cotidiano y privado más allá del interior de las casas de los burgueses. Este desbordamiento se ve en los cuadros de estos falsos exteriores. *De Hooch techa el cielo*.

Todorov se muestra realmente entusiasmado por los patios de De Hooch. Escribe:

“Ni siquiera Vermeer, que absorberá rápidamente todos los descubrimientos pictóricos de De Hooch, seguirá sus pasos en este camino. *El callejón*, su cuadro más próximo a este espíritu, es un paisaje urbano, no un interior en el exterior. Pero el marco arquitectónico, que parece siempre en perfecta armonía con la acción que se lleva a cabo, resulta aquí más difícil de interpretar: en un cuadro en muchos aspectos parecido a éste (*Interior de un patio de Delft*, De Hooch) vemos, en lugar de personas bebiendo, una madre con su hija, perfecta encarnación de la solicitud materna y del amor a los niños, es decir, de la virtud doméstica. Estos interiores de los patios de Delft acogen pues indistintamente la virtud y el vicio, ambos bañados en la misma luz apacible.”²⁶

Los patios de De Hooch representan una tendencia excéntrica del gusto de la pintura de género. Volveré a esta idea en la “Conclusión. Una estampa de frontera...”, pero baste por el momento con decir que el patio de De Hooch representa un intento de empujar a lo natural, a lo exterior, al mundo de lo cotidiano puro. Es decir, el patio holandés pasa a ser un intermedio entre el interior y el exterior. No es ni siquiera calle o plaza. Se trata de un exterior pintado *como si fuera* un interior. La naturaleza de la luz y del sol, del cielo y del aire libre se transforman en intimidad hogareña. Pero inmediatamente veremos que esta estética de lo hogareño tiene una contra-tendencia, hacia lo ajeno, en el arte holandés del siglo XVII. De hecho, mostraré una tendencia simétricamente opuesta a los exteriores de De Hooch.

²⁶ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 60

3. EL MAR. EL TIEMPO DEL ACONTECIMIENTO

“El hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme. Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia en su conjunto mediante la metáfora de la navegación arriesgada”

‘Naufragio con espectador’
Hans Blumenberg.





I. UN ESPACIO PARA EL VIEJO TEMOR DE LA AVENTURA. No nos dejemos seducir excesivamente por el discurso de Todorov. El espíritu de la época no configuró un gusto totalmente exento de teatralidad. No todo es De Hooch o Fabritius en la Holanda de entonces. Sería absurdo tomar la parte por el todo. Además, esta pintura de género no es exclusivamente original, ni mucho menos. Ahí están, por ejemplo, producciones memorables puramente “teatrales”, tan alejadas de De Hooch, de Rembrandt, o las de los caravaggistas de Utrecht.

Ahora vamos a ir más allá. Vamos, de hecho, al extremo mismo de la “teatralidad”. Este trabajo se vale de la confrontación de dos opuestos, por eso mi interés está en el límite o extremo de lo teatral, donde la acción singular o el personaje individual iluminado por sus acciones tiene tanto peso. Este extremo no se encuentra en los rostros teatrales o en las acciones teatrales de individuos más o menos teatrales que anhelan, temen, ríen y piensan entre luces y sombras, entre el pasado y el futuro. Este recorrido suponía dejar de lado los opuestos relativos. La pintura de género es relativamente opuesta a lo que hemos llamado pintura teatral de personajes. Pero el opuesto radical implica ir más allá de la teatralidad del hombre en sus dominios, la teatralidad radical aparece en los dominios de lo ajeno, en la naturaleza. Por tanto, pasamos del dominio ciudadano del tiempo privado al dominio donde el hombre accede a una naturaleza terrible e ingobernable, y donde sus acciones son acciones concretas de salvación. Hemos pasado de una frontera (en el umbral a lo privado) a otra, en el umbral a lo más ajeno: el mundo de la naturaleza.

Por tanto, pasamos de la pintura de género al paisajismo moderno. Ambos géneros son invenciones del espíritu de la misma época.

A través del mar, el espíritu holandés de la época desarrollará una épica peculiar, una querencia por la epopeya heroica muy concreta en su forma. Se trata de una teatralidad del aventurero frente a las dificultades de lo infinitamente grande de la naturaleza. El gusto de la época que aquí tratamos de apreciar no está sólo en “la prosa de la vida”, como Hegel escribió, también se puede apreciar en su más impresionante, grandilocuente y tronante poesía.

El gusto por lo extraordinario del mar no implica sólo aventura, sino también extrañeza. No hablo de la amenaza de lo conocido (el enemigo humano), sino de una amenaza de lo desconocido. Hay pues

aventura y misterio. Se trata de una extrañeza hacia la naturaleza que *puede incluso acercarse* a la frontera de la ciudad en forma de monstruo marino, como veremos.

A diferencia de la épica, digamos clásica, aquí, en el género del paisaje extraño por donde pulula el héroe tenemos al hombre común holandés. Nuestros ejemplos no serán de héroes individuales, sino de grupos de héroes. La actividad heroica y aventurera no es singular. En realidad, esto responde a un condicionante histórico determinado. No hay que olvidar que la Compañía de las Indias Orientales, la poderosa VOC, nacida en 1602, fue un verdadero puente entre Asia y Holanda, con 600 puertos comerciales, en Ceilán, Molucas, Japón, Formosa (Taiwán), y tenían su propia colonia en Yakarta, Indonesia, conocida entonces como Batavia. Entre 1595 y 1660 casi 1400 barcos salieron de Europa a Asia o de Asia a Europa. El gran negocio de la compañía de las Indias Orientales, así como el de las Indias Occidentales, supuso el contacto con la aventura de muchos holandeses.

Simon Schama habla de una “geografía moral” en su retrato del espíritu de la época holandesa. Schama explica que el mar, en este imaginario colectivo de una nueva nación, es algo que no *está simplemente ahí*. Dice Schama al respecto:

“La noción de una identidad comunitaria recuperada del diluvio primordial (*primal flood*) y hecha a prueba de agua en condiciones de peligro no era sólo una cuestión de la metáfora o alegoría heroica ejemplar. Aparte de la importancia de los mares interiores y las barreras fluviales para frustrar las conquistas de los ejércitos españoles, nunca se insistirá lo suficiente en que el período entre 1550 y 1650, cuando se estaba estableciendo la identidad política de la nación de los Países Bajos independientes, fue también una época de alteración física dramática de su paisaje”²⁷.

Las entradas del mar más allá del sistema de diques en Holanda (cuya tercera parte está bajo el nivel del mar) lo convierten en un aliado y también en un temible enemigo íntimo. Esto rescata, según Schama, el mito del diluvio universal. Y considera que “... la prueba de la fe (*the trial of faith*) por la adversidad es un elemento formativo de la cultura nacional.”²⁸ Holanda se resiste al Imperio español y al Imperio del mar. Son los dos frentes abiertos. Pero también el mar es una *posibilidad*, no sólo material, sino de hazaña, de heroicidad, de resistencia. El mar es un enemigo y una vía hacia el comercio, hacia la riqueza y la gesta.

Es lo temible y también es una incitación para los espíritus aventureros y para los espíritus comerciales. Decía Todorov, según una cita que hemos incluido en la “Introducción. III” que el mundo era, para el holandés de entonces, un lugar donde ganarse la vida. En cambio, la

²⁷ SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 34. La traducción, de aquí en adelante, es siempre mía.

²⁸ Ibid. p. 25.

casa, un espacio privado de “purificación”. Por otra parte, la perspectiva se Schama nos hace ver que también el ancho ámbito del mundo y de la intemperie pueden tener un componente de victoria sobre el mundo, y también de caída moral. “El objeto de la retribución (en este caso un buque de carga ricamente cargado) es casi siempre un símbolo de la vanidad mundana (*worldly vanity*) y, a menudo, se destruye desde dentro por un acto de corrupción o laxitud moral”.²⁹

Con esto quiero decir que no sólo la casa es un ámbito de purificación, también el mundo de la naturaleza, retratado según una nueva óptica, por los paisajistas holandeses como Vroom o Porcellis,³⁰ puede contener otro elemento distinto pero igualmente purificador.

Lo extraordinario tiene mucho del placer negativo de lo sublime (*negative Lust*), porque supone el reto del hombre frente a la naturaleza, es decir, frente a su propia posibilidad de destrucción. En este sentido, manejamos un concepto derivado del concepto ilustrado de lo sublime, que aquí llamamos extraordinario.³¹ Más allá de la aventura referida y de

²⁹ Ibid. p. 30-31.

³⁰ En estas páginas mostramos cuadros de ambos pintores (ver p.22, en la línea de cuadros de abajo). “Las pinturas de [Hendrick Cornelisz] Vroom suelen tener un punto de vista elevado y un formato horizontal sin ningún dispositivo de encuadre laterales, lo que ayuda a enfatizar la expansividad del mar. Al igual que los de otros artistas marinos primeras composiciones de Vroom son multicolores y luminosas, con una tendencia a restar importancia a los efectos atmosféricos. Sus obras son muy detalladas y llenas de animada actividad” (...) “El arte de Jan Porcellis marca un cambio del estilo de principios detallados de Vroom y Willaerts hacia la fase tonal de la pintura marina. Más bien dedica su atención al aparejo y a los detalles de los barcos y buques. Durante la década de 1620, su pintura revela un mayor interés en los movimientos y a las interrelaciones ambientales de las marinas, el viento y las nubes”. ATWATER, Gretchen. “Marine painting”, en *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p. 233-234

³¹ Creo que ya he insistido suficientemente en la “Introducción” sobre el asunto de la posición teórica de este trabajo, en particular, en relación a Kant. Querría decir aún una palabra más. Como apunté, por no querer llevar el texto kantiano de la *Crítica del juicio* más allá de las palabras de Kant me he desentendido de lo sublime tal y como aparece allí, pues aunque también en este caso de lo extraordinario como bello-temible se trata de una complacencia negativa. Pese a que Kant está interesado propiamente en el sentimiento que en el objeto como tal, en el caso de lo sublime nunca se refiere a casos de artes, y el arte es siempre arte bello, nunca sublime. Como ya dije y repetí, esto contradice su primera aproximación pre-crítica al tema de lo bello y lo sublime, y en el texto de KU no está del todo aclarado, desde mi punto de vista. La cuestión es que Kant no incluye ninguna forma de lo sublime (ni siquiera la de lo sublime matemático) dentro de las bellas artes, y ningún artista, parece querer decir, puede evocar lo absolutamente grande, por ejemplo. Es un sentimiento estético de la naturaleza. En este punto podemos recordar que Kant habla de un “océano sin límites, enfurecido” (KU §28). De hecho, el filósofo *señala que la vivencia de este mar ha de ser estética*, en algún sentido, y no práctico-teleológica. En el “Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes”, Kant explica que para entender el sentimiento de lo sublime marino hay que aprehender lo que el mar nos dice en su “parecer visual” (KU, 1992, p. 207), y añade “como hacen los poetas” (Ibíd.) Es curioso que parece que el papel de lo sublime no se refiere tanto al plano de la producción artística (no es evocado por una obra de arte), sino que más bien se refiere al plano de productor artístico. Es

los posibles tonos épicos, estamos ante un tipo de *vivencia del paisaje*. El elemento histórico, comercial y aventurero ocupa un nivel, en nuestro acercamiento. Pero el género del paisaje marino, uno de los “más amplios en producción, más diversos e impresionantes”,³² es una vivencia de la naturaleza, que nosotros reconocemos dentro de la categoría estética de lo bello terrible.

II. PELIGRO DE NAUFRAGIO: CON LOS PIES EN LA CUBIERTA IDEAL. Schama nos habla de un auténtico auge en el gusto holandés del XVII por el mundo de los “temas y lugares más exóticos” con “naufragios tropicales y héroes,”³³ que se aprecia tanto en pintura como en literatura. Pintura y literatura se mezclan en este punto del trabajo, pues existe una comunidad en ambos en torno a la búsqueda de temas o asuntos extraordinarios. Refiere el historiador inglés “... cuentos donde se daba una mezcla profunda de narrativa de viajes de exploración (suficientemente dramático por derecho propio) y añadidos fantásticos surtido por un antiguo repertorio de monstruos marinos y humanoides mutantes”.³⁴ También señala Schama que el “éxito editorial no se podría haber logrado sin satisfacer un profundo deseo en el mercado literario popular holandés hacia las historias de desastres (*disaster stories*). Parte de esta adicción era la fascinación perenne por el peligro, vivida vicariamente, y la necesidad de ciudadanos heroicos en una joven república que había repudiado el aura imperial de los Habsburgo. Esta era la literatura de frontera (*frontier literature*), tanto como las historias del Salvaje Oeste que alimentaron el sentido de otra joven república de coraje, del pecado y de la virtud. Pero al igual que el género más tarde,

una vivencia artística, pero, parece ser, previa a cualquier producción artística. Se trata de un estado de pura producción sin producto. Por tanto, parece extraerse de aquí que aunque Kant deja de lado un posible arte sublime sí nos habla de una vivencia artística o poética de lo sublime. *En tanto que captamos lo que hay de sublime en el mar, somos poetas nosotros mismos, por eso, sentimos el mar “como hacen los poetas”*. Con esta nota quería señalar este curioso ejemplo de mimesis que encontramos en KU, en relación al tema de lo sublime, aprovechando la referencia marina, que lo vincula con esta parte del trabajo. He hecho muy breves referencias al concepto de sublime del Kant pre-crítico y de Burke, pero también se podría hablar del más amplio concepto de lo sublime post-crítico, por parte de autores posteriores, también aplicado al arte y no sólo a la naturaleza. En su *Diccionario de las artes*, Félix de Azúa escribe: “los discípulos de Kant aprovecharon el vacío de ejemplos para ampliar el campo de lo sublime de un modo notoriamente abusivo. Una generación más tarde, la música de Mozart era “bella”, pero la de Beethoven “sublime”; el Partenón era “bello”, pero las pirámides egipcias eran “sublimes”; y todo era o bien bello, o bien sublime, con lo que se llegó al despropósito actual ...” (Debate, Madrid, 2011, p. 277).

³² “Marine painting is one of the largest, most diverse, and impressive categories of Dutch art, yet it is a subject upon which relatively little has been written”. ATWATER, Gretchen, “Marine painting”. In *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p.233.

³³ SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 33.

³⁴ *Ibid.* p. 28.

también se basó en ciertos hábitos de una auto-descripción que ya se había convertido en arraigada en la cultura nativa. Tanto como las crónicas de historia vernáculas, las epopeyas de naufragios eran parábolas manifiestas de un destino nacional y siguieron una fórmula estándar moral en la narrativa”.³⁵

Aunque no quiero subrayar los elementos puramente parabólicos, que nos llevan bien de la estética a la moral o bien de la estética a la teología, tampoco deberíamos pasarlos totalmente por alto. Tanto Schama como Todorov abundan en este tipo de consideraciones, y he querido dar cuenta del contenido de su discurso, pero a partir de ahí, me tomo la libertad de resaltar los aspectos que más me interesan.

Un aspecto que he tratado en la sección precedente, a la hora de abordar el concepto de lo cotidiano es el tiempo. En el caso de lo extraordinario, podemos reconocer otra propuesta en el plano temporal. Cuando Schama recuerda que “muchos [teólogos] hicieron hincapié en la rapidez (*suddenness*) de la catástrofe incluso cuando la suerte parecía más brillante,”³⁶ nosotros podemos reconocer aquí fácilmente que el tiempo continuo de lo cotidiano desaparece. El tiempo continuo da paso al tiempo fugaz, al tiempo de la oportunidad, de la salvación, donde todo se resume en una acción pronta, en una reacción.

Estamos pues ante el tiempo épico, el tiempo donde pasado, presente y futuro no están fusionados sino, al revés, en estado de sucesión. El hundimiento del barco nos habla del poder de lo extraordinario, lejos, muy lejos de los límites de la ciudad, en el ámbito terrible del mar embravecido. Tenemos, pues, dos componentes: por un lado, lo bello temible o sublime de una naturaleza tan amenazante como incognoscible. Tenemos además un tiempo concreto que refleja para el ser humano el tiempo de la oportunidad. Estos dos componentes son exactamente opuestos a los dos componentes de lo cotidiano estético, que son el mundo a la medida del hombre y el tiempo continuo de todos los días. El tiempo de lo extraordinario no es original del arte holandés, pero sí lo es su vivencia de la naturaleza, según un nuevo canon de paisaje. Esta vivencia lo enriquece y matiza.

Ya comenté el descenso de la altura en la mirada de la naturaleza. En cierta medida, el nuevo paisaje holandés vive lo ajeno desde la medida del hombre, aunque lo cotidiano ya no sea su objeto. En el paisajismo aparece la perspectiva de los hombres, y no la de los pájaros. El punto de vista con el que el pintor interroga la naturaleza es el punto de vista del hombre medio, desde el suelo, desde tierra. En el mar, la tierra ha desaparecido, de modo que el punto de vista no es un punto de vista con los pies en la tierra, sino con los pies en cubierta. Una *cubierta ideal*. El lector puede comprobar en los cuadros que abren esta sección que incluso en las tempestades más terribles que hacen escorar a los más inmensos

³⁵ Ibid. p. 31.

³⁶ SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 31.

navíos holandeses, esa cubierta desde la que el pintor testimonia, jamás se inclina.

III. UN MONSTRUO ENTRE NOSOTROS: LA OTRA FRONTERA. Blumenberg señala en el ámbito marino (a partir del cual elabora su metaforología de la modernidad en *Naufragio con espectador*) un rasgo de lo indefinido, lo inclasificable como lo *menos tranquilizador*.

“Entre las realidades elementales con las cuales ha de habérselas el hombre, el mar es para él (al menos hasta la tardía conquista del aire) la menos tranquilizadora. El mar está bajo una jurisdicción de poderes y dioses que con la mayor tenacidad se sustraen al ámbito de las potencias clasificables. Del océano, que rodea los límites del mundo habitable, proceden los monstruos míticos más alejados de las figuras conocidas de la naturaleza y que no parecen ya comprender el mundo como cosmos”.³⁷

Precisamente, voy a detenerme ahora en esa figura mítica del monstruo, pues es relevante, creo, para nuestro cometido. El monstruo es simétricamente opuesto al patio.

Entre los cuadros referidos al mar, en el inicio de esta sección sobre lo extraordinario el lector puede distinguir tres marinas. Además, hay un caso muy diferente. Se trata de un grabado que representa una ballena varada en la playa, firmada por Jacob Matham, grabador y dibujante holandés (1571-1631), célebre en la época. La ballena varada será nuestro monstruo mítico.

Volvamos a Schama para que nos ilustre sobre la obra de Matham:

“A primera vista, el grabado de Matham parece proporcionar una visión ejemplar de su dominio sobre la naturaleza, aunque imponga sus fenómenos. Pero es *la absorción de lo extraordinario en lo ordinario* lo que es tan chocante, (...) La insistencia en lo mundano (pescadores que salen salir a realizar sus negocios, otros aldeanos que transportan la grasa en cubos) reduce la magnitud del evento, si no exactamente al nivel de un lugar común, por lo menos a las dimensiones mensurables”³⁸.

El mar es aquí un puente entre lo extraño y lo cotidiano. En el caso de la ballena, tenemos en el animal muerto un ejemplo de extrañeza absorbida en lo cotidiano. El mar llega incluso al dominio de lo cotidiano, del tiempo privado y continuo. Pero tiempos continuos y tiempos no continuos parecen fusionarse aquí. Lo cotidiano, de algún modo, parece no dejarse romper o cancelar por la llegada de lo extraordinario, representado por el cetáceo venido de los confines de un mundo desconocido.

Escribe Schama:

³⁷ BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995, p. 14.

³⁸ SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 132. La cursiva es mía.

“La ballena varada era peculiar entre un amplio abanico de augurios y presagios de que llevaba en su imponente dimensión asociaciones tanto de riqueza como de recordatorios de su destrucción penitencial. Los grandes leviathanes, con su sónar confundido por la arena del mar del Norte, estaban migrando no sólo desde el Atlántico hasta el Ártico, sino desde el reino del mito y de la moral al de la materia y la comodidad, quedando a veces arrumbados en las laderas submarinas de la contradicción cultural holandesa”.³⁹

El autor, además, recuerda otros casos donde el gusto por lo monstruoso irrumpe en el mundo cotidiano estético.⁴⁰ Pero a nosotros nos interesa sólo el caso de lo monstruoso marino, el caso de la ballena varada.

“La pregunta que queda por responder es por qué pintaban lo que pintaban”⁴¹, dice una especialista en la pintura del período. La sensatez de

³⁹ SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 140. Para comparar traducción en este complejo pasaje: “The beached whale was peculiar among a rich array of portents and omens in that it carried in its imposing bulk both associations of riches and reminders of their penitential obliteration. The great leviathans, their sonar scrambled by the North Sea sand, were migrating not only from Atlantic to Arctic, but from the realm of myth and morality to that of matter and commodity, sometimes becoming stranded on the submarine slopes of Dutch cultural contradiction.”

⁴⁰ Aparte de ballenas varadas y nacimientos aéreos (*aerial births*), había una multitud de fenómenos de la naturaleza (*freaks of nature*) para alimentar a estas ansiedades. En 1618, año de problemas, un cometa brillante apareció sobre Holanda. Se han contado leyendas de campesinos de un toro que apareció desde el cielo (Zaandam). SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 147.

⁴¹ “La mayoría de las encuestas y los estudios señalan la importancia de la navegación en la economía holandesa, en sus observaciones introductorias al tema, pero hacen poco por llevar esas observaciones generales a ejemplos más específicos. La literatura histórica sobre el arte de este período carece de comprensión de por qué ciertos temas marinos fueron tan populares. El tema de tempestades (*tempsts*) y naufragios (*shipwrecks*) recientemente se ha tratado (Goedde, 1989) al igual que el comercio mediante la Dutch East Company (Atwater, 1991), pero muchos temas más que estos podrían ser explorados (...) Los buques balleneros y la pesca también aparecen con regularidad en el arte holandés, pero no se ha estudiado este asunto. Además, los grandes motivos de la construcción naval y de reparación de buques holandeses son una parte importante de la pintura marina que no puede ser abordado de manera adecuada en una monografía sobre un artista individual o en un foro de paisaje (...) La pintura marina está empezando a ser considerada en profundidad por los eruditos en términos de significado social y económico. (...) Estas fuentes deben ser examinadas más para comprender mejor lo que la pintura marina representa para los holandeses y por qué fue tan popular, incluso después de que el poder marítimo de la República decayera en el siglo XVIII. A principios del siglo XIX, la renovación artística de la Edad de Oro trajo una infusión de sentimiento patriótico a la pintura marina; más tarde, en los siglos XIX y XX, los pintores de la Escuela de La Haya hicieron sus temas principales el mar y la vida cotidiana de los barqueros y las familias de los pescadores que dependen para su sustento”. ATWATER, Gretchen, “Marine painting”. In *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p. 235.

semejante pregunta es proporcional a la falta de sensatez que demostraría intentar responderla completamente. Pero sí se puede señalar (de hecho yo lo hago aquí mismo), algo así como una realidad elemental. He elegido para abrir esta sección una cita de Blumenberg que distingue entre lo que para el hombre es una vida dirigida e institucional y lo que es la vida móvil, el “movimiento de su existencia”, concebida a través de la metáfora marina; nos dice este autor que el mar es el ámbito de la “alarmante extrañeza.”⁴²

El mar como lo describió Blumenberg es la ruptura de la regla, de la norma, la que produce el displacer. Es la amenaza de la naturaleza pura lo que produce el temor. El mundo a-cósmico, desordenado, manda incluso elementos inquietantes al mundo ordenado de la ciudad.

El naufragio nos muestra hasta que punto la realidad elemental de la naturaleza pura, en el mar infinito, es un desafío para la realidad ordenada de la ciudad. Si un bodegón era la radicalización del límite dramático en lo puramente no-dramático, aquí estamos hablando de su superación, el más allá del drama.

El barco es un pedazo de ciudad que se aventura por lo más ajeno. En el caso de la ballena varada tenemos una especie de naufragio pero al revés: el monstruo, en tanto que parte de ese mar que atemoriza y destruye, es algo así como *un resto de naufragio del propio mar*. En este sentido, el mar es allí donde se produce el naufragio, y además, inconmensurable de furia y desorden, incluso *se naufraga a sí mismo*.

4. CONCLUSIÓN. UNA ESTAMPA DE FRONTERA: LA BALLENA EN EL PATIO. TIEMPO HISTÓRICO Y TIEMPO CONTINUO.

El esquema del trabajo está dominado por la dualidad y por el contraste entre opuestos. He querido mostrar dos tendencias antagónicas del nuevo arte holandés del siglo XVII. La palabra técnica aquí ha de ser *tendencia*, y no otra. Se trata de direcciones del gusto, no de áreas perfectamente separadas siempre. Hay momentos de colisión.

En la introducción hablamos de Dilthey. En esta conclusión podemos pensar en la visión del devenir histórico recogida en el último capítulo de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, de Bergson, un autor muy afín a Dilthey. Allí, el francés habla de “doble frenesí”. Una tendencia cultural compuesta de opuestos, que dirige cada tendencia histórica y que culmina como “dicotomía”. En su contexto, él habla del platonismo como una tendencia cultural mística irracional o a-racional y al mismo tiempo racionalista, ilustrada y dialéctica. Cada gran corriente cultural (algo así como las *manifestaciones vitales* de Dilthey) contiene contradicciones. En este sentido, lo cotidiano y lo extraordinario son un doble frenesí de su época. Dos direcciones o tendencias divergentes. Yo lo he enfocado así, al menos.

⁴² BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995, pp. 13-14.

Cada uno de estos ámbitos o tendencias tiene además un elemento de rebasamiento claro. Cada tendencia aspira a seguir su propio camino, pero también a invadir a la otra tendencia. Por un lado, tal y como hemos visto, en el mundo de lo privado hay una tendencia a privatizar el exterior. El cielo se convierte en una especie de techo y la calle en un pedazo de casa. Los patios de De Hooch representan ese mundo intermedio entre el exterior y el interior. Un exterior privado.

Por otro lado, el mundo del mar es un ámbito lejano. Los grandes naufragios ocurren en lugares remotos. El mar es la medida de lo más remoto entre lo más remoto. Pero lo remoto puede rebasar su propia condición y pretender acercarse a los dominios de la ciudad, donde los pescadores tienen unos quehaceres y donde el ciudadano común, anónimo (todo este trabajo habla de anonimatos diversos) vive en el reino de sus medidas. La ballena que se desliza dentro del ámbito de la norma es lo extraordinario, que traspasa sus propias fronteras.

Así, ambas tendencias, lo cotidiano y lo extraordinario, parecen pujar por expandir sus dominios.

Como producto de este conflicto de áreas en expansión hemos encontrado una región intermedia, una tierra anfibia. Por eso he elegido una estampa estrafalaria, grotesca. La visión de la ballena varada de Matham en un patio de De Hooch superpone dos imágenes. En ese mixto grotesco tenemos plasmada la contradicción y la doble aspiración. Esto expresa el abrazo entre dos tendencias opuestas que proponen dos tipos de belleza e incluso, a través del tiempo que evocan, dos tipos de vivencias humanas.

La estampa estrafalaria es una estampa de frontera. Todorov refiere, según vimos, la “frontera borrosa” que constituyen los patios, a propósito de De Hooch. Como también hemos visto, Schama habla de una “literatura de frontera”, en relación a los géneros marinos, de monstruos y naufragios. Pues bien, en la frontera borrosa de ambas tendencias, en ese lugar imposible, encontraríamos al cetáceo inmenso, ya cadáver, en el patio de un buen burgués de Delft.

Estas tendencias además, como he dicho más arriba, configuran buena parte de nuestro sentir estético. Los paisajes, los bodegones, la pintura costumbrista, son géneros perfectamente vivos hoy en día. Pues bien, estos modos de entender la belleza cotidiana y la belleza salvaje provienen del gusto artístico holandés del siglo XVII, y, en parte, su prestigio otorga una cierta relevancia a la humilde contribución de este trabajo, que se basa sobre esta dualidad en la que he insistido en todas estas páginas.

En realidad, he planteado una dualidad, pero quizá sería mejor decir que versa sobre una paradoja. Se podría decir que “El mar y la ciudad” se articula desde una profunda paradoja, que aún no se ha formulado cristalinamente. Estoy a tiempo de hacerlo. Creo que podría expresarse de esta manera: para que exista un interior, para que exista un tiempo continuo y un ámbito de lo cotidiano, un mundo para el burgués,

es preciso que exista un exterior, un mundo para aventureros. Para que existiera algo tan extraño como una belleza de la cotidianidad pura hacía falta que existiera algo tan desafiante como la belleza de la naturaleza pura. Por esto no es descabellado pensar que si ambos sentimientos estéticos aparecen al mismo tiempo, en el mismo lugar, están íntimamente relacionados. Para que exista un mundo de monstruos y de naufragios, es necesario un hogar y un mundo de normalidad. Pero no se trata de pintar al monstruo y retratar el calor del hogar, sino de ir a las propiedades, a las cualidades esenciales y elementales de esa monstruosidad y de esa privacidad de bellezas radicales. El arte holandés del siglo XVII muestra una radicalidad asombrosa. Lo ajeno y lo íntimo son territorios redescubiertos.

De estas dos vivencias estéticas enfrentadas pero conciliables, en forma de paradoja aquí, o de imagen absurda (la ballena de Matham en el patio provinciano), surgió todo lo posterior en el arte, atravesando siglos, hasta nosotros.

Así, creo haber mostrado que para entender estéticamente lo que es el paisaje natural, tuvimos que entender estéticamente la vivencia del hogar privado. Para tener una vivencia auténtica del “afuera”, tuvimos que tener un “adentro”, y para entender el “adentro”, tuvimos que tener un “afuera”. Las dos nociones se necesitan mutuamente. Cada una es la condición de posibilidad de la otra. Por eso, la radicalidad de la propuesta estética holandesa, entendida como “*manifestación de la vida*” (Dilthey) sólo podía ser dual. En esta conclusión me he referido a la dualidad y a la paradoja, pero quizá la figura que debería evocar y que expresa gráficamente el fondo del problema es la del círculo vicioso.

CUADROS MOSTRADOS

Portada.

- JANZ, Jan, Ilustración de la edición *Ongeluckige Voyagie*, 1647.
- DE HOOCH, Pieter, “Figuras bebiendo en un patio”, Óleo sobre lienzo, 1658.

La ciudad.

- CLAESZ, Pieter, “Bodegón”, Óleo sobre lienzo, 1633.
- DE HOOCH, Pieter, “Mujer pelando manzanas”, Óleo sobre lienzo, 1663.
- DE HOOCH, Pieter, “Mujer y criada en un patio”, Óleo sobre lienzo, 1660.
- STEEN, Jan, “The Family Concert”, Óleo sobre lienzo, 1666.

El mar.

- VAN DE VELDE EL JOVEN, Willem, “La Ráfaga”, Óleo sobre lienzo, 1680.
- MATHAM, Jacob, “Ballena varada en Berckhey”, Grabado, 1598.
- VROOM, Henrick Cornelisz, “*La vuelta a Ámsterdam de la segunda expedición a las Islas Orientales*”, Óleo sobre lienzo, 1599.
- PORCELLIS, Jan, “Barcos holandeses en una galerna”, Óleo sobre lienzo, 1620.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATWATER, Gretchen, "Marine painting". *Dutch Art. An Encyclopedia*, ed. de Sheila Muller, Garland Publishing. Inc., New York/London, 1997.
- AZÚA, Félix de, *Diccionario de las artes*, Nueva edición ampliada, Debate, Madrid, 2011.
- BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Paris, 2011.
- BLUMENBERG, Hans, *Nafragio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995.
- BOZAL, Valeriano, Ciclo de conferencias: Fundación Juan March, Aula abierta. "La pintura holandesa del siglo XVII" (entre 17-04-2001 y 10-05- 2001)
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=La%20pintura%20holandesa%20del%20siglo%20XVII%20y%20los%20or%C3%ADgenes%20del%20mundo%20moderno&l=1>
- DILTHEY, Wilhelm, "Esbozos para una crítica de la razón histórica". En *Dos escritos sobre hermenéutica*, ed. Bilingüe, trad. de Antonio Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000.
- La técnica del poeta. La imaginación del poeta. Materiales para una poética*, trad. de Elsa Tabering. Losada, México, 2007.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- Kritik der Urteilskraft*. Akademie Verlag, Berlin. 2008.
- Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Random House, New York, 1987.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. trad. de Wenceslao Roces, Porrúa, México, 2003.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.